

METÁFORA REVISTA DE LITERATURA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

Nº 2



EDITORIAL 2

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.16>

Es tarea ardua la de impulsar una revista literaria en el Perú. La crisis de la universidad pública y la indiferencia del Estado en relación con dicha coyuntura hacen que esta publicación sea, sobre todo, la suma de esfuerzos individuales. Por ello, en dicho escenario, *Metáfora* es una apuesta por la cultura y el diálogo a partir del tamiz del análisis de los discursos.

Este nuevo número de *Metáfora* da a conocer un polémico artículo de Giovanni Bottirolí que cuestiona el contextualismo en el ámbito de los estudios literarios. El teórico italiano aboga por una vuelta al análisis riguroso de los textos con el fin de superar el culto ciego a los contextos sociales y, de esa manera, explicitar a cabalidad el sentido de los discursos artísticos. Alejandro Espinosa y Giuliano Seni abordan el papel de lo pagano en el carnaval de Barranquilla para precisar la intersubjetividad en tres letanías representativas de dicho proceso. Rocío Infante asedia el influjo de Georges Bataille y Gaston Bachelard en *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé, en tanto que César Arenas examina la estructura de *Chozo* de Efraín Miranda y se detiene en la marginación de la mujer en un texto de aquel poemario. Ana Lúcia Magalhães, desde la óptica del análisis del discurso, se aproxima a la película *Relatos salvajes* a través de dos conceptos emanados de la teoría de Aristóteles y Platón: el humor y el miedo.

El dossier está dedicado a la obra de la más grande poeta peruana de todos los tiempos: Blanca Varela (1926-2009), quien produjo poemarios imprescindibles como *Valses y otras falsas confesiones*. Viajó a París y tuvo contacto con los surrealistas franceses, además de nutrirse del existencialismo como corriente filosófica. Su primer libro (*Ese puerto existe*) tuvo un prólogo de Octavio Paz. Sergio Luján inserta a Varela en el ámbito de la denominada generación del cincuenta; asimismo, aborda el tema de la maternidad y la reflexión sobre el hacer poético (la llamada metapoesía). Keren Sánchez desmitifica la noción de que el sujeto femenino se asocia con el sentimentalismo y examina dos poemas de Varela a partir de la idea de la exploración de lo onírico y de la miseria del ser humano. Carmen Díaz centra su análisis en “Va Eva”, un poema donde se observa el tratamiento irónico del relato bíblico. Walter Alvarado vuelve

creativamente al tópico de la relación entre el hijo y la madre en la poesía de Varela, y pone de relieve lo lúdico como preparación para asumir el duro camino de la vida.

Metáfora da a conocer también una entrevista a Carlos García Bedoya Maguiña, discípulo del recordado maestro Antonio Cornejo Polar, quien fuera Rector de la Universidad de San Marcos y catedrático de la Universidad de Berkeley. García Bedoya diserta en torno a la narrativa de autoras olvidadas, durante mucho tiempo, como Clorinda Matto de Turner; asimismo, califica a *Los ríos profundos* de José María Arguedas como una novela urbana. Problematisa el tema del neoindigenismo y desliza sutilmente una crítica de la óptica investigativa de ciertos representantes de los llamados estudios culturales.

Por último, en este número de *Metáfora*, hay dos reseñas: la primera dedicada a *El laberinto de la palabra*, volumen de Jim Anchante Arias que compila ensayos que abarcan desde Comentarios reales del Inca Garcilaso de la Vega hasta la poesía de Carlos Germán Belli y Javier Sologuren; y la segunda centrada en *La división del laberinto*, trabajo de Elton Honores, que estudia la narrativa fantástica contemporánea.

Que sea el lector (como quería Umberto Eco), el hipócrita lector (expresión de Charles Baudelaire) quien complete el sentido que el autor ha delineado tratando de superar el implacable muro del tiempo.

**RETORNO A LA LITERATURA:
UN MANIFIESTO A FAVOR DE LA TEORÍA Y CONTRA LOS ESTUDIOS
METODOLÓGICAMENTE REACCIONARIOS (*CULTURAL STUDIES*, ETC.)¹**

**RETURN TO LITERATURE
A MANIFESTO IN FAVOR OF THEORY AND AGAINST METHODOLOGICALLY
REACTIONARY STUDIES
(*CULTURAL STUDIES*, ETC.)**

Giovanni Bottirolì
Universidad de Bérgamo

bottirol@libero.it

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

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.17>

Fecha de recepción: 05.07.18/ Fecha de aceptación: 12.10.18

RESUMEN

¿Qué es para nosotros hoy la literatura? ¿Y qué podrá ser en los próximos años? Nuestra época parece dispuesta a reconocerle la complejidad solo al campo de la ciencia; y, sin embargo, en lo que concierne a la literatura, se sigue pensando que no es necesaria una formación rigurosa y se cae en el error de creer que se puede prescindir de los instrumentos de análisis creados gracias a la teoría en el siglo XX y, más recientemente, en los primeros dos decenios del siglo XXI.

El rechazo de la teoría se justifica mediante los más obstinados prejuicios o simplemente por la mala fe. Se cree (o se finge creer) que la teoría de la literatura coincide con los años del estructuralismo, con el liderazgo de la lingüística y la tesis de la intransitividad del lenguaje.

La realidad es sumamente diversa. La teoría de la literatura es un espacio híbrido, donde confluyen y se entrelazan la lingüística y la retórica, la filosofía y las teorías del deseo. En este espacio, que se renueva continuamente, la literatura se considera una experiencia intelectual y emotiva, y una fuente insustituible de conocimiento. Los textos literarios tienen que ser estudiados como objetos dinámicos, capaces de ir más allá de los límites de la época en la que se produjeron, y de entrar en el “tiempo grande” (como lo llamó Bajtín).

¹ La versión completa de este artículo en inglés se publicó en *Comparatismi* (revista virtual), n. 3 (diciembre de 2018). El texto original completo en italiano se dio a conocer en www.academia.edu. La versión que publicamos es un fragmento del texto original.

PALABRAS CLAVE: Teoría-literatura-contextualismo-intertextualidad-formalismo

ABSTRACT

What is literature for us today? And what will become of it in the next few years? Our era only seems willing to recognize the complexity of the field of science; whereas as far as literature is concerned, it is still thought that a rigorous training is not necessary and many deceive themselves into thinking that it is possible to do without the analytical tools created in the twentieth century and more recently thanks to theory. The refusal of theory is justified by the most tenacious prejudices, or simply by bad faith. It is believed (or some pretend to believe) that literary theory coincides with the years of structuralism, with the primacy of linguistics, and with the thesis of the intransitivity of language. Reality is quite different. Literary theory is a hybrid space where linguistics, rhetoric, philosophy and the theories of desire merge and interweave. In this space, which undergoes constant renewal, literature is understood to be an intellectual and emotive experience, and an irreplaceable source of knowledge. Literary texts are studied as dynamic objects that are able to cross the borders of the era in which they were produced and enter the great time (as Bakhtin called it).

KEYWORDS: Theory-literature-contextualism-intertextuality-formalism

1. La universidad y los Muggle Studies.

En el tercer libro de la saga de Harry Potter, Hermione Granger comunica a sus amigos que se ha inscrito a un curso de *Muggle Studies*². No se trata – Hermione lo sabe muy bien – de un curso particularmente interesante y, sin duda, no se puede comparar con el de la “Defensa de las artes oscuras” o con otros cursos sobre el aprendizaje de la magia. ¡Nadie va a Hogwarts para estudiar fundamentalmente los *Muggle Studies*! Hermione asistirá solo porque es una estudiante impecable y aspira a que su preparación sea lo más completa posible.

² En la saga de Harry Potter, la palabra “Muggle” no indica simplemente una persona desprovista de poderes mágicos, sino alude a la que vive en un mundo limitado, restringido, es decir, una persona incapaz de imaginación y de apertura.

¿Cuáles son las posibilidades de elección de conocer la literatura para un estudiante inscrito en la universidad en Europa y Estados Unidos? ¿No sería desalentador saber que la mayor parte de los cursos a los que puede asistir son el equivalente de los *Muggle studies*? El estudiante desearía acudir a clases que lo acerquen a la magia de la literatura. Para no extraviar tal magia, habrá de aprender a defenderse de “las artes claras”, porque la literatura es un lenguaje denso y complejo. “Un poeta comprensible tiene escasas posibilidades de supervivencia” dijo Eugenio Montale.³ (citado por Siles, 2001, p. 114) “La gran literatura es simplemente lenguaje impregnado de significado al máximo grado”, dijo Ezra Pound.⁴ (1951, p. 28).

Esta no es la única definición posible, ni completamente válida, de aquellos “objetos” multilaterales que son los textos literarios: algunos grandes escritores, y algunos ensayistas, han propuesto otras, asumiendo perspectivas que ponen de relieve aspectos no menos esenciales de la densidad semántica. ¿Cómo deberíamos considerar esta pluralidad de definiciones? ¿Como una condición imperfecta pero provisoria? ¿Se podrá alcanzar algún día una formulación capaz de reflejar y reunir todos los aspectos esenciales? Pero – la objeción es absolutamente legítima – ¿existe una esencia de la literatura? Y si no existe, ¿cómo tenemos que considerar los esfuerzos encaminados a conocerla y a describirla?

¿Qué justifica el subtítulo de esta reflexión? ¿Es posible seleccionar y rechazar enfoques inadecuados y erróneos? Yo creo que sí y considero que esta convicción goza de amplio consenso: las discrepancias están relacionadas con los diferentes tipos de error y no con el hecho de que un cierto enfoque u otro se considere, si no completamente equivocado, al menos reduccionista. El estudiante que se inscribe a un Departamento de Estudios Literarios, lo hace impulsado por un deseo de conocimiento y por una serie de expectativas. El estudiante espera, ante todo, que el Departamento mantenga las promesas implícitas en su mismo nombre: ¡estudiará la literatura! Y ya

³“Un poeta comprensibile ha scarse possibilità di sopravvivenza”.

⁴ “*Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree*”.

que la literatura – tan difícil de definir en su mutable y enmarañada “esencia” – está compuesta por textos, el estudiante pretende dedicar sus energías preferentemente al análisis de textos: de aquellos que ya habían suscitado su entusiasmo, pero de los que era perfectamente consciente de no haber penetrado plenamente en su riqueza y complejidad; y de otros textos en los que ha percibido una belleza misteriosa e impenetrable a causa de su hermetismo, o que lo intimidaron por su inmensidad: obras exterminadas que presentan mundos lejanos; ¿cómo trascender esta distancia? El esfuerzo que requieren inicialmente ¿se transformará en placer?

Con cierta sorpresa, destinada a atenuarse porque no es fácil sustraerse a las costumbres impuestas y al conformismo imperante, el estudiante tendrá que constatar que la universidad no mantiene sus promesas y que en el Departamento de Literatura no se estudia literatura. *¡No se estudian los textos sino casi exclusivamente los contextos!* Las obras se situarán en el espacio histórico, cultural, ideológico, en el que han sido o fueron generadas. Llamaré *contextualismo* a este tipo de enfoque, que desea explicar un texto privilegiando el contexto de producción e intentará describir las diversas formas que este asume en el ámbito de los estudios literarios. No podemos pasar por alto, de hecho, las diferencias entre el viejo contextualismo y el nuevo: es necesario aprender a reconocer el contextualismo que se presenta como intertextualidad y, por consiguiente, al menos en apariencia, parece privilegiar los textos.

En muchos sentidos, el contextualismo corresponde a la “enfermedad histórica” descrita por Nietzsche en la *Segunda Intempestiva* – también llamada *Inactual* – : la modernidad se caracteriza por una hipertrofia de los estudios históricos que determina un empobrecimiento de las fuerzas vitales. La historia parece un río que constantemente se seca: su flujo se estanca en la erudición y en el culto estéril a un pasado convertido en un contenedor de reliquias; o bien en el homenaje a dimensiones irrepetibles, celebradas con una adjetivación vacua y grandilocuente; pero también en un comportamiento destructivo en lo que podríamos llamar la ideología del presente, o sea, en la

convicción de una inferioridad del pasado (representada, en los últimos decenios, por quien cree que lo *politically correct* puede compensar la falta de creatividad, de talento y de invención estilística). Ello evidencia una parcialidad ideológica que Nietzsche supo intuir o describir con antelación.

2. Primer retrato de los contextualistas – El texto literario como grandeza estática

El contextualismo empobrece la experiencia estética y, por ello, la relación vital con las obras de arte. La historia, tanto el culto al pasado como la enfatización del presente, se convierte en enemiga de la vida. Hoy se habla menos de historia y más de *cultura*: pero esta alternancia terminológica no puede esconder la continuidad de enfoque que caracteriza a nuestras universidades en los últimos dos siglos. ¿Cómo explicar la hegemonía de los estudios contextuales? ¿Cómo es posible una miopía tan obstinada y destructiva? En mi opinión, cualquier respuesta debería encontrar su punto de partida en la complejidad de la literatura, pero también, paradójicamente, en la aparente accesibilidad de la mayor parte de los textos. Contra esta ilusión, Proust ha afirmado que “Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère”.⁵ Todos los bellos libros comparten esa característica, incluso los escritos en nuestra lengua nativa. He aquí otra verdad sobre la literatura, pero de esta verdad nos acordamos, en general, solo cuando abordamos textos herméticos, cuando leemos a Mallarmé, Eliot, o bien a Kafka, y no cuando se trata de Balzac o Tolstoi. Y es precisamente a Tolstoi a quien le debemos una de las definiciones más verdaderas, y más estimulantes de las obras literarias, cada una de las cuales es un “laberinto de nexos” (*labirint sceplenij*) (Citado por Erlich, 1965, p. 241).

De las afirmaciones aforísticas de Pound, Proust y Tolstoi podemos derivar un retrato fidedigno de los contextualistas. El contextualista es un estudioso que (a) ignora o subestima la

⁵ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, a cargo de P. Clarac y Y. Sandre, 1971. “Los bellos libros son escritos en una especie de lengua extranjera”.

densidad semántica; (b) cree que la obra literaria es transparente y que las eventuales opacidades son un resultado de la evolución lingüística o bien de una deliberada reticencia del autor; y (c) no tiene la mínima intención de adentrarse en el laberinto de nexos que constituye una obra. Elegirá un punto de observación lejano que le permita proponer grandes analogías (entre formas literarias y sociedad) o, más agresivamente, indicar los prejuicios ideológicos, incluso en los más grandes escritores.

La conjunción de (a) (b) y (c) caracteriza al tipo de contextualismo más difundido; pero no se deben excluir adhesiones parciales. Resulta de vital importancia, en este momento, darse cuenta de *cuál es la concepción del texto literario, adoptada – conscientemente o no – por los contextualistas*. Explicaré a continuación por qué dicha concepción ha de considerarse desfasada, tanto desde el punto de vista teórico como metodológico. El lector podrá juzgar por sí mismo si las buenas intenciones ideológicas y la referencia a valores sin duda encomiables (en lo que respecta a la crítica literaria que ha querido defender a las mujeres, homosexuales, las diferencias raciales, etc.) puede justificar de alguna manera la pobreza del contextualismo y rebajar los enormes daños que este ha provocado.

Es necesario preguntarse si el contextualismo es una teoría o simplemente una ideología. Puede ser considerado desde ambos puntos de vista: se trata sin duda de una ideología, en la medida en que con este término se indica un discurso que tiende a la simplificación, a la rarefacción conceptual, y si fuera necesario, a escasas y rudas distinciones. No obstante, vale la pena examinarlo como teoría, con la finalidad de poner de relieve los principios, en su mayoría implícitos, que, por otra parte, el contextualista no siente la necesidad de hacer transparentes, ya que se vería obligado a reconocer el carácter dogmático y momificado de los principios, o si se prefiere de las tesis que guían su actividad.

La más importante y la más dogmática de estas tesis afirma que el texto literario (como cualquier obra de arte) constituye una *grandeza estática*. El significado de dicho texto sería estable y gobernado esencialmente por la *intentio auctoris*. Pero esta acción de gobierno no implica un control absoluto: como un rey pertenece a su pueblo, de la misma manera un autor pertenece a su época, y no puede dejar de reflejarla en su obra, que funciona por ello como vehículo de una determinada cultura y sus componentes ideológicas. La obra refleja el preciso contexto de una época que las generaciones sucesivas pueden, sin embargo, comprender con mayor facilidad, desenmascarando las ideologías latentes. Por ejemplo, en el titanismo de *Faust* de Goethe se podrá percibir la voluntad de dominio mundial que caracteriza a la burguesía y a la futura política imperialista. Un texto literario no es totalmente explícito, como parece sugerir la tesis de la *intentio auctoris*: pero su dimensión implícita no dependería de la riqueza de las relaciones internas – como creía Tolstoi y examinaremos con mayor atención dentro de poco –, sino de lo que podríamos llamar “los reflejos involuntarios de la situación histórico-cultural” en la que se produjo. Y formarían parte de estos los prejuicios de los que difícilmente el autor conseguirá escapar (concepción patriarcal, falocentrismo, superioridad de la raza blanca, etc.)

3. Rebelarse contra el contextualismo

Como se afirmó anteriormente, el contextualismo es el enfoque metodológico que ha dominado y aún predomina en los estudios literarios en Occidente. Casi sin oposición en el siglo XIX (la época del auge de la historia) fue fuertemente cuestionado en el XX (el siglo de la lengua y del giro lingüístico; pero también el de Freud y Heidegger). La rebelión contra el contextualismo se ha desarrollado en tres direcciones, que se han entrelazado solo parcialmente, y no siempre con resultados felices. Estas constituyen un campo heterogéneo denominado teoría de la literatura: un

ámbito de investigación híbrido, que ha tenido una fase de apogeo, en los años sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, y que luego fue eclipsado por nuevas formas de contextualismo. Las últimas décadas representan una fase de regresión y atraso, durante la cual la anti-teoría prevaleció sobre la teoría. ¿Se revertirá esta tendencia? ¿Puede la teoría (la pertinente, quiero decir) volver a ocupar un lugar destacado en los estudios literarios? Creo que esta posibilidad debe considerarse una necesidad imperiosa porque el contextualismo mata la literatura y destruye las condiciones mismas de la experiencia estética. Por lo tanto, la rebelión es necesaria. Para las nuevas generaciones, la posibilidad de enriquecer la propia formación, asimilando la fuerza cognitiva y emocional de la literatura, depende de la capacidad de rebelarse contra el contextualismo.

¿La crítica del contextualismo se llevará a cabo exclusivamente en nombre de la teoría? No, por supuesto: si esta fuera mi convicción, no hubiera empezado mi discurso citando algunas afirmaciones brillantes de grandes escritores. Las intuiciones de Poe, Wilde, Flaubert y Proust, etc., son como los destellos que perforan la oscuridad; pero su luz corre el riesgo de ser fugaz si no está acompañada de análisis y de crítica. En primer lugar, me gustaría rendir homenaje a la investigación de aquellos académicos que han confiado en su 'combinación individual', que reunió habilidades lingüísticas y filológicas, refinamiento, sensibilidad, etc. Pienso en Auerbach, Thibaudet, Spitzer, Contini, para limitarme a los estudiosos de extraordinaria delicadeza en el análisis de estilo. Nada puede reemplazar la luminosidad y fluidez de una mirada que se mueve con libertad y facilidad en el texto, y que capta, de repente, el detalle revelador.

Fue un gran error creer que la teoría y la metodología explícitas habrían convertido la intuición en inútil y superflua. En tal sentido, se concibió que la crítica literaria intuitiva era superflua. Este es un yerro: sería como creer que los instrumentos como el microscopio, o la cámara lenta y el zoom, hacen que la observación a simple vista sea completamente innecesaria. Los dos tipos de miradas podrían alternarse y sus resultados deberían intercambiarse.

Pero la teoría se ha vuelto indispensable. Sin duda, este término indica - ¡debe indicar! - una pluralidad de perspectivas y un espacio de trabajo, un sitio siempre abierto, donde se formulan hipótesis, se construyen, prueban y perfeccionan herramientas y modelos, y así sucesivamente. Así que propongo de nuevo el concepto de Barthes: la teoría significa "visión + técnicas". Una buena teoría puede crear una caja de herramientas.

4. Logros irrenunciables: el texto como grandeza dinámica y la interpretación como "lectura conflictiva"

¿Qué sabemos de la literatura? Todavía muy poco. Nos dimos cuenta de que el proyecto de los formalistas rusos, para elaborar una ciencia de la literatura y llegar a la enunciación de leyes, era demasiado ambicioso y estaba arruinado por una mentalidad positivista. Es casi seguro que no hay leyes que rijan esos idiomas, de los cuales deberíamos admirar la flexibilidad y una libertad de construcción que parece casi ilimitada. En tal sentido, podemos volver a leer una lista de consejos que Borges y Bioy Casares dirigen irónicamente al aspirante a escritor, señalando una serie de errores graves e imperdonables que deben ser evitados por cualquiera que intente escribir una obra maestra. Estos son algunos de estos errores: no cultive proyectos que sean demasiado grandes, como un viaje del Infierno, al Purgatorio o al Paraíso, como ocurre en la *Comedia* de Dante; no proponer oposiciones demasiado esquemáticas, por ejemplo, entre un personaje alto y delgado y otro personaje pequeño y gordo, como podemos ver en *Don Quijote* de Cervantes; no perderse en la interminable lista de detalles diarios, como en el *Ulises* de Joyce; no escriba oraciones que sean demasiado largas, como Proust, etc. Evitando errores de este tipo, ciertamente se puede escribir una obra maestra.

No hay reglas, y menos normas rígidas, de modo que un escritor no pueda burlarse de ello. Sin embargo, si confiamos una vez más en la inteligencia de los escritores, tendremos que estar de acuerdo en que la libertad extrema de la invención siempre está acompañada por la necesidad de rigor y por la conciencia de que no podemos abandonarnos a la arbitrariedad. Por ejemplo, *Ulises* puede aparecer como un texto "abierto", infinitamente disponible para las expansiones, para la inserción de nuevos detalles; esta impresión es ciertamente justificada, se podrían haber agregado nuevas frases e incluso nuevas páginas a las que conocemos en la edición de 1922. Pero hay una anécdota, en la vida de Joyce, que nos ofrece un punto de vista diferente e indispensable. Una vez le dijo a Frank Budgen: "He once told Frank Budgen that he had been working all day at two sentences of Ulysses: «Perfume of embraces all him assailed. Withhungered flesh obscurely, he mutely craved to adore.» When asked if he was seeking the *mot juste*, Joyce replied that he had the words already. What he wanted was a suitable order"⁶ (Tyndall, 1950, p. 96).

Es posible insertar cualquier material en un libro y se puede diseñar un texto cuya organización sea tan libre que siempre pueda acomodar nuevas adiciones y que se cierra solo porque el autor ha decidido finalizarlo; pero cuyo fin podría ser continuamente diferido. Todo esto es cierto, mas es igualmente cierto que autores como Joyce aceptan cada posible expansión solo con la condición de someterla a una elaboración estilística. Quien no entienda esta necesidad está obligado a entender muy poco de la literatura⁷.

Quizás hayamos encontrado la manera correcta de presentar la teoría, es decir, no pretende encontrar leyes o restricciones rígidas, aunque no excluye de sus objetivos secundarios el reconocimiento de ciertas regularidades, privilegiadas por la mirada taxonómica. La teoría se basa

⁶ "Una vez le dijo a Frank Hudgen que había estado trabajando todo el día en dos oraciones de Ulises: 'El olor de los abrazos lo asaltó todo. Con la carne hambrienta en la oscuridad, él anhelaba en silencio adorar'. Cuando se le preguntó si probaría *le mot juste*, Joyce respondió que ya había encontrado las palabras. Lo que buscaba era el orden apropiado de las palabras".

⁷ Proust dijo que la verdad en literatura comienza cuando el escritor toma dos objetos diversos y los une a través de "los anillos necesarios de un buen estilo" (1954, vol. III, p. 889).

en tales regularidades y, por ello, en el pasado se han distinguido, verbigracia, los géneros (épica, lírica, etc.) y los subgéneros (novela de aventuras, novela histórica, etc.). Las regularidades no son leyes, como debería saber quien ha leído solo a Hume, por ello, se trata de no prohibir irregularidades, mezclas e híbridos. Las viejas taxonomías, que acabamos de mencionar, se agregaron a lo largo del siglo XX: piénsese en las introducidas por Genette, en sus estudios narratológicos, etc. Herramientas no inútiles, sin duda. Pero dirigir la teoría hacia la construcción de taxonomías significa privarla de su mayor potencial. La teoría quiere hacer que los textos sean más inteligibles, por eso, tiene como propósito investigar la complejidad de estos. Pretende aclarar los mecanismos y las virtualidades, y no las propiedades generales.

Por lo tanto, las preguntas de los formalistas rusos *¿cómo se hace un texto?* *¿Cómo funciona?* siguen siendo completamente válidas siempre que se subordine la primera interrogante a la segunda, a diferencia de lo que sucedió en el contexto del formalismo en sí y en muchas obras de los estructuralistas. Para responder a la segunda pregunta se requiere una teoría de la interpretación cuya ausencia es la gran limitación de los estudiosos que acabamos de mencionar. Pero debemos estar de acuerdo con estos autores y sus estudios pioneros: recusar sus límites y las tesis más antiguas sería ignorar el valor de las teorías de Copérnico y Galileo en relación con los desarrollos posteriores en la física. La teoría tiene una historia, formada por hipótesis, correcciones, intuiciones y errores comprensibles.

En el momento en que se afirma la necesidad de la teoría, es indispensable centrar la atención en lo que podemos considerar las conquistas indispensables de un conocimiento híbrido, en el mejor sentido de la palabra: la teoría de la literatura es un espacio donde se reúnen reflexiones más específicas. Hay otros conocimientos y otras perspectivas. Como se dijo anteriormente, hay al menos tres flujos conceptuales principales que fluyen hacia la teoría literaria: lingüística, teorías del deseo y filosofía (no solo estética). Es a partir de esta confluencia que hoy la teoría puede

comenzar de nuevo para ofrecer nuevos conocimientos y una relación emocionalmente más rica con los textos. Desde la intersección de estos flujos, que examinaremos detalladamente más adelante, surgieron dos tesis, que deberían considerarse avances indispensables: a) el texto literario es una grandeza dinámica; b) el motor de su dinamismo es el conflicto: un texto se expande gracias a la pluralidad conflictiva de interpretaciones. Se requiere, entonces, una lectura conflictiva.

Las dos tesis están estrechamente vinculadas. Intentemos entenderlas mejor a partir de un proceso de comunicación elemental, por ejemplo, la solicitud *me gustaría un café*. Es muy poco probable que el *barman* responda diciendo *¿en qué sentido?* Esto no sucede porque las comunicaciones de este tipo están totalmente articuladas, es decir, sin densidad: se generan y se entienden de acuerdo con el mismo conjunto de reglas. En todos estos casos, la comprensión es equivalente a la decodificación. El que recibe el mensaje no realiza ningún tipo de inferencia.

Este ejemplo ilustra perfectamente el modelo de comunicación que se remonta a Jakobson y que algunos creen que es de gran importancia para la teoría literaria. Nada podría estar más equivocado. El modelo del código (como suele llamarse) fue un paso atrás desde la concepción de Saussure⁸ y en pocos años se subrayó su insuficiencia cuando surgió la pragmática después de la publicación del famoso artículo de Grice, es decir, “Lógica y conversación”. También quedó claro, para los estructuralistas más rígidos, que para entender un mensaje no es suficiente descifrarlo: es necesario hacer inferencias. Y esto también es necesario en muchas situaciones de la vida cotidiana. Esta aclaración es importante, ya que la interpretación es, sin duda, una actividad inferencial. Es correcto preguntar si hay operaciones mentales que se realizan exclusivamente cuando se lee una obra de arte. Volveremos más adelante sobre el concepto de interpretación. Ahora debemos aclarar la diferencia entre dos concepciones del texto. Si el texto literario fuera sinónimo de una grandeza estática, el modelo del código (el de Jakobson) todavía sería sustancialmente válido: el autor

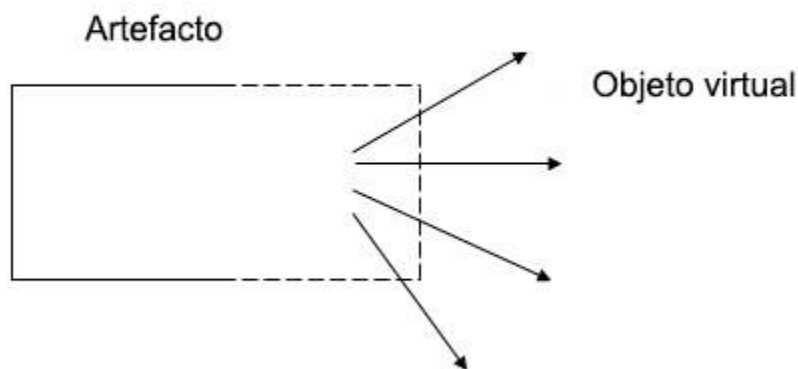
⁸ Para Saussure, la lengua era un sistema virtual y no solo un conjunto de hábitos colectivos: solamente esta segunda definición justifica el concepto de código. Y, sobre todo, la *lengua* es “el reino de la articulación”: esta es la más innovadora entre las definiciones de Saussure (Cfr. *Cours de linguistique générale*, 1916, p. 137).

comunicaría su intención a través de las mismas reglas que el lector usará para entenderlo. En el acto de comunicación, la cantidad de información permanece constante. Una vez que los posibles malentendidos han sido eliminados (operación, en principio, siempre alcanzable), el receptor recibe lo que el remitente le envió: el significado que pretendía transmitir y "las reflexiones involuntarias de la situación histórico-cultural" (como las hemos llamado), es decir, los prejuicios de los que no pudo (o quiso) escapar. Obviamente, si el significado de un texto fuera una grandeza estática, tales prejuicios pueden tener un peso considerable y condicionar el enfoque general del trabajo. Así, hemos llegado a un descubrimiento inesperado para muchos. Entre los seguidores más convencidos de esa concepción obsoleta que atribuye una estabilidad semántica al texto literario, hay, además de los filólogos más tradicionales, los representantes de los estudios culturales. Si bien, en el contexto de la teoría literaria avanzada, el modelo de Jakobson ha perdido toda credibilidad, los contextualistas continúan usándolo y no pueden renunciar a él: si el texto fuera un objeto dinámico, que se expande gracias a las interpretaciones, ¿qué importancia podrían tener los prejuicios de un autor? Su peso se volvería irrelevante. En cambio, una vez que una obra se encuentra ubicada en su contexto, dará voz a la ideología, a un odio punitivo que se complace en denigrar lo que es grandioso. Por lo tanto, la mezquindad de las acusaciones dirigidas a *La tempestad* o a *El corazón de las tinieblas* se deriva no solo del resentimiento, sino también de un supuesto teórico que es de la adherencia a la antigua concepción del texto como grandeza estática.

Por otro lado, aquellos que conocen el progreso de la teoría literaria (y de la estética) no tendrán dudas: toda obra de arte (digna de ese nombre) es una grandeza dinámica. Recordemos que esta definición fue introducida en la década de 1930 por Mukařovský, después de haber afirmado que "la obra de arte no es de ninguna manera una grandeza constante" (1973, p. 96), nos invita a distinguir entre la obra como un artefacto, tal como lo ha hecho. Compuso el autor (y en cualquier

caso en la versión filológicamente plausible), y el componente virtual, que es el objeto estético como interpretable.

Esta es la paradoja de la obra de arte: por un lado, se presenta, y es, una formación lingüística no modificable; por otro lado, se transforma en el momento de la interpretación. No es simplemente una temporalidad empírica, en la que hay recepciones (también en conflicto) por parte del público de diferentes períodos históricos, sino de una temporalidad que consiste en buenas interpretaciones, gracias a las cuales solo una obra ingresa al "gran momento", tal como lo llamó y definió Bajtín (1988). Intento ilustrar esta concepción con un esquema, que podría ayudar a dejar delado definitivamente el modelo del código y la estabilidad semántica (y nos permitirá subrayar más adelante el pseudo-dinamismo de Derrida):



La línea continua indica el artefacto, es decir, la estabilidad del texto, tal como fue creado "tal y cual" por el autor. La línea puntuada indica la virtualidad, la elasticidad del texto y su disposición a expandirse gracias a las buenas interpretaciones. Sin embargo, cada esquematización tiene sus límites y puede generar malentendidos: en este caso, parece proponer una visión irénica, mientras que la dimensión interpretativa es conflictiva. Preferí no complejizar en exceso y pasar a un esquema; pero el lector no debería olvidar que la interpretación es, en primer lugar, una

articulación, vale decir, una segmentación del texto que no está condicionada por el artefacto: las oraciones, los párrafos, capítulos, etc. Piénsese en cómo Barthes (1970) analiza *Sarrasine*, dividiéndolo en lexías, es decir, en unidades cuyo tamaño es variable (de una sola palabra a un grupo de oraciones, pero también solo una parte de una oración). Propongo esta tesis: no hay interpretación sin articulación, es decir, una interpretación, en un sentido estricto, surge a través de la actividad articulatoria. De lo contrario, la interpretación se remonta a su significado más trivial, por lo que consiste simplemente en una inyección de significado. Las inyecciones de significado no disgustan en absoluto a los contextualistas: incapaces de realizar ningún análisis, hacen uso de formulaciones genéricas.

Intentemos, entonces, profundizar en el concepto de interpretación, cuya complejidad es a menudo trivializada. A la tesis *no hay interpretación sin articulación*, debemos agregar inmediatamente otra: *no hay interpretación sin conflicto*. De hecho, esta vive en un espacio conflictivo y dicho espacio no debe equipararse con una multiplicidad. Este es un punto absolutamente decisivo: la idea de una multiplicidad siempre abierta se condice con el relativismo y este último es el espacio de la *doxa*: todos tienen la misma razón. Todos tienen derecho a su propia lectura. Esta es la posición adoptada por las teorías y la estética de la recepción, la cual desde los años setenta del siglo pasado ha cuestionado, y no sin razones válidas, la visión sustancialmente estática del texto, en la que muchos estructuralistas estaban varados porque mantenían la postura del estructuralismo canónico. Estos investigadores se habían olvidado la segunda pregunta de los formalistas rusos (*¿cómo funciona un texto?*) para limitarse a la primera (*¿Cómo se hace?*); pero un texto no puede funcionar sin un lector, al igual que un automóvil no puede hacer un viaje si nadie enciende el motor.

Referencias bibliográficas

BACHTIN, M (1988). *L'autore e l'eroe*. Torino: Einaudi.

BARTHES, R. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.

ERLICH, V. (1965 [1955]). *Russian Formalism*. Paris y New York: Mouton and The Hague.

DE SAUSSURE, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Lausanne-Paris: Payot.

MUKAŘOVSKÝ, J. (1973). *Il significato dell'estetica*. Torino: Einaudi.

POUND, E. (1951 [1934]). *ABC of Reading*. London-Boston: Faber and Faber.

PROUST, M. (1971). *Contre Saint-Beuve*. Édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre. Paris: Gallimard.

_____ (1954). *Le Temps retrouvé*. En Proust, M. *A la Recherche du Temps perdu*, vol. III. Édition de Pierre Clarac et A. Ferré. Paris: Gallimard.

SILES, J. (2001). *Más allá de los signos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

TINDALL, W. Y. (1950). James Joyce. *His Way of Interpreting the Modern World*. New York: Charles Scribner's Sons.

LAS LETANÍAS DEL CARNAVAL DE BARRANQUILLA: ENTRE LO SACRO Y LO PAGANO. ISOTOPIAS E INTERSUBJETIVIDADES RECURRENTES

THE PAGAN BELIEFS AND THE SACRED: PERMANENT ISOTOPIES AND INTERSUBJECTIVITIES IN THE CARNIVAL LITANIES OF BARRANQUILLA

Alejandro Espinosa Patrón
Universidad Autónoma del Caribe
espinosa200018@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5357-162X>

Giuliano Seni Medina
Universidad Autónoma del Caribe
giuliano.seni@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8803-3258>

Fecha de recepción: 03.09.18/ Fecha de aceptación: 11.11.18

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.18>

RESUMEN

La investigación sobre lo pagano como acto performativo e intersubjetivo en las letanías del carnaval de Barranquilla, Colombia, tuvo como propósito identificar cómo lo pagano se convierte en una isotopía que permea los textos de los discursos de los letanieros del carnaval. Las letanías desde su discurso establecen una crítica permanente a través de textos que reflejan una nueva forma de comunicar, lo intersubjetivo, lo multimodal desde Kress & Leeuwen (2008). Para el desarrollo del estudio se hizo una investigación deductiva cualitativa y analítico-deductiva, porque se fundamentó en la descripción de cada una de las tres letanías analizadas.

PALABRAS CLAVE: pagano, discurso, letanías, enunciación, performance, carnaval

ABSTRACT

The research on the pagan beliefs as a performative and intersubjective act in the carnival litanies of Barranquilla, Colombia, had the purpose of identifying how the pagan beliefs become an isotopy that go through the texts of the speeches of carnival litanies. The litanies from his speech establish a permanent criticism through texts that reflect a new way of communicating, multimodal from Kress & Leeuwen. For the development of the study, a qualitative deductive and analytic-deductive research was done, because it was based on the description of each one of the three litanies analyzed.

KEYWORDS: Pagan beliefs, speech, litanies, enunciation, performance, carnival

1. Introducción

El estudio sobre lo pagano en las letanías del carnaval de Barranquilla corresponde con la suspensión sacra del orden del mundo. Por eso, se permiten todos los excesos. Lo importante es obrar en contra de las normas. Todo debe efectuarse al revés. (Caillois, 1984) “En la época mítica, el curso del tiempo estaba invertido: se nacía viejo, se moría niño. En esas circunstancias dos razones concurren para recomendar el desenfreno y la locura. (Caillois, 1984, p. 130).

En concordancia con lo planteado, las letanías del carnaval de Barranquilla constituyen piezas discursivas que encarnan en sus versos la crítica mordaz sobre la situación de los mandatarios de la ciudad, sus planes de gobierno; el escándalo internacional sobre las reinas de belleza, los jugadores y sus amantes, la captura y escape del “Chapo” Guzmán, el video de Petro recibiendo dineros, los cuales se conjugan para ridiculizar en cinco días,

como acto performativo producto del discurso de los letanieros, la nueva significación que brota del acto de irreligiosidad que brindan las letanías.

Lo anterior permitió identificar las categorías discursivas que conforman la estructura semiótica de lo pagano como isotopía constante, que representan lo que dicen, cómo comunican lo profano, qué sentido tienen como texto. Llama la atención que lo pagano es una ruptura con lo sacro con lo que es religioso o con lo que está condicionado por la institucionalidad (Eliade, 1981).

Origen de lo profano

El diccionario de la Real Academia de la lengua Española (RAE, 2014) define la palabra profano, del latín *profānus*, *profanare*, como lo no sagrado, lo secular, lo que desobedece e irrespetu las leyes y ritos sagrados, carente de conocimientos y autoridad en una materia en contraste con el Creador; lo libertino y mundano; lo deshonesto en el atavío o compostura; lo carente de espiritualidad, capaz de desbordar la norma social. En ese sentido, lo profano

(...) se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente al de las realidades «naturales». El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum*, o la *maiestas*, o el *mysterium fascinans* con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo *ganz andere*: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella. (Eliade, 1981, p.9).

De tal forma, las letanías del carnaval de Barranquilla se definen en oposición a lo sagrado (eje sincrónico) y, por el otro, “lo profano tiende a desbordar lo sagrado, eje diacrónico”. (Guerrero, 2001, p. 3) por la manera como expresan en sus rezos lo ridículo.

Los actos performativos en las letanías, “el discurso puesto en acción” (Benveniste I, 1977, p. 179), se articulan en lo profano por la forma como rompen las reglas de la sociedad. Dan cuenta de una teoría general de la producción social del nuevo sentido en las letanías del carnaval de Barranquilla; “se considera su discurso como mediador semiótico esencial que interviene decisivamente tanto en la construcción de la identidad del sujeto” (Sánchez, 2003, p. 469) como en la construcción del acto y sus consecuencias en los escenarios donde se presenta, porque “lo profano no es sino una nueva manifestación de la misma estructura constitutiva del hombre que, antes, se manifestaba con expresiones sagradas”. (Eliade, 1981, p. 2).

(...) en el carnaval opera esta relación determinante entre lo sagrado y lo profano. En un momento ambos términos se acercan y en otro se alejan. Esto constituye el centro de la dinámica histórica del carnaval. El carnaval es una estructura con elementos definidos, que se modifican con el tiempo y de acuerdo con la cultura, pero que se mantiene esencialmente en todos los lugares. (Guerrero, 2001, p. 10).

Desde Grecia, el carnaval se nutría de lo sagrado y de lo profano; estas isotopías sirven para entender el carnaval y sus discursos donde se “establecía una relación múltiple entre el teatro, lo sagrado, lo profano y el carnaval”. (Guerrero, 2001, p. 11) mediada por la crítica, la burla e ironía.

Todas las sociedades, incluyendo las no occidentales, dividen su tiempo en ejes que se corresponden con tiempo ordinario y extraordinario. El carnaval pondera el tiempo profano. El carnaval se estructura a partir de la inversión en todos los ámbitos: la inversión del tiempo, de los roles, de los valores. El carnaval que no invierte, no es carnaval. (Guerrero, 2001, p.10).

Asimismo, en el caso del carnaval de Barranquilla, las letanías *Los choferes borrachos y Violencia en los estadios*, denuncian los problemas de la sociedad, cuyo burlesco discurso recuerda

el carnaval que había sobrevivido como una fiesta profana, pero después de la desaparición del Imperio Romano, la Iglesia procuraba limitar el campo de lo profano y hacer sagrado todo lo que se refería a las festividades populares, y es cuando aparece la bula *Intransitarus* del papa Urbano V. (Guerrero, 2001, p. 12)

La isotopía profano-sagrado, “se traduce a menudo como entre lo *real* e *irreal*, o pseudoreal, lo puro e impuro. Es natural que el hombre religioso desee profundamente *ser*, participar en la *realidad*, saturarse de poder”. (Eliade, 1981, p. 4) No obstante, “lo sagrado y profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia”. (Eliade, 1981, p. 12). En este caso, el discurso de los letaneros, como el de un hombre no-religioso, “el hombre que rechaza la sacralidad del mundo, que asume únicamente una existencia ‘profana’, depurada de todo presupuesto religioso”. (Eliade, 1981, p. 16).

Igualmente, la experiencia profana mantiene la homogeneidad y, por consiguiente, la relatividad del espacio, el acto mismo donde se realiza.

A decir verdad, ya no hay ‘Mundo’, sino tan sólo fragmentos de un universo roto, la masa amorfa de una infinidad de ‘lugares’ más o menos neutros en los que se mueve el hombre bajo el imperio de las obligaciones de toda existencia integrada en una sociedad industrial. (Eliade, 1981, p. 17).

Con el abordaje sobre “Lo pagano y lo sacro: isotopías permanentes en las letanías del carnaval de Barranquilla”, se muestra cómo el discurso de lo profano convierte a los sujetos letaneros en sujetos burlescos cuyas letanías se revisten de un discurso católico. Por ende, “Lo profano no es sino una nueva manifestación de la misma estructura constitutiva del hombre que, antes, se manifestaba con expresiones ‘sagradas’. (Eliade, 1981, p. 9).

El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado. (Eliade, 1981, p. 17).

Mediante la burla y la ironía, evidencias de profanidad, los letanieros reclaman lo que no puede expresarse en la cotidianidad, saliéndose del orden social, como sucede en las letanías: *Los choferes borrachos y Violencia en los estadios*.

El enfoque multimodal en las letanías

Los textos multimodales son otro de los aspectos que llama la atención en el discurso de las letanías del carnaval de Barranquilla. Se refieren a una gama de modos de representación y comunicación que coexisten dentro de un texto dado. (Kress et col., 2008) “Esta existe como un elemento representativo en un texto que siempre es multimodal y que debe leerse en conjunción con todos los otros modos semióticos de este texto”. (Kress et col., 2008, p. 374). Este enfoque intenta comprender los modos de representación que entran en juego en el texto, “con la misma exactitud de detalles y con la misma precisión metodológica del análisis del discurso. Por ello, el interés está en la textualidad, en los orígenes sociales, culturales y en la producción del texto tanto como en su lectura”. (Kress et col., 2008, p. 375)

Las letanías constituyen textos que dan cuenta de una experiencia concomitante entre la semiótica social y las formas convencionales de la semiótica que, desde la profanidad, denuncian la injusticia social usualmente provocada por gobernantes o funcionarios públicos.

En el caso del enfoque multimodal, las letanías como texto se identifican con las siguientes características:

1. Un conjunto de modos semióticos está siempre involucrado en toda producción o lectura de textos.
2. Cada modo tiene sus potencialidades específicas de representación y comunicación, producidas culturalmente pero inherentes a cada modo.
3. Es preciso comprender la manera de leer esos textos como textos coherentes en sí mismos.
4. Tanto los productores como los lectores tienen poder en relación con los textos. (Kress et col., 2008, p. 388).

Con base en lo anterior, los rezos de las letanías del carnaval de Barranquilla son textos multimodales cuyos modos semióticos representan y comunican significaciones, en este caso resumen en la voz ‘corrupción’, sentido global del discurso¹. Para tal efecto,

(...) quien produce un signo trata de generar la representación más apropiada de lo que quiere significar. El interés del que hace signos está directamente cifrado en los medios formales de representación y comunicación. (Kress et col., 2008, p. 375).

Las formas discursivas disfemísticas en los rezos permiten a los letanieros atacar y degradar con gran facilidad a su adversario con recurrentes insultos, descalificaciones y disfemismos. Casas (1986) propone “restringir disfemismos para referirse a toda sustitución en la que subyace una represión interdictiva y no en el sentido amplio de sustitución de un vocablo –interdicto e incluso positivo o neutro– por otro tomado de una esfera vulgar”. (Casas, 1986, p. 85). Toda estas estas denominaciones aparecen vinculadas a lo que Díaz (2012) llama

¹ “Estos definen su coherencia global o macrocoherencia. Expresan la unidad del discurso y se expresan habitualmente en ciertos segmentos del discurso como los titulares, resúmenes o conclusiones.” (Van Dijk, 2008, p. 34).

(...) términos disfemísticos con el lenguaje vulgar, malsonante o jocoso; en otras, simplemente se alude a la utilización disfemística que el emisor hace de un término, pertenezca este a la esfera léxica que pertenezca o se adscriba al registro que sea. (Díaz, 2012, p. 54).

Las letanías acuden a disfemismos o “vocablos despectivos con tendencia a la crudeza expresiva”. (Díaz, 2012, p. 53); expresiones como ‘Cachón’, apaleados, pillar, pelo, empujar, cipote, pea, chocha, chicorio, coletos, trabada, etc., las cuales “son marcas necesarias dentro de la oralidad para reafirmar el sentido, las cuales son perspectivas complejas del discurso” (Benveniste II, 1977, p. 91).

De la enunciación y el discurso

La enunciación es fundamentalmente un acto de comunicación donde un productor o enunciador se apropia del discurso (Benveniste, 1999). No obstante, no hay un único enunciador en el discurso, sino una alternancia de voces e ideas que entran y salen de él, es decir, de embragues y desembragues de distintos enunciadores (Greimás, 1987). Incluso, algunos están por fuera del discurso, pero determinan sus características de producción, de reproducción y unos ritos de acceso (Bettetini, 1986).

Un aspecto importante en la enunciación es la posibilidad del enunciador de seleccionar lo que se va a enunciar y la forma de enunciarlo, una manipulación enunciativa. (Courtés, 1997).

Hay otro aspecto que no depende necesariamente del enunciador, pero que influye en la comprensión del enunciado final: las circunstancias de enunciación o de producción de un discurso; estas condiciones externas al discurso, son siempre instancias, situaciones particulares e irrepetibles con base en sus condiciones de espacio, tiempo y sujetos. Y son,

precisamente, los sujetos que intervienen en la enunciación, enunciador y enunciatarios, quienes configuran un contrato fiduciario tácito que se fundamenta en la certeza del discurso emitido por el enunciador (Courtés, 1997).

En este sentido, el Carnaval se constituye en el contexto fundamental donde se desarrolla el accionar de las letanías, espacio catártico de desequilibrios vitales sociales.

Particularmente, todo discurso lo es acerca de un tema o referente (Ricoeur, 2002), enmarcando en un contexto histórico que le da su sentido y su valor (Foucault, 1980; Todorov, 2013). Cabe señalar que dicho contexto determina en mayor parte, el uso de subcódigos de la lengua (Eco, 2000), una interpretación más contextualizada del código básico, el lingüístico, en forma de metalenguaje.

Acerca de la intersubjetividad

La subjetividad corresponde a la presencia del enunciador como centro y punto de referencia en el discurso, mediante pronombres o deícticos de espacio y tiempo (Benveniste, 1999). Está representada en todas las formas posibles en que el sujeto se hace presente, como se embraga o desembraga (Greimás y Courtés, 1982), cómo entra y sale del discurso, cómo pasa de la narración al comentario, de lo subjetivo a lo objetivo (Pereira, 2004). Cuando un enunciador sale del discurso, entra otro, de tal forma que el discurso no se le atribuye sólo al autor, locutor o enunciador, sino al interlocutor o destinatario y también a las voces citadas en él. (Todorov, 2013). Todo enunciado se remite a enunciados anteriores y esto se llama *dialogicidad o intertextualidad* (90), propia del discurso, no de la lengua (102).

En tal sentido, el discurso es “el texto de cualquier sustancia expresiva que, además de representar algo, representa e inscribe en su interior la forma de su propia subjetividad e

intersubjetividad”. (Fabbri, 2000, p. 84). Como consecuencia de ello, el intercambio de subjetividades, la intersubjetividad, hacen presencia en el lenguaje:

La intersubjetividad tiene, de esta manera, su temporalidad, sus dimensiones. Ahí se refleja en la lengua la experiencia de una relación primordial, constante, indefinidamente reversible, entre el hablante y su interlocutor. En último análisis, es siempre el acto de palabra en el proceso de intercambio a lo que remite la experiencia humana inscrita en el lenguaje. (p. 81).

2. Metodología

La metodología de este estudio es de corte cualitativa y analítico-deductiva, fundamentada en la descripción de cada una de las letanías analizadas. Desde esta perspectiva, se identificó la forma como los letanieros con sus versos llenos de críticas emplean su discurso para ridiculizar al otro. Para ello, se extrajeron marcadores del texto escrito, para, de esta forma, a través de una matriz, establecer la sistematización de la estructura del enunciado, es decir, “la enunciación se identifica con el acto mismo”. (Benveniste, 1999, p. 186).

En consecuencia, estudiar el discurso como una práctica, implica analizar aspectos fundamentales que implican las interacciones y el contexto en el que ese discurso tiene lugar. De tal forma, se optó por un corpus conformado por dos grupos de letanías, los más importantes del carnaval de Barranquilla: Los Turpiales de Renny Padilla y “Gavi” y sus rezanderos, con amplia experiencia y creatividad discursiva en el carnaval de Barranquilla.

En cuanto a las Técnicas e instrumentos, se aplicó la técnica de análisis de contenidos con la ayuda del programa *Atlas.ti*, el cual facilitó las actividades comprometidas con el análisis y la interpretación, en selecciones particulares, codificación, categorías, anotaciones, y en comparar segmentos significativos. Sistematizados estos

hallazgos, surgió en la discusión de los resultados la presencia de lo profano en las letanías señaladas.

3. Resultados

Del programa *Atlas.ti* se identificaron códigos, subcategorías y voces disfemísticas de los que emergieron siete categorías centrales, tres de ellas vinculadas al tema de la corrupción. Luego se analizaron los resultados tras la codificación; llama la atención que, en las tres letanías, hay un elemento común, isotópico, lo pagano como parte de la corrupción del país, principal hallazgo del estudio.

3.1 Análisis de Contenido

Texto 1. “Los choferes borrachos”.

A un chofer su mujer mala
Dijo no corras tanto muchacho
Que yo no te puse alas
Yo te puse fue los cachos.

Coro
Chofer que maneja borracho
Es porque le pegan cacho.

Rezo

A un chofer de san Andrés
Los vecinos le avisaron
Si te gusta hacer el amor entre tres
Corre que ya en tu casa empezaron.
Coro

Manejó duro y con enojo
Volando semáforos en rojo.
Rezo

Los choferes que en la pista
Andan en bola de fuego
No respetan al motociclista
Es que los cachos los tienen ciego
Coro

De los choferes que hablo
Andan como alma que lleva el diablo
Rezo

El chofer de un busetón
Lo zamparon al purgatorio
Pa que no le hieda la boca a ron
Se emborracha por el chicorio
Coro

Lo paró la policía
Gritaron los pasajeros
La prueba de alcoholimetría
Hágansela por el trasero.
Ameennn...

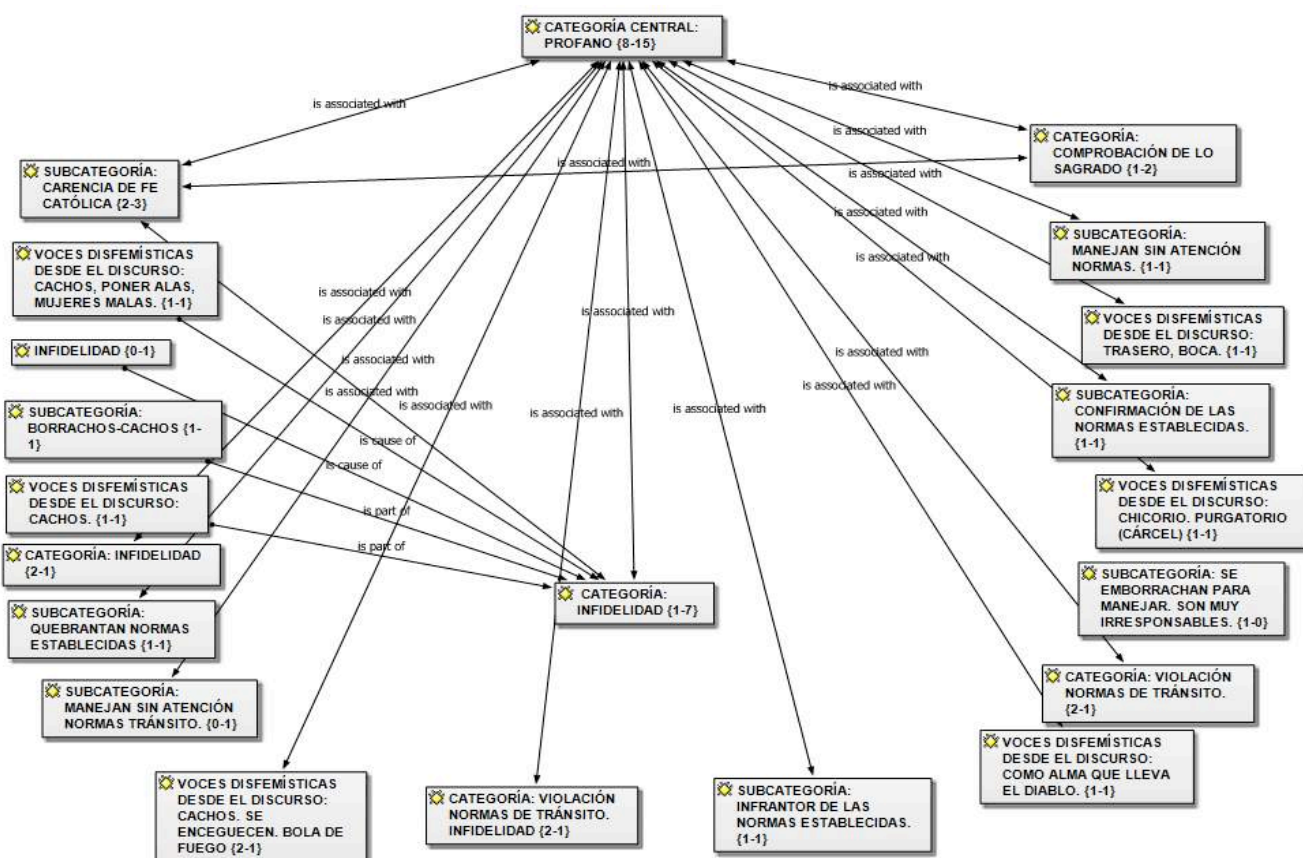
1. Matriz sobre “Los choferes borrachos”.

“Los choferes borrachos”.	Códigos	Subcategorías	Categorías	Voces disfemísticas desde el discurso de la burla.	Categoría central
A un chofer su mujer mala Dijo no corras tanto muchacho Que yo no te puse alas Yo te puse fue los cachos	1	Infidelidad	Infidelidad	Cachos. Poner alas	PAGANO

Coro: Chofer que maneja borracho Es porque le pegan cacho.	2	Borracho-cachos	Infidelidad	pegar cacho	PAGANO
Rezo: A un chofer de san Andrés Los vecinos le avisaron Si te gusta hacer el amor entre tres Corre que ya en tu casa empezaron. Coro	3	Chismes-cachos	Infidelidad	hacer el amor entre tres	PAGANO
Manejó duro y con enojo volando semáforos en rojo.	4	No le importa las normas establecidas.	Quebranto de las normas de tránsito		PAGANO
Rezo: Los choferes que en la pista Andan en bola de fuego No respetan al motociclista Es que los cachos los tienen ciego.	5	Manejan sin atención a las normas. Cachos	Violación de las Normas de Tránsito. Infidelidad	Andar en bola de fuego Los cachos enceguecen.	PAGANO
Coro: De los choferes que hablo Andan como alma que lleva el diablo	.6	Manejan sin atención a las normas	Violación de las Normas de Tránsito.	Andar como alma que lleva el diablo	PAGANO
Rezo: El chofer de un busetón Lo zamparon al purgatorio Pa' que no le hieda la boca a ron Se emborracha por el chicorio.	.7	Purgatorio por violación a las normas. Huyen de su responsabilidad	No respetan las normas. Violación de las normas de tránsito.	Emborracharse por el chicorio.	PAGANO
Coro: Lo paró la policía. Gritaron los pasajeros La prueba de alcoholimetría Hágansela por el trasero. Ameenn	.8	Confirmación de la violación de las normas de tránsito	Verificación de lo sagrado.	prueba de alcoholimetría por el trasero	PAGANO

Fuente: elaboración propia.

Gráfico 1. Categorías, subcategorías sobre lo profano en la letanía “Los choferes borrachos”



Fuente: programa Atlas.ti.

De acuerdo con la gráfica anterior, se puede apreciar cómo las subcategorías: ‘Infidelidad’, ‘Borracho-cachos’, ‘Chismes-cachos’; ‘no le importan las normas establecidas’; ‘manejan sin atención a las normas por ser infieles’. ‘Purgatorio por violación a las normas’. ‘Huyen de su responsabilidad’; ‘confirmación de la violación de las normas de tránsito’; y las categorías: ‘Infidelidad’, ‘Quebranto de las normas de tránsito’, ‘Violación de las Normas de Tránsito’. ‘Infidelidad’; ‘Violación de las Normas de Tránsito’. ‘No respetan las normas’, y ‘la Verificación de lo sagrado’, reafirman el otro sentido de la profanidad en las letanías del carnaval de Barranquilla.

En el caso de las voces disfemísticas-cacosémicas, se reafirma la burla con ellas desde “el discurso porque son una de las formas “vulgares” de dar visibilidad al contexto mediante la expresión o manifestación” (Van Dijk, 2012, p. 198).

En la gráfica 1, se citan textualmente frases de uso reiterativo como ‘Cachos’, ‘poner alas’, ‘pegar cacho’, ‘hacer el amor entre tres’, ‘andar en bola de fuego’, ‘los cachos engegucen’. ‘Andar como alma que lleva el diablo’, ‘emborracharse por el chicorio’, y ‘la prueba de alcoholimetría por el trasero’, las cuales son permanentes en la letanía “Los choferes borrachos”, lo que permite entender en este nuevo sentido cómo el concepto de lo profano se percibe de otra manera, lo cual reafirma la categoría Central, lo profano, permanente en este tipo de letanías de denuncia, es decir, “el discurso es una forma de interacción social y, como tal, reflexivamente, parte de su ‘propio’ contexto” (Van Dijk, 2012, p. 199).

Texto 2. Violencia en los estadios

Prefiero escuchar en radio
El futbol profesional
La violencia en los estadios
cada día es más brutal.

Coro

Hacemos desde esta instancia
un llamado a la tolerancia.

Rezo

Van hinchas con puñaletas
siendo el futbol la pasión
por el color de la camiseta
los puyan sin compasión.

Coro

No le hagas a otro mi amigo
Lo que no quieres que hagan contigo.

Rezo

Con los hinchas se han colado

en los disturbios amargos
catajarria de desadaptados
que forman el arroz con mango.

Coro

Los tira piedras son barros
dañando casas y carros.

Rezo

Bajitico vuela el plomo
La gente en su aposento
con miedo no sabe cómo
protegerse de los violentos.

Coro

Santo gobierno conoces el cuento
libéranos de los violentos...amen.

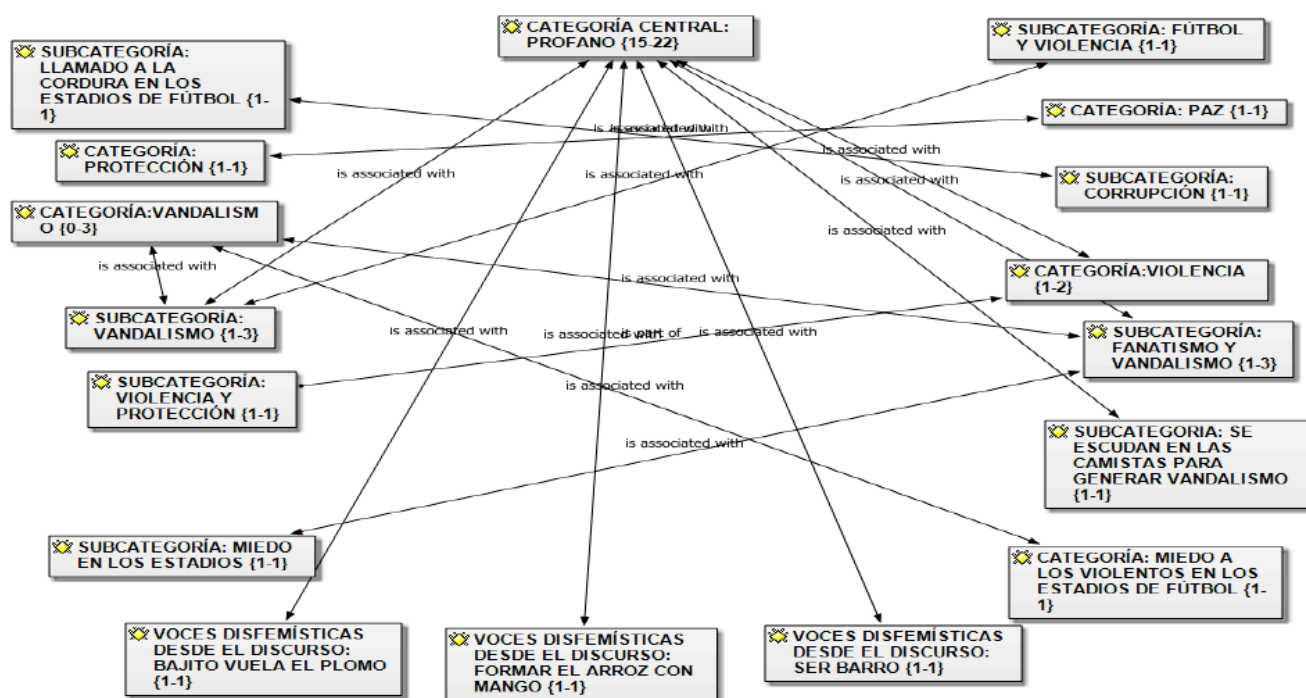
2. Matriz sobre “Violencia en los estadios”

Violencia en los estadios	Códigos	Subcategorías	Categorías	Voces disfemísticas desde el discurso de la burla.	Categoría central
Prefiero escuchar en radio El fútbol profesional La violencia en los estadios Cada día es más brutal.	1	Fútbol y violencia	Violencia		PROFANO
Coro: Hacemos desde esta instancia un llamado a la tolerancia.	2	Llamado a la cordura en los estadios.	Paz		PROFANO
Rezo: Van hinchas con puñaletas Siendo el fútbol la pasión Por el color de la camiseta Los puyan sin compasión.	3	Fanatismo y vandalismo	Vandalismo.		PROFANO
Coro: No le hagas a otro, mi amigo Lo que no quieres que hagan contigo.	4	Violencia y protección.	Protección.	Paremias No le hagas a otro, mi amigo, Lo que no quieres que hagan contigo.	
Rezo: Con los hinchas se han colado En los disturbios amargos Catajarria de desadaptados Que forman el arroz con mango.	5	Se escudan en una camiseta para generar vandalismo, antisociales.	Vandalismo	Voces disfemísticas. Formar el arroz con mango.	PROFANO

Coro: Los tira piedras son barro Dañando casas y carros.	6	Vandalismo.	Vandalismo	Ser barro	PROFANO
Rezo: Bajitico vuela el plomo La gente en su aposento Con miedo no sabe cómo Protegerse de los violentos.	7	Miedo en los estadios.	Violencia	Bajitico vuela el plomo	PROFANO
Coro: Santo gobierno conoces el cuento Libéranos de los violentos.....amen.	8	Corrupción	Miedo a los violentos en los estadios de fútbol.		PROFANO

Fuente: elaboración propia.

Gráfico 2. Lo profano en la letanía “Violencia en los estadios”



Fuente: programa Atlas.ti.

En la gráfica 2, otro de los aspectos que llama la atención es cómo las subcategorías ‘fútbol y violencia’, ‘llamado a la cordura en los estadios’, ‘fanatismo y vandalismo’; ‘Violencia y protección’, ‘se escudan en una camiseta para generar vandalismo’, ‘antisociales’, ‘vandalismo’. ‘Miedo en los estadios’, y ‘corrupción’, se unen a la categoría ‘violencia’, ‘paz’, ‘vandalismo’, ‘protección’, y ‘miedo a los violentos en los estadios de fútbol’, donde ambas mantienen el mismo sentido de la profanidad, acto permanente en los estadios de fútbol.

A lo anterior, se suman las voces discursivas que reafirman la burla y la profanidad con expresiones propias del contexto donde se originan como: ‘No le hagas a otro, mi amigo lo que no quieres que hagan contigo’; ‘Formar el arroz con mango’. ‘Ser barro’ y ‘Bajitico vuela el plomo’.

Lo anterior se conjuga con el carácter axiológico, los principios del hombre, donde se hace, al final del verso, una petición de todo el contenido discursivo del texto que reafirma la categoría central, lo profano. Carrión (2011) explica que la violencia en el fútbol

(...) tuvo su origen como un mecanismo para batir y aniquilar al enemigo, porque ese era el sentido de las victorias; tan es así que, en Inglaterra, la primera “pelota” utilizada para jugar fútbol fue la cabeza de un soldado romano muerto en batalla. Tan brutal y sangrienta fue esta práctica que se llegó a prohibirla en varios momentos y lugares. (Carrión, 2011, p. 43).

Se puede decir que el discurso manifiesta el contexto si los contextos, en sentido social o cognitivo, ‘subyacen’ al discurso y si las características del contexto son parte del significado o interpretación del discurso. “De esta manera, los papeles de los hablantes pueden describirse como ‘expresados’ en el discurso si este se considera primeramente como forma y formulación y luego como significado o acción. (Van Dijk, 2012, p. 198).

4. Debate y discusión

En la forma que se presenta el estudio del nuevo sentido que se percibe en lo pagano, los problemas de la sociedad son comprendidos como actos de maldad por parte de los servidores públicos, el gobierno, etc., y sus acciones se reflejan en la conducta ciudadana de un país, una región determinada, por lo que ese accionar indica un espacio de mala fe.

Lo que sí sigue siendo exclusivo de ellos es cantar a la sociedad desde la sociedad misma. No es que haya un derecho al insulto, pero sí es un periodo de permisibilidad en el que los cargos públicos reciben críticas directas (e insultos) desde el pueblo (Fernández Jiménez, 2016, p. 199).

Tras el análisis de contenido de tipo cualitativo y establecidas relaciones entre subcategorías, categorías, voces discursivas disfemísticas, y categorías centrales, se analizó el grado de co-ocurrencia entre ellas reafirmando el nuevo concepto de profanidad emergente en la sociedad actual carente de principios que se debaten entre lo puro y lo impuro.

En las letanías analizadas, se destacan temas de violencia, corrupción e infidelidad, muchos de ellos, presentados de acuerdo con lo profano, categoría central en las tres letanías. Los restantes, es decir las subcategorías y categorías, incluyen uno o varios versos explicativos del fenómeno, acompañados de las voces disfemísticas desde el discurso del contexto. En las representaciones gráficas, se aprecia esa tendencia de lo profano visto de las acciones de los sujetos en la sociedad.

Análisis de la letanía: Los choferes borrachos

Se observa que, para los choferes de transporte público en Barranquilla, Colombia, es preocupante que su mujer le sea infiel y ser señalado de portar “sendos cachos”; en primer lugar, por el machismo del gremio, y por otro, porque sus usualmente jóvenes, humildes y poco instruidas mujeres piensan que un chofer es alguien que puede solucionar su manutención y supervivencia, deformadas en la cotidianidad machista predominante en Barranquilla, en especial de los choferes de buses y mototaxis.

Igualmente, dos calificativos muy fuertes aterran al barranquillero: ser tildado de cachón o marica. De ahí esta letanía cuya categorización es eminentemente burlona y resalta, desde la primera estrofa, una burla, 1º: “correr a alta velocidad”, producido este efecto, especialmente si están borrachos. En esta letanía burlesca, su autor es una persona educada, que puede superar ese hecho cultural obsesivo: que a un hombre le sean infiel.

Obsérvese una reiteración en la conceptualización 2º, que a un chofer borracho le pongan los cachos, y de ahí su deseo de correr para escapar a este estado obsesionante; discurso 3º, burlesco, reiterativo en la infidelidad que genera hilaridad y burla en los interlocutores del letaniero. El estado obsesionante 4º, suposición inconsciente de infidelidad induce al chofer a ignorar los semáforos en rojo, estados son eminentemente profanos que el letaniero enuncia como marcas de burla y además de comprensión de lo profano como isotopía profanante: aquí el machismo es causa para que el primero que se convierta en un acto burlesco profanador de valores sacros de la sociedad² como respetar a la familia y a la mujer, y por parte de ésta, a su marido; y 5º, el machismo vuelve ciego al chofer infiel quien corre como bola de fuego y con unos cachos que lo vuelven ciego, estado metonímico que genera en el interlocutor la risa y la hilaridad de los oyentes.

² El tema se aprecia más en el campeonato mundial de fútbol Rusia 2018, en el cual, los aficionados de Colombia alardeaban que habían violado todas las normas legales de entrada a Rusia ingresando licor a través de sus binoculares y porque se burlaron de los japoneses.

La velocidad que representa la ansiedad del chofer por llegar a su casa y evitar que su mujer le sea infiel – poner los cachos- es un hecho reiterativo, 6º, digno de burla y risa entre los interlocutores, de tal forma que el letaniero comparó el estado obsesivo que padece el chofer “como alma que lleva el diablo”. Esta obsesión por la infidelidad expresada en la velocidad y sumada al consumo de alcohol, lo hacen lucir como infractor frente a la ley, pero el chofer sabe que con una “barba” (soborno) tendrá del policía el perdón. Esta letanía contiene una profunda profanación a lo sacro: la institucionalidad; y a los mandatos divinos que prohíben estos comportamientos, pero el miedo a la infidelidad rompe la sacralidad.

El continuo rompimiento de la regla que prohíbe el consumo de alcohol a los choferes, 7º, ha producido situaciones verdaderamente frecuentes y risibles en la Barranquilla en choferes de buses e incluso en choferes de altos estratos, lo cual contribuye a que el discurso sea burlesco, picante y contrario a la sacralidad, y que el carnaval se convierta en risa y burla, de forma que lo sacro es constantemente roturado por lo profano y anti institucional.

Lo sacro exige una institucionalización cerrada bajo una visión ritualista, fundada en una jerarquización, en preceptos, valores y conceptualización religiosa o sacramental para la realización de sus actos. Sus explicaciones pueden ir desde hechos aceptados dentro de colectividades sacrales, hasta posiciones y posturas extremas sobre el mundo y devenir.

Como performance enmarcada en lo profano, propio del carnaval, se pretende reflexionar sobre la intención de la letanía como acto discursivo más allá de los estados de hilaridad y burla que genera en sus interlocutores, alrededor de hechos muchas veces noticiosos, dignos de oprobio o del aplauso de la opinión pública; la letanía se convierte en una acción sancionatoria, ridiculizante y burlesca, como propuesta de una pedagogía popular, llegando incluso este tipo de discursos hedónico críticos hasta enunciaciones de

una taxatividad crítica demoledora. En tal caso, Fernández Jiménez, (2016), aclara que Momo, dios de las burlas, chistes y bromas, cuyos sarcasmos corregían a hombres y dioses. Era hijo de Hiptos y Nix o Eris. Se le representa con un antifaz y con “un cetro que tiene forma de cabeza grotesca, símbolo de la locura.” (Belmonte y Burgueño, 2003: 35 y 36).

Una vez, bromeó acerca de unos inventos que habían creado Poseidón, Hefesto y Atenea. Poseidón había creado al toro y Momo se rió de él por haberlo hecho con los cuernos mal colocados. En la mitología grecolatina figuró *Momo*, representando la burla inteligente, la crítica jocosa y también la avispada mordacidad.” (Calvo, 2007, citado por Fernández Jiménez, 2016, p. 88).

Las letanías son elaboradas por un enunciante que las crea, escribe y presenta a través de un discurso multimodal, actos de habla propios de unos grupos que narran los acontecimientos sociales con versos cargados de burla e ironía.

La letanía como proceso de enunciación

El carnaval de Barranquilla y el recorrido por la popular Vía Cuarenta, se convierten en una particular instancia de enunciación del discurso actancial, espacial y temporal (Courtés, 1997) de la letanía, que puede considerarse como un sistema de comunicación apropiado por el enunciador principal (Benveniste, 1999). En este sentido, la letanía puede comprenderse como un enunciado: expresa el punto de vista de su enunciador (Courtés, 1997) mediante la burla, acerca de un tema o referente (Ricoeur, 2002) - *Violencia en los estadios y Los choferes borrachos*- que representa un contexto social histórico (Foucault, 1980) y particular de producción, un espacio común entre letanieros y público provisto de valores (Todorov, 2013) donde los dos extremos del proceso de enunciación comprenden a fondo el tema de referencia que es, generalmente, acerca de un hecho histórico o tabú social que impactó con anterioridad a la sociedad barranquillera y nacional.

La letanía cumple el contrato fiduciario tácito entre ambos extremos de la enunciación fundamentado en las marcas del discurso que producen efectos de sentidos, de impresión de verdad (Courtés, 1997). La risa y el aplauso dan fe, precisamente, de esa certeza acerca del hecho histórico referenciado.

Con respecto a los códigos lingüísticos, se observa el recurrente uso de subcódigos de la lengua Eco (2000), de uso cotidiano y popular en la ciudad, tales como *cachos, bola de fuego, zamparon, chicorio, puyar, hincha, catajarria, barro, arroz con mango, cipote pea, carajo, recocha, chocha, trabada y coletos*. También es posible observar en los letanieros el uso de códigos extralingüísticos Todorov (2013), representados en su colorida y particular vestimenta, sus voces, los tonos de las letanías, la musicalidad de las estrofas, los ademanes y la gestualidad de sus protagonistas, todas ellas particularmente distorsionadas.

La forma particular de los letanieros de abordar el tema y de enunciar el discurso de sus letanías, plantea además una *manipulación enunciativa*, esto es, un sesgo en el discurso Courtés (1997), representado principalmente en el referente y el humor, como una forma de licencia entre lo que se enuncia, la forma cómo se enuncia y lo que se deja de enunciar.

Se evidencia además el embrague y desembrague de distintos enunciadores en el discurso, pues aunque predomina el uso de la tercera persona, algunas veces pasa a la primera persona, esto es, al protagonista de la historia, en singular- por ejemplo, *yo te puse fue los cachos* – y otras veces en plural- *Hacemos desde esta instancia un llamado a la tolerancia*-.

Por otra parte, el Carnaval de Barranquilla, puede considerarse un enunciador paratextual (Bettetini, 1986) porque establece unas formas de comunicación (letanías), unas características de producción y reproducción de las piezas (caminar a lo largo de la Vía Cuarenta) y unas experiencias muy propias del contexto carnestoléndico.

Intersubjetividad y letanías

La intersubjetividad en las letanías se presenta de diversas formas:

Por una parte, en la puesta en escena, la forma como los letanieros representan el discurso de la letanía, casi teatral, configurada en su vestuario, sus voces, sus gestos, las interacciones entre ellos y de ellos con el público. Así mismo, y más allá de las temáticas que abordan, en la forma en que ellos abordan el tema, esto es, la forma cómo lo anecdótico se hace discurso desde la crítica y el humor.

La Vía Cuarenta, también es un espacio de enunciación e inevitablemente intersubjetivo, pues la letanía se configura como tal y adquiere su licencia como contrato fiduciario tácito entre letanieros y el público asistente a la caminata que se realiza como un ritual, para una época del año, en el ambiente y el contexto de una fiesta local y en dicha arteria vial de Barranquilla. Fuera de estas coordenadas no es posible pensar ni dar valor a la letanía.

El grito, el aplauso, la risa y el saludo del público asistente al paso de las letanías en la Vía Cuarenta, es también una clara forma de intersubjetividad, en respuesta al mencionado contrato tácito; es la comprensión del referente y de la connotación del mensaje, la aprobación social de la subjetividad de los letanieros en la subjetividad de los enunciatarios.

Conclusión

La isotopía sacro- pagano responde a la multimodalidad que expresa Kress, Gunther & Theo van Leeuwen (2008) para referirse a otras formas de comunicar que van desde lo

verbal hasta lo gestual. Más allá del significado lingüístico, visual, espacial, gestual y audio, la multimodalidad implica procesos de integración, en cuyo centro “se halla la condición de “multiplicidad” inherente a la expresión y percepción humana, o sinestesia” (Cope& Kalantzis, 2009, p. 149) presente en la burla e ironía del discurso de la letanía durante cuatro días de un mundo al revés, como un periódico oral.

Para que lo ridículo (bufonerías), *que es nuestra segunda naturaleza, innata en el hombre, pueda manifestarse libremente al menos una vez al año*. Los barriles de vino estallarían si no se los destapara de vez en cuando, dejando entrar un poco de aire. [...] Hay que ventilarlos para que no se estropeen. Por eso nos permitimos en ciertos días las bufonerías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del Señor. (En Bajtín, 1965, p. 72, citado por Fernández Jiménez, 2016, p. 88).

Como instancias de la existencia social del hombre, lo sacro está ligado a la religiosidad y a las buenas obras y comportamientos del ser humano. Lo profano, en oposición, interpreta y reflexiona sobre las cosas de la realidad, apartando lo religioso, observando directamente los fenómenos, la literatura, al arte e incluso a la ciencia.

Igualmente, un aspecto importante de las letanías es la intencionalidad del enunciador por cargarlos de burla, pero también de una acción pedagógica hacia los valores y el cuidado de los hogares durante los cuatro días de la fiesta; sin embargo, a su vez generan un estado hedónico, un momento de risa que crea perplejidad y aceptación en los escuchas.

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1974) *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Seix Barral.

BENVENISTE E. I (1971) *Tratado de lingüística general I*. Madrid, España. Editores Siglo Veintiuno.

BENVENISTE E. II (1977) *Tratado de lingüística general I*. Madrid, España. Editores Siglo Veintiuno.

BENVENISTE, E. (1999) *Problemas de lingüística general II*. México: Editorial Siglo XXI.

CAILLOIS, R. (1984) *El hombre y lo sagrado*. México. Fondo de Cultura Económica. En línea: [Consulta: 26 de mayo de 2016]

CASAS GÓMEZ, M. (1986) *La interdicción lingüística. Mecanismos del eufemismo y del disfemismo*. Cádiz: Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

COPE, B. & KALANTZIS, M. (2009) "A grammar of multimodality". *The International Journal of Learning*, 16, 2.

COURTÉS, J. (1997) *Análisis semiótico del discurso*. Madrid. Gredos.

DÍAZ PÉREZ, J. C. (2012) *Pragmalingüística del Disfemismo y la Descortesía*. Tesis doctoral. En línea: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/15682> (Consulta: 20 de junio de 2018)

ECO, U. (2000) *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Lumen.

FABBRI, P. (2000) *El giro semiótico (Las concepciones del signo a lo largo de su historia)*. Barcelona, España. Editorial Gedisa,

FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J. (2016) El potencial comunicativo de las chirigotas gaditanas y su realización televisiva Tesis doctoral. En línea: https://idus.us.es/.../Tesis_Estrella%20Fernández_El%20potencial%20CDLCGYST.pdf (Consulta: 25 de junio de 2018)

ELIADE, M. (1981) *Lo Sagrado y lo Profano*. España: Guadarrama / Punto Omega 4ta. Edición. Traducción: Luis Gil.

GREIMAS, A.; COURTÉS, J. (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

GUERRERO, J. G. (2001) El carnaval dominicano: universalidad y singularidad. *Revista Dominicana de Antropología, Editora Universitaria UASD, Santo Domingo*, 3-34.

KRESS, G.; GARCÍA-LEITE R. Y LEEUWEN, V. T. (2008) Semiótica Discursiva, capítulo 10. En Van Dijk, Teun A. (compilador) *El discurso como estructura y proceso*. España: Biblioteca Económica Gedisa.

PEREIRA VALAREZO, A. (2004) De la teoría general de la enunciación a la enunciación televisiva. *Conexão – Comunicação e Cultura* v. 4, n. 8. Pp. 101-116.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014) *Diccionario de la lengua española*. En línea: <http://www.rae.es/> [Consulta: 23 de mayo de 2016]

RICOEUR, P. (2000) *Del Texto a la Acción*. México: Fondo De Cultura Económica.

SÁNCHEZ CORRAL, L. (2003) La semiótica de Greimas, propuesta de análisis para el acto didáctico. Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Córdoba. En línea: https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/21979/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consulta: 23 de mayo de 2016]

TODOROV, T. (2013) *Mijail Bajtín: el principio dialógico*. Bogota: Instituto Caro y Cuervo.

VAN DIJK, T. (2006) *El discurso como estructura y proceso*. Madrid: Gedisa.

CARMEN OLLÉ Y BLANCA VARELA: CORPOREIDAD EN *NOCHES DE ADRENALINA*

CARMEN OLLÉ AND BLANCA VARELA: CORPOREITY IN *NOCHES DE ADRENALINA*

Rocío Infante Ponce de León

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

iamrocio98@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5172-9975>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.19>

Fecha de recepción: 02.09.18/ Fecha de aceptación: 11.01.19

RESUMEN

Noches de adrenalina se presenta como toda una travesía de autoconocimiento y un ejercicio de autorrepresentación en el que el “yo” poético femenino se deja llevar sin ataduras y a la merced de críticas y prejuicios propios de esta sociedad androcéntrica. Lo que se plantea en este artículo es desarrollar la noción del cuerpo como *locus* del mencionado poemario y que, pese a las diferencias estilísticas y retóricas, la obra guarda semejanzas con Blanca Varela. Para entender el cuerpo dentro del poemario, es necesario, entonces, revisar sus principales influencias, Georges Bataille y Gaston Bachelard. Además, una aproximación al cuerpo, sexo, género y yo poético femenino permiten tener un mejor entendimiento de los poemas a analizar bajo la propuesta de análisis retórico de Giovanni Bottioli, cuyas provincias figurales facilitan la comprensión de la visión del mundo en los poemas y facilitan un análisis interdiscursivo.

PALABRAS CLAVE: Carmen Ollé, Blanca Varela, corporeidad, análisis retórico, poesía peruana

ABSTRACT

Noches de adrenalina presents itself as a journey of self-understanding and a self-representing exercise in which the female poetic “I” lets go in spite of the critics and prejudice that may come from this androcentric society. What this article proposes is the development of the idea of the body as the locus in the book, which is similar to Blanca Varela, although both poets have rhetoric differences and varied styles. Thus, in order to understand how the body works in Ollé's book, an approach on sex, gender and corporeity is necessary, as well as on the influences of Georges Bataille and Gaston Bachelard. Furthermore, the analysis is a rhetoric one, based on Giovanni Bottirolí's figurative provinces, which make the world view comprehension and interdiscursive analysis easier.

KEYWORDS: Carmen Ollé, Blanca Varela, corporeity, rhetorical analysis, Peruvian poetry

No es fácil ser mujer ni tampoco lo es ser mujer poeta. El canon y la literatura, en general, están liderados por hombres cuyo discurso es el predilecto. Hoy en día, sin embargo, tanto hombres como mujeres pueden escribir sobre temáticas antes consideradas tabúes, como la sexualidad, el erotismo y el cuerpo sin ser juzgados. Esto se debe a la corriente erótica de mujeres escritoras en el Perú que comenzó a finales de los años setenta del siglo pasado con Maria Emilia Cornejo y se consolidó con Carmen Ollé y la obra en la que se basa esta investigación: *Noches de adrenalina*.

Luego de más de treinta años desde su publicación en 1981, *Noches..* sigue causando incomodidad y estremecimiento a quienes lo leen por primera o enésima vez. La obra es toda una travesía de autoconocimiento y un ejercicio de autorrepresentación en el que yo poético femenino se deja llevar sin ataduras de ningún tipo y a merced de críticas y prejuicios propios de esta sociedad androcéntrica. Escribir poesía, como lo hizo Carmen Ollé, no solo requiere una mente abierta y cuestionadora, sino valentía para mostrar sus más íntimos secretos e incertidumbres.

Justamente lo que se plantea en esta monografía es que el cuerpo es el *locus* del mencionado poemario y que, pese a las diferencias estilísticas y retóricas, la obra guarda semejanzas con otra poeta mujer: Blanca Varela. Como mujeres poetas, ambas están

expuestas a realidades similares, en las que el cuerpo no solo es un instrumento de opresión, sino el *locus* de la expresión en el que se formula una identidad y tiene lugar un autoconocimiento.

Para verificar dicha hipótesis se plantea la siguiente estructura. En un comienzo, se hace un balance de la crítica a *Noches de adrenalina*, primer libro de Carmen Ollé. Luego, se mencionan sus principales influencias: Georges Bataille y Gaston Bachelard, filósofos que reflexionan sobre el erotismo y el espacio como poética respectivamente. Además, una aproximación al cuerpo, sexo, género y yo poético femenino permiten tener un mejor entendimiento de los poemas por analizar. Los dos poemas, “*Tat*” e “Imagino lo que no existe para mí”, son analizados sobre la base a la propuesta de análisis retórico de Giovanni Bottioli (1993) cuyas provincias figurales facilitan la comprensión de la visión del mundo en los poemas. Luego de dicho análisis, se comparan los poemas de *Noches de adrenalina* con otros dos de *Canto villano* sobre la base de un análisis interdiscursivo.

Finalmente, en la presente investigación, es necesario precisar que se utiliza la edición del 2014 de *Noches de adrenalina*, la cual carece de un prólogo e incluye el poema “Frágil ante lo inmundo”. Esta sería la cuarta edición de la obra, lo cual demuestra la vigencia del mencionado poemario. *Noches de adrenalina* no es, pues, un libro fácil de olvidar; al contrario, marca un hito en la poesía peruana del último siglo.

1. *Noches de adrenalina*: crítica e influencias

Desde su publicación en 1981, el primer poemario de Carmen Ollé no ha dejado de sorprender a lectores con su crudo erotismo. Es un libro que, para muchos, consagra esta temática en la literatura escrita por mujeres de la década del 80. Sin duda, María Emilia Cornejo es la poeta que inicia esta corriente en el Perú. Por lo tanto, se podría pensar que la cantidad de crítica y estudios en torno a la poesía de Ollé es vasta, mas ha sido en la última década en la que se han llevado a cabo estudios más rigurosos y completos, de manera que se ha publicado el primer libro de ensayos sobre la mencionada poeta en 2016.

1.1. Crítica en torno a *Noches de adrenalina*:

Como cualquier obra literaria, *Noches de adrenalina* tuvo aproximaciones críticas iniciales en reseñas aparecidas en distintos periódicos y revistas. Si bien estas no son estudios elaborados, constituyen la primera aproximación de la crítica a la obra. Por ejemplo, Edgard Álvarez, en 1982, señala lo siguiente respecto a *Noches...* : “[...] no necesita justificarse ante una tradición, pues el afán universalista y la madurez que lo respaldan le eximen de tal exigencia.” (Álvarez, 1982, p. 224) Él considera que los poemas forman parte de una búsqueda existencial en la que el ego toma conciencia más allá de lo individual mediante la reflexión. Según Álvarez, el yo confronta la realidad para conocerse a sí mismo; además, el investigador señala que no es posible detenerse en un punto particular de la lectura debido a la amplia variedad temática del poemario. Si bien es cierto que los poemas expresan numerosas ideas e incluso confrontaciones, ello no significa que se deba dejar de lado el sentido de protesta y de rebeldía que se evidencia, sobre todo, en algunos poemas.

Durante la década de los ochenta y con mayor frecuencia a partir de los noventa, Carmen Ollé es inscrita en una tradición de escritoras mujeres cuyas obras giran en torno a temas antes considerados tabú como lo corpóreo, lo erótico, la orientación sexual, etc.; es decir, todo lo que a través de la historia hemos callado las mujeres. Vittoria Borsò plantea que en *Noches de adrenalina*, el locutor se refiere a sí mismo como un yo-objeto: “El sujeto de la mujer escribe desde su existencia de reflejo, de ‘cuerpo fetiche’” (Borsò, 1998, p. 209) Esta idea del reflejo es sumamente interesante, pues efectivamente, en los versos de Ollé, el yo poético da cuenta de que es mirado y se sirve de esa *objetificación* por parte de su entorno para así autodescribirse y enunciarse desde ese *locus*, además de enunciarse desde sí mismo, lo cual, según Borsò, sería una doble focalización. La búsqueda de la identidad, por otro lado, “es un viaje cuyo punto de partida y de regreso llevan a la muerte.” (Borsò, 1998, p. 211) Esto muestra, pues, cómo la obra de Carmen Ollé se remite constantemente a Thánatos y Eros (que siempre van de la mano) desde sus comienzos (nos referimos al poemario en cuestión). Además, Vittoria Borsò menciona el dilema que la corporeidad representa para el yo-objeto, tema que se tratará más adelante en este texto.

Ahora bien, en 2004 Roland Forgues aborda la obra de diversas escritoras peruanas en *Plumas de Afrodita*. En dicho libro, Forgues señala que, con la aspiración del feminismo a superar las condiciones a las que las mujeres son sometidas, se llega a plantear lo mismo por

escritoras como, en este caso, Carmen Ollé. Es más, él se refiere a nuestra poeta como la que lidera esa tendencia y formaliza la corriente erótica, lo cual es acertado debido al impacto de la obra y la fecha de su publicación.

Luego, en 2007 Bethsabé Huamán enfatiza la presencia del pudor (y la falta de este, por supuesto) en *Noches de adrenalina* y cuestiona tanto el significado de *erotismo* como la presencia de este elemento en el primer poema. Por ejemplo, Huamán plantea que “es evidente que culo y vagina no están presentando ninguna vinculación sexual gozosa, por el contrario, están plasmadas como cargas.” (Huamán, 2007, p. 316) Esto tendría sentido, pues lo corpóreo es considerado erótico para el *otro* que observa (que domina), sin embargo, esto no lo es para el locutor mismo, siendo el otro masculino el sujeto, quien tiene derecho a gozar del cuerpo, es decir, ejerciendo poder sobre este. Entonces, para Huamán, la posición reflexiva de la sexualidad de Ollé estaría “planteada principalmente en el cuerpo, el paso del tiempo por él, el paso del cuerpo en la vida, en la existencia, en la identidad.” (Huamán, 2007, p. 318) Cuando se trate el tema de la corporeidad en Ollé, se tomará en cuenta esta perspectiva sobre el poemario.

En una lectura basada en Bataille y Bachelard, quienes son citados por Ollé, Carlos Villacorta considera que el discurso en el poemario es masculino. En oposición a lo planteado por otros autores, Villacorta señala lo siguiente:

A través de ese recuerdo, ella, que es el sujeto, se convierte en el objeto de su propio deseo. Al mirarse el yo del pasado, ella, que no sabe quién es en el presente, emprende el mismo proceso de reconocimiento-desconocimiento de su yo anterior. [...] No se trata de la imagen que tienen los otros acerca de las mujeres sino de la cara oculta de las mujeres sobre ellas mismas (aquellas partes sucias).
(Villacorta, 2008, p. 119)

Este planteamiento podría explicar el llamado discurso masculino, ya que para percibirse, ya sea mediante el erotismo o lo que fuese, el sujeto femenino tendría que verse por una óptica que no le pertenece (que no deja que goce de su propio cuerpo), pues es exclusiva del sujeto masculino. Respecto de la identidad, se explica la falta de identidad con la ausencia de un *allí* en la obra, pero el *aquí* desde el que se enuncia el yo es Lima. El intento por hacer de París el *allí* es inútil, lo cual se ve reflejado en la falta de intertextualidad (hecho que connota un lazo con Occidente) en los poemas finales. Esta poética del espacio es citada en *Noches de adrenalina* (Ollé, 2014, p. 9) y sí se percibe una diferencia entre el lugar

de enunciación limeño y uno incierto que está en proceso de ser encontrado mediante la recurrente intertextualidad y reflexión filosófica.

Por último, Mariela Dreyfus señala que en el poemario en cuestión se hace una crítica a Occidente y Lima es un lugar preferido por encima de París. Este cuestionamiento podría ser parte del proceso de desnudamiento (en todos los sentidos, incluso social e ideológico) propuesto por Bataille. Como señala Dreyfus, el yo poético intenta ensimismarse en la intimidad del eros y descubrimiento de su cuerpo, mas el fetiche que este representa no le deja ver más allá de sus carencias y fallas (arrugas, deterioro, etc.) Al parecer, el yo emprende esta exploración del cuerpo propio sin ataduras, sin tabúes: ¿será esa la única y verdadera forma de desnudarse? (Dreyfus, 2016). Según Dreyfus, el desnudamiento sería el encuentro con el cuerpo limpio, el conocimiento del propio cuerpo, mientras que lo místico sería lo sucio; así se crea una dialéctica que funciona como eje central en el poemario.

1.2. Influencias: Bataille y Bachelard

La intertextualidad, el uso del verso libre, la transgresión de géneros literarios (poema “Damas al dominó”) y otros recursos propios de una vanguardia ya instaurada sitúan al texto dentro de la norma. En ese sentido, es evidente la influencia de poetas vanguardistas y de Hora Zero, colectivo del cual formó parte Ollé. La intertextualidad, de igual modo, mostraría las demás influencias—numerosas, por cierto—que no necesariamente se ven reflejadas en la lírica, pero pueden servir para la construcción de un imaginario dentro de la obra que sería similar al de un sujeto occidental promedio que sitúa al yo poético en el mismo nivel del lector. La muestra de aspectos cotidianos parte del día a día, pero considerados obscenos, asquerosos o tabúes por la sociedad, sitúa al lector en una posición cercana, frente a frente, pero sumamente incómoda.

Como ya ha sido mencionado por distintos críticos y está explícitamente estipulado en poemario mismo, *Noches de adrenalina* está influenciado principalmente por Bataille y Bachelard, filósofos franceses. El recurrir a ellos no solo determinó ciertos aspectos de algunos poemas, sino del poemario mismo como estrategia de autoconocimiento y (re)formulación de una identidad.

Bataille, en *El erotismo* (1997), señala que este es un aspecto totalmente humano y diferente a la sexualidad animal. Esto se debe a que el deseo es algo interior, cuyo objeto

(principalmente la mujer) es algo externo. A diferencia de los animales, los seres humanos tenemos relaciones por puro placer, lo cual es erótico. La reproducción sexuada no es sino una forma de alcanzar una continuidad en el mundo, de manera el erotismo es más cercano a la experiencia de la muerte.

Sin embargo, lo erótico por muy humano que lo considere Bataille, ha sido prohibido desde tiempos muy remotos. Las prohibiciones buscan que no se ejerza la violencia de la muerte o el acto sexual, pero en sí mismas son una forma de violencia al ser impuestas. Es más, sin no fuese por la transgresión, no se sabría el motivo de estas prohibiciones. Esta vergüenza hacia lo sexual, causado por su carácter prohibido, derivó en erotismo, es decir, lo sexual sin incurrir en transgresión. Por otro lado, Bachelard, en su *Poética del espacio* (1965), toca la temática de la inmensidad íntima. Con esto se refiere a que la inmensidad como concepto está representada en el ensueño. Según él, “la inmensidad está en nosotros” (Bachelard, 1965, p. 236)

Algo sumamente relevante en *Noches de adrenalina* es la dialéctica de lo de dentro y de lo fuera. Esto alude a una búsqueda por lo lejano como lo del *allá*, mientras el sujeto se sitúa en un *aquí*. En el caso de la obra de Ollé, el *aquí* es Lima, mientras que el *allá* es París.

2. Corporeidad en Carmen Ollé y Blanca Varela

Como se pudo observar en los párrafos anteriores, existen diversas miradas sobre la *ópera prima* de Carmen Ollé, miradas que resultan sumamente interesantes para una mejor comprensión sobre el erotismo (del cual indudablemente está cargado el poemario) y cómo este se formula, desde dónde, hacia dónde y lo que representa en la propuesta búsqueda de identidad y la autorrepresentación. En tal sentido, Bataille y Bachelard permiten dar luces al respecto, siendo el *locus* del cuerpo el eje central de este erotismo.

Si bien en la poesía de Blanca Varela no se vislumbra un erotismo semejante al de Ollé, el cuerpo y el género juegan un rol importante en la configuración del yo poético que, como se sabe, empieza siendo masculino en su primer poemario *Ese puerto existe*. Se reafirma, entonces, la falta de neutralidad en cuanto al género en la literatura, ya sea por parte de la crítica (y sociedad o lectores) sexista o por las mismas escritoras que, al igual que

Carmen Ollé, exploraron su cuerpo para llegar a una autorrepresentación. La corporeidad, sin embargo, no solo se encuentra presente en *Ese puerto existe*, sino en los poemarios de Varela.

Antes de aproximarnos a ambas poetas, es preciso revisar ciertas nociones sobre el cuerpo y el género en relación con la literatura y, específicamente, en lo que concierne a la literatura escrita por mujeres, quienes se enuncian desde su condición de sujeto oprimido.

2.1. Cuerpo, género y yo poético femenino:

Es indiscutible que en *Noches de adrenalina* se exaltan las partes del cuerpo, los fluidos corporales y el erotismo. La importancia del cuerpo para una autodeterminación no es algo exclusivo de Ollé, sino que, desde un punto de vista existencialista, el cuerpo está, en efecto, estrechamente ligado a la personalidad, la concepción del mundo, etc. (Silva Santisteban, 2000) Esta corporeidad presente en la lírica es lo que une a Carmen Ollé con Blanca Varela, como se puede observar en el análisis interdiscursivo.

“Ser, cuerpo y goce se encuentran en una misma coordenada.” (Silva Santisteban, 2002, p. 18) Efectivamente, el goce se experimenta en el cuerpo, sin ser igual para ambos sexos. Según Lacan (citado en Silva Santisteban, 2000), todo el cuerpo femenino es sexualizado, por lo que su goce es mucho más extenso que el del hombre, cuyo sexo se focaliza en su falo.

Por otro lado, ni la sexualidad ni el género son parte del cuerpo, sino productos de este. De Laurentis (1978) plantea, pues, que la diferencia entre varones y mujeres va más allá de sus sexos y comprende la sexualidad y las formas de interrelacionarse en la sociedad. El género, por consiguiente, sitúa a un individuo o a un objeto en una clase: aquello que se considera femenino o lo que se considera masculino. A diferencia del sexo, el género no es un estado natural.

Si bien el género “se vive”, este es impuesto. (De Laurentis, 1987) Socialmente, se lo considera como algo dado a lo que se tiene que adecuar el individuo sin tomar en consideración su identidad ni su aprobación de las normas explícitas e implícitas propias del género asignado según su sexo. Según De Laurentis (1987), esta sería una forma de opresión, ya que, además, la cultura androcéntrica enfatiza la penetración y relaciones heterosexuales, y deja en segundo plano la sexualidad femenina.

Por otro lado, Gayatri Spivak señala lo siguiente:

[...] cuando la mujer hace suya la reivindicación de una condición subalterna puede hallarse limitada por unas líneas definitorias en razón del silenciamiento al que se ha visto sometida por diversas circunstancias. (2002, p. 212)

En el caso de Ollé como de Varela, no podemos consideradas como subalternas en sí por ser mujeres con estudios, de clase media. Esto no significa, como se señala en “¿Puede hablar la subalterna?”, que su voces estén consideradas en el mismo nivel que otros escritores varones o que no puedan estar silenciadas.

Respecto de la construcción del yo poético femenino, recurrimos una vez más a Rocío Silva Santisteban (2000), quien señala que el yo poético universal o neutro ha sido a lo largo de la historia la voz masculina. Es, por esto, que la escritoras solían ser confundidas con escritores varones, pues una escritura femenina era menospreciada y no tomada en serio. Entonces, se caía en una apropiación del discurso masculino.

La sensibilidad que pueda tener la escritura femenina tiene su origen en la sensibilidad corpórea y en los estereotipos de género. El cuerpo, según Silva Santisteban (2000), deja su huella en el texto e incluso llega a decir que se escribe con el cuerpo. “Hablar desde el cuerpo o sobre el cuerpo es una forma no sólo de autoconocimiento, sino también de búsqueda de ese *otro lugar* [...]” (Silva Santisteban, 2002, p. 31) Es desde el cuerpo donde surge el *locus* del locutor.

2.2. Análisis de los poemas “*Tat*” e “*Imagino lo que no existe*”

Como se mencionó en un principio, el análisis de los dos poemas en cuestión es retórico y está basado en los lineamientos propuestos por Bottirolí (1993). La estructura de análisis será explicada a continuación. En primer lugar, se hace una segmentación del poema, lo cual nos permite analizarlo por partes y, así, poder comprenderlo en su totalidad. En segundo término, se distinguen las cuatro provincias figurales propuestas por Bottirolí y la denominada Retórica General Textual: la metonimia, la metáfora, la sinécdoque y la negación. Según dicho estudioso, el cerebro humano procesa la información mediante estas provincias

figurales, las cuales, a su vez, nos aproximan a la visión del mundo en estos espacios cognitivos. En tercer lugar, se abordan los interlocutores, es decir, el locutor y el alocutario que pueden ser representados o no representados. Esto último se determina cuando el locutor se refiere a sí mismo (“yo”) o no, y cuando el poema es dirigido al alocutario (“tú”) o no. Es así que, con todos estos elementos, se puede identificar o formular la *elocutio* o visión del mundo en el poema.

2.2.1. “*Tat*”:

Tat

30 años irreversibles	
2 o 3 décadas de recuerdos como islas de piedra	
la edad en que si no avanzamos o nos movemos hacia una	
meta nos devorarán las generaciones.	5
Entregadas al que-hacer, desesperadas o en busca del	
amante ideal	
decido partir sin metas	
no hay Hacia	
sino ¿Dónde?	10
Y ¿por qué debo aniquilar mi dulce experiencia	
espontánea	
en razón del futuro incierto?	
 Anoche besaba a mi hombre le suplicaba una nueva pose	
descontada la excitación me faltaba un poco de aire por	15
cierta contrariedad en la nariz para mantenerme decúbito	
dorsal	
la pose es el esquema que traduce	
la manera de constituirse en «los de arriba» o «los de	
abajo»	20
hombros-giba-senos colgantes-orificios dentales	
¿soy yo esa viejita para dentro de 40 años?	
Mi abuela se miraba a los 80 con resignación sin rabia	
sin lamento, tuvo tiempo de reconocerse en el cambio	
y no le correspondía ninguna rebeldía.	25
La sonrisa de la Monalisa indica el camino del	
envejecimiento	
detenido por las cremas	
los labios de la libertina y los de la distinguida tiñen	
de púrpura los bordes de la sábana y también traducen	30
risa-volcán-gasto versus economía-sensualidad a dosis	
con sus carcajadas o murmullos.	

Escucho en el piso alto las risas de los vecinos gemidos ruidos de catre risas congeladas por el aburrimiento que caen al mar las nadadoras desnudas y espléndidas se deslizan por la orilla, entre los faros caminan tomadas de la mano y vuelven al mar misteriosas y simples admiro sus omoplatos anchos en la noche y recuerdo mi timidez en Lima la belleza es un corsé de acero.	35 40
---	--

(Ollé, 2014, pp. 20-21)

2.2.1.1. Segmentación:

De los veinticinco poemas que conforman la edición con la que trabajamos (uno más que la primera edición), el primer poema a analizar es el sexto y está compuesto por cuarenta y dos versos. Está segmentado en tres estrofas, pero proponemos una segmentación en cinco partes, las cuales están determinadas por la temática de estas.

El primer segmento comprende la primera estrofa, en la cual se alude al paso del tiempo y cómo la sociedad espera que la mujer siga un rumbo determinado. Este segmento lo titulamos “El rechazo a la norma”, puesto que el locutor se cuestiona “Y ¿por qué debo aniquilar mi dulce experiencia / espontánea / en razón del futuro incierto?” En otras palabras, se muestra en desacuerdo, razón por la cual en líneas anteriores enuncia: “decido partir sin metas”. Con esto se refiere a querer dejar el sitio en el que las mujeres están “Entregadas al que-hacer. desesperadas o en busca del / amante ideal” debido a aquellos “30 años irreversibles”.

La segunda parte va del v. 14 al v. 20 y la titulamos “La restricción del goce”, ya que la posición sexual no resulta nada excitante o placentera para el locutor, quien “suplicaba una nueva pose”. Al no gozar y tener que solicitar obtener algún goce, distingue una dicotomía entre “«los de arriba» o «los de abajo»” o mejor dicho, entre los que gozan del coito (hombres) y las que no (mujeres).

El tercer segmento comprende los vv. 21 al 28 porque estos versos tratan el tema del envejecimiento o deterioro del cuerpo, el cual está asociado con el primer segmento. Este segmento tiene como título “El deterioro corporal femenino” e inicia con el listado de partes

del cuerpo deterioradas en el v. 21. Asimismo, el locutor reconoce la inevitabilidad del envejecer corporal y denuncia, a su vez, las expectativas occidentales de la mujer bella y lozana.

El cuarto segmento lleva como título “El sexo como algo cotidiano”, hace referencia a la intimidad del placer sexual dentro de cuatro paredes, lo cual nos remite a Bachelard. Dentro de este espacio íntimo y seguro se sueltan “risas”, “carcajadas”, “gemidos”; los cuales se oponen a los “murmullos” por parte de “la distinguida”. Si bien se plantea la oposición de dos tipos de mujeres (“la libertina” y “la distinguida”), ambas tienen relaciones sexuales del mismo modo, lo cual de alguna forma las asemeja.

Finalmente, el quinto y último segmento comprende del verso 37 al 42, donde se percibe en el lesbianismo algo que no se puede alcanzar en el entorno heteronormativo limeño (“corsé de acero”): la no opresión o igualdad copular entre hombre y mujer. Por lo tanto, el título correspondiente es “El lesbianismo y lo que conlleva”.

2.2.1.2. Provincias figurales:

En el poema “*Tat*” predominan las provincias de la metáfora y la metonimia, puesto que el locutor se siente restringido y señala las causas, para lo cual, emplea metáforas y epítetos. Por ello, veamos primero el pensamiento metonímico para, luego, analizar el metafórico.

El pensamiento metonímico está condensado en los siguientes versos: “[...] si no avanzamos o nos movemos hacia una / meta nos devorarán las generaciones” Hay una causa y un efecto que se muestran a lo largo de todo el poema, ya que dicho acto de devorar, por parte de las generaciones (que es una metáfora a la vez), alude al envejecimiento y al consecuente reemplazo por mujeres más jóvenes. Asimismo, la “meta” que es motor de avance es la función femenina dentro de un imaginario machista, específicamente el de ser instrumento de goce, como se revela en el poema.

El pensamiento metafórico, por otro lado, se basa en dos metáforas importantes: “nos devorarán las generaciones” y “la belleza es un corsé de acero”. Ambas exaltan y exageran las ideas que simbolizan. En el primer caso, el verbo “devorar” implica mucha violencia, muerte y destrucción del cuerpo, lo cual da a entender que el ser desplazadas por mujeres más jóvenes es un acontecimiento inminente del que no se puede salir librada. Del mismo modo, el “corsé de acero” connota constricción inamovible e inflexible: todas deben cumplir un solo

y hegemónico estándar de belleza, no hay lugar para la diversidad o variedad. El acero es frío y no se oxida, igual que la búsqueda por encajar bajo la categoría de bella nunca termina.

2.2.1.3. Interlocutores:

El poema, en cada una de sus partes, se presenta como un monólogo. En otras palabras, el locutor es representado mediante la figura del “yo” en el poema, sin que se dirija a alguien específico o un alocutario representado. Podemos dar cuenta de ello gracias a verbos en primera persona: “decido”, “debo”, “besaba”, “me faltaba”, “soy yo”, “escucho”, “admiro” y “recuerdo”. Los posesivos ayudan, también, a revelar el carácter íntimo que representa el monólogo, el cual no está dirigido a nadie en específico, sino se muestra como una autorreflexión sobre el ser basándose en la corporeidad, erotismo y protesta del sujeto femenino.

El locutor denuncia el uso del cuerpo para el disfrute ajeno, el deterioro de dicho cuerpo femenino y cómo está constreñido por el “corsé de acero”. No solo tiene que estar el cuerpo a la altura de los estándares de belleza impuestos por la sociedad, sino que no se le está permitido el goce. Al contrario, el goce está reservado para el hombre y el estilo de vida y devenir de la mujer dependen de las exigencias del mismo. El locutor, sin embargo, se encuentra cuestionando, aún al finalizar el poema, la dirección que debe tomar para dejar que esa opresión social no tome las riendas de su vida y, sobre todo, de la visión que tiene de su propio ser corpóreo.

2.2.1.4. Visión del mundo:

Dado lo tratado previamente, en el poema se comprende al entorno como un lugar en el que el sujeto femenino promedio está atado a normas y expectativas sociales que no le permiten desenvolverse de la manera que desea, siendo sometido a la heteronormatividad que prima en dicho entorno. Este, además, se torna hostil ante el deterioro corporal, la falta de belleza y la independencia o empoderamiento femenino.

Dentro de este entorno, no hay mucho que la mujer pueda hacer; caer en la cuenta de la realidad en la que vive es el primer paso. Romper con el orden social es algo complejo y

requiere, especialmente, de valentía. Ser valiente no implica serlo solamente frente a los demás, sino también consigo misma y las creencias que forman parte de su tradición.

2.2.1.5. Análisis interdiscursivo:

Un poema con una temática similar es “Lady’s Journal” de Blanca Varela, ubicado en *Canto villano*, libro que reúne poemas de la escritora de 1972 a 1978. Es uno de los pocos poemas que trata este tema de la diferencia de género y expone esta diferenciación social como forma de visibilización y reclamo.

En dicho poema, se alude a la maternidad, el cuidado del hogar y a la belleza femenina (finita). Dispuesto a modo de diálogo, el locutor se dirige hacia el alocutario representado de forma imperativa, mas no (supuestamente) agresiva. Este discurso pasivo-agresivo toma un sentido manipulativo, ya que se le valora a la mujer en base al cumplimiento de sus funciones como ama de casa y el seguimiento de dichos estereotipos de género.

Como se propuso en un inicio, esta visibilización denuncia implícitamente el destino y estilo de vida de la mujer. A diferencia de “*Tat*”, “Lady’s Journal” es sumamente sutil, al igual que el sexismo mostrado por el locutor. Ollé (y todo *Noches de adrenalina*), por otro lado, se muestra mucho más frontal y directa, sin temor ni discreción en su poesía. Su(s) poema(s) es (son) incluso irreverente (s) con una clara intención de incomodar, pero, sobre todo, despertar al lector.

Del mismo modo, en ambos poemas se concibe el cuerpo desde la mirada del Otro, desde las expectativas de los demás y en función a su aspecto dador de vida o de placer. El cuerpo será visto con buenos ojos y aprobación siempre y cuando no envejezca y pueda, por lo tanto, continuar cumpliendo sus funciones de objeto de deseo y de maternidad. Una vez tomada conciencia de su represión, no hay vuelta atrás para la mujer o, en este caso, la poeta. Negar la realidad que vive es difícil sino imposible. Sin embargo, como se ha podido observar, los modos de aproximación pueden ser y son diversos, pues cada voz, cada poema, es único.

cierta “convulsión del ser” mientras el cuerpo gira “entre el estallido”. Todo esto se da sin que el sujeto femenino realmente lo motive, es decir, se le *objetifica* contra su voluntad. Ello causa, entonces, cierta envidia del sujeto masculino que no se ve manchado ni degradado por el goce: “¡la suerte es de ellos!”.

En los siguientes versos, hasta finalizar la estrofa, el locutor femenino busca ser activo y para ello mira su propio cuerpo, del modo como es mirado por el sujeto masculino o la sociedad androcéntrica en general. Cree, entonces, que si se asemeja a ellos, dejará de ser un objeto “si miro = soy”. Se podría decir que es una continuación o que es parte del primer segmento; sin embargo, este segundo segmento da cuenta de que el espacio desde donde se enuncia (París) no le permite liberarse del dominio masculino del todo. Intentar expresar su sexualidad mediante la desnudez, convierte al sujeto femenino —inevitablemente— en un objeto de deseo. El título del segmento es, entonces, “La imposibilidad de ser un sujeto activo”. Ambos segmentos se diferencian en que, en el segundo, el locutor actúa e intenta cambiar su estado ser pasivo, lo cual reafirma lo expresado en el primer segmento.

Toda la segunda estrofa (vv. 13-19) comprende la tercera parte, en la cual el tema principal es el placer y se titula “El placer ajeno”. Este placer, sin embargo, no le pertenece al locutor, sino que es el placer del Otro, lo cual a esas alturas, llega a ser “cotidiano” para dicho locutor femenino. Aquello que aparenta dar un placer propio es inevitablemente ajeno, lo cual ocasiona que ya no se crea en el amor ni se quiera someter a este.

La tercera estrofa se titula “Lo que conlleva ser heterosexual” y es el último segmento del poema. Cuando se enuncia que “la desdicha desplaza la sumisión”, se entiende que someterse al hombre en una relación amorosa heterosexual no es una decisión, sino el devenir de esta orientación sexual. Luego, “bajo la vigilancia de los parientes” indica la aprobación de esa unión heterosexual, unión en la que se vislumbra la verdad sobre el goce y el encuentro carnal.

2.2.2.2. Provincias figurales:

Del mismo modo que el poema “*Tat*”, en este poema encontramos un pensamiento metonímico y metafórico. La figura de la metonimia “si miro = soy” es fundamental para la comprensión del poema. El efecto es ser y todo lo que ello implica (reconocerse, autodeterminarse, autorrepresentarse, etc.), mientras que la causa es mirar, pero no se

especifica mirar qué o a quién. En el siguiente verso el locutor se denomina a sí misma como “la *voyeur*”, lo cual se traduce a el mirón y no a la mirona (la *voyeuse*). Esto daría indicios de que busca ver como hombre, como sujeto masculino. El erotismo, es según Bataille (1997), una aproximación a uno mismo y un modo de autoconocerse. Entonces, si la mirada masculina determina el ser, ella quiere poder hacer de sí lo que quisiera.

Luego, la provincia metafórica se ve representada en las metáforas “que mi cuerpo gire entre el estallido”, “estrujo mi escepticismo” y “la pubertad es un jardín de subversiones humildes”. En la primera metáfora, se refiere al cuerpo visto desde tantos ángulos que aparenta girar, siendo los estallidos las miradas numerosas y el deseo repentino causado por su desnudez. Asimismo, estrujar el escepticismo da a entender que es escéptica respecto a “si miro = soy”, pero lo intenta de todos modos porque las opciones de acción para revertir su estado de sujeto-objeto se acaban. Finalmente, la palabra jardín denota crecimiento, siendo (irónicamente) las subversiones flores o demás vegetación, cuando una transgresión (Bataille, 1997) connota violencia. El jardín puede aludir, asimismo, al bello público o a la mal llamada desfloración.

2.2.2.3. Interlocutores:

El poema “Imagino lo que no existe para mí” está escrito a modo de monólogo, al igual que “*Tat*”. Esto lo hace más intimista y según los temas e ideas presentadas se entiende la necesidad de que este tipo de poemas confesionales están enunciados en primera persona.

El interlocutor en este poema no se cuestiona ya, ni denuncia, sino se apena por su estado de sujeto-objeto, el cual no cree poder cambiar por sí mismo. Al parecer, cuestiones que devienen del sistema exigen cambios en el sistema mismo y no en casos particulares, como lo sería un solo individuo. Los poemas al finalizar el libro se tornan cada vez más cortos; hay menos que decir cuando dejan de haber planes, metas y esperanzas.

2.2.2.4. Visión del mundo:

El mundo se contempla como un espacio hostil del cual no hay salida, la protesta ha dado lugar a la congoja por la imposibilidad de renunciar a la heteronormatividad. Ni siquiera la identidad o la corporeidad o el erotismo se configuran sin la intrusión del Otro, el

sometimiento involuntario, forzado. La violencia de asimilar aquello causa inseguridad, tristeza y un sentimiento de fracaso o como lo denomina Ollé: “desdicha”.

La opresión deja de ser algo personal, se torna más bien algo generalizado donde el locutor femenino es un cuerpo desnudo más, es un objeto más. El intento de irreverencia y ruptura con el sistema no salió como esperado: el cambio de perspectiva depende de quien mira no de quien es mirado.

2.2.2.5. Análisis interdiscursivo:

Un poema de Varela similar al “Imagino lo que no existe para mí” es “Va Eva”, un poema sumamente corto, pero que tiene mucho que decir. Comparte el tópico del ser en medida de su corporeidad y la cosificación de este por otro sujeto: “si vuelves la cabeza / en tu cuerpo / te convertirás / y tendrás nombre”. El nombre sirve esencialmente para ser identificado por los demás; cuando se le llame solo será un cuerpo y, en este caso, un cuerpo sexuado. Aquellos versos varelianos se asemejan al mensaje que da Ollé: “si miro = soy” o “bajo la vigilancia de los parientes”. Si al Otro se le mira de la misma forma en que uno es mirado, ¿es posible convertirse en un Otro?

Como se indica en “Va Eva”, la palabra es, efectivamente, la huella del cuerpo. El “animal de sal” se convirtió enteramente en cuerpo, al igual que en el texto de Ollé el locutor es *objetificado* en su desnudez. Sin embargo, un sujeto se identifica o acepta este estado una vez que da cuenta de ello; es decir, cuando “vuelve la cabeza” hacia lo que sucede a su alrededor o decide mirar en “Me imagino lo que no existe para mí”.

A partir de lo señalado, se puede decir que el cuerpo en ambos poemas se vuelve una carga, una carga impuesta por los demás y casi impuesta por uno mismo. Casi da la sensación de culpa, culpa por no haber reconocido la realidad antes o por llegar a hacerlo o culpa por no poder hacer nada al respecto.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, E. (1982). Ollé, Carmen. Noches de adrenalina [reseña]. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 8 (15), 224-226.
- BACHELARD, G. (1965). *La poética del espacio*. Madrid, España: Fondo de Cultura Económica.
- BATAILLE, G. (1997). *El erotismo*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- BORSÓ, V. (1998). La poesía del eco en la escritura de los años 80 : Blanca Varela, Giovanna Pollarolo y Carmen Ollé. En Kohout, K. *Literatura peruana hoy: crisis y creación* (pp. 196-217). Frankfurt: Vervuert Verlag.
- BOTTIROLI, G. (1993). *Retórica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- DE LAURENTIS, T. (1987). *Technologies of Gender*. Bloomington, EE UU: Indiana University Press.
- DREYFUS, M. (2016). No hay acto poético inocente: Hipermoralidad y mal en Noches de adrenalina, de Carmen Ollé. En: Dreyfus, M, Huamán Andía, B y Silva Santisteban, R (Editoras). *Esta mística de relatar cosas sucias : ensayos en torno a la obra de Carmen Ollé* (pp. 43-51). Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar y Latinoamericana Editores.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2010). *Casa, Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima, Perú: Universidad San Ignacio de Loyola.
- FORGUES, R. (2004). Escritura poética y género. En: Forgues, R. *Plumas de Afrodita: una mirada a la poeta peruana del siglo XX* (pp. 13-34). Lima: San Marcos.
- HUAMÁN ANDÍA, B. (2007). Las transgresoras. Poetas de la Generación del Ochenta. En: Barrig, M. *Fronteras interiores: identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres* (pp. 305-323) Lima, Perú: IEP Ediciones.
- OLLÉ, C. (2014). *Noches de adrenalina*. Lima, Perú: Peisa.
- SILVA SANTISTEBAN, R. (2000). *El cuerpo y la literatura de mujeres*. (Tesis de maestría). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- SPIVAK, G. (2002). ¿Puede hablar la subalterna?. *Asparkia Investigación Feminista*, 13, 201-214.

- VARELA, B. (2016). *Poesía reunida, 1949-2000*. Lima, Perú: Casa de Cuervos, Sur, librería anticuaria.
- VILLACORTA, C. (2008). Erotismo y espacio en Noches de adrenalina de Carmen Ollé: Una lectura de Bataille y Bachelard. *Inti*, 67-68, 117-126.

**“EL MUNDO COMIENZA EN MIS PIES”:
CHOZA Y EL PROYECTO POÉTICO DE EFRAÍN MIRANDA LUJÁN
"THE WORLD BEGINS AT MY FEET": *CHOZA* AND THE POETIC
PROJECT OF EFRAÍN MIRANDA LUJÁN**

César Arenas Ulloa

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

cronotopo@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-1913-5373>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.20>

Fecha de recepción: 15.10.18/ Fecha de aceptación: 14.12.18

RESUMEN

El presente trabajo pretende reconstruir una línea evolutiva en la poética de Efraín Miranda Luján a partir del análisis de un poema de su libro *Choza* (1978). Para ello, trataremos de vincular sus desplazamientos, su posición marginal dentro del espectro de la generación del 50, con la transformación paulatina de su producción poética. Nuestra hipótesis central es que la obra de Miranda, excluida del monopolio de la crítica literaria limeña, se engarzó con otras tradiciones literarias, en particular la puneña, de manera que el reciente interés de la crítica por su obra lo ha insertado dentro del panorama más amplio, y alternativo, de las *poéticas andinas*. Emplearemos como marco teórico de análisis la Retórica General Textual

de Stefano Arduini y la TeSWeST ampliada II de Tomás Albaladejo, además de los aportes de la Semántica Cognitiva de George Lakoff y Mark Johnson.

PALABRAS CLAVE: Efraín Miranda, *Choza*, poéticas andinas, análisis retórico semántica cognitiva

ABSTRACT

This paper intends to reconstruct an evolutionary line in the poetics of Efraín Miranda Luján from the analysis of a poem from his book *Choza* (1978). For this, we will try to link their displacements, their marginal position within the spectrum of the generation of 50, with the gradual transformation of their poetic production. Our main hypothesis is that the work of Miranda, excluded from the monopoly of Lima's literary criticism, was linked to other literary traditions, in particular of the Andean Plateau, so that the recent interest of critics for his work has inserted it into the broader and alternative panorama of the *Andean Poetics*. We will use as a theoretical framework of analysis the General Textual Rhetoric of Stefano Arduini and the extended TeSWeST II of Tomás Albaladejo, in addition to the contributions of the Cognitive Semantics of George Lakoff and Mark Johnson.

KEYWORDS: Efraín Miranda, *Choza*, Andean Poetics, Rhetorical criticism, Cognitive Semantics

En este artículo, precisamos las categorías teóricas pertinentes para el análisis de la obra del poeta peruano Efraín Miranda Luján (1925-2015). Luego periodizamos esta poesía tomando en cuenta la influencia europea y la matriz andina de dicha escritura. Por último,

nos centramos en *Choza* con el fin de examinar su estructura textual. Concluimos con el análisis de uno de los más representativos textos del mencionado poemario.

1. Categorías teóricas

El paso del contexto al texto no es un proceso duplicativo; lo que se efectúa es una «refracción» de la realidad, fenómeno que puede ser comprendido a la luz de la Retórica General desarrollada gracias a los aportes de Antonio García Berrio, quien «esbozará una nueva Retórica científica apoyada en la reinterpretación lingüística de las nociones tradicionales», como especifican José A. Hernández y María del C. García:

En su propuesta sitúa la Lingüística General, la Retórica General, la Retórica literaria y la Poética, “ciencia cabal del discurso literario”, en sucesivos círculos concéntricos. Redistribuyendo los conceptos de contenido y forma (*res-verba*) entre las operaciones básicas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y articula la sucesividad teórica de las *partes del discurso* retórico con la simultaneidad de las operaciones de enunciación verbal (Hernández y García 1994, p. 175).

Esto llevará a que sus epígonos continúen su labor, apoyados en otras herramientas teóricas, transferencias interdisciplinarias como «la TeSWeST (o teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo, del alemán “Textstruktur Weltstruktur Theorie”) ampliada II [que] es un modelo lingüístico-textual construido a partir de la TeSWeST estándar, elaborada por el lingüista húngaro János S. Petőfi» (Chico 1989, p. 327). Es sobre la base de dicho modelo que se explican los aportes y la justificación final de los análisis de los poemas que procederemos a realizar más adelante, pues permite la comprensión de la

ideología (modelo de mundo) del texto porque, como afirma Tomás Albaladejo, es mediante la «*intensionalización* que el autor transforma en intensidad textual, en macroestructura, los materiales extensionales que ha obtenido como estructura de conjunto referencial a partir del establecimiento de un modelo de mundo [...] una operación poiética que le permite convertir la extensión elaborada por el texto literario en una construcción lingüística artística» (Albaladejo 1990, p. 309). Por eso, para acceder a una comprensión que vincule los contextos sociales y artísticos, debemos utilizar determinados instrumentos de análisis que no descuiden los niveles formales de la obra poética, estableciendo relaciones complementarias con los enfoques temáticos y culturales.

1.1 Campos figurativos

A pesar de que el lenguaje estándar se nos presente como denotativo únicamente, en el habla, «permanece [...] que la figura es el aspecto creativo e innovador del lenguaje» (Arduini 2000, p. 103). La figura, para Arduini, «no es [...] un simple medio microestructural, que atañe a la cohesión textual, sino más bien un universal antropológico de la expresión» (2000, p. 155) y esto debido a que fenómenos como el «[m]ito, imaginario, inconsciente, otros ejemplos podrían ser traídos a colación para mostrar como la figurática (la figuratividad) construye mundos» (Arduini, 2000, p. 155). Por lo que todo discurso construido con dichos *universales* incluirá al *universo figurativo* en su conjunto.

Para realizar un estudio integral del universo figurativo (la extensión semántica), es necesario precisar los diferentes *campos figurativos* que comprende. Arduini establece seis: *metáfora*, *metonimia*, *sinécdoque*, *antítesis*, *repetición* y *elipsis*. Cada uno de ellos refleja

procesos de pensamiento diversos: analógico, causal, inclusivo, inversivo, repetitivo y supresivo, respectivamente.

1.2 Semántica cognitiva

Similares al aporte de Arduini, una valoración positiva de la dimensión connotativa del lenguaje, de su facultad como herramienta estructuradora de la realidad extensional, son las premisas a las que arriban George Lakoff y Mark Johnson:

Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (Lakoff y Johnson 1995, p. 40).

Es decir, el pensamiento humano es figurativo. Ese es el sentido al que nos referíamos cuando manifestábamos que las figuras son universales antropológicos de la expresión, por lo que es fácil intuir que si «la comunicación se basa en el mismo sistema conceptual que usamos al pensar y actuar, el lenguaje es una importante fuente de evidencias acerca de cómo es ese sistema» (Lakoff y Johnson, 1995, p. 40).

Sin embargo, a pesar de la *sistematicidad metafórica*¹ que existe entre los conceptos, «[e]s importante ver que la estructuración metafórica que se implica [...] es parcial, no total. Si fuera total, un concepto *sería* en realidad el otro, no sería meramente

¹ «Puesto que el concepto metafórico es sistemático, el lenguaje que usamos para hablar sobre ese aspecto del concepto es también sistemático» (Lakoff y Johnson 1995: 43).

entendido en términos del otro» (Lakoff y Johnson, 1995, p. 49). Lo que ocultan o destacan alternativamente solo son algunas de sus propiedades. Este fenómeno se da en el *emparejamiento metafórico*, operación mediante la cual se construye una totalidad que organice los conceptos de un texto discursivo. Por último, Lakoff y Johnson establecen tres grandes tipos de metáforas:

a) Estructurales: «casos en los que un concepto está estructurado en términos de otro» (1995, p. 50).

b) Orientacionales: «organiza un sistema global de conceptos con relación a otro. La mayoría tiene que ver con la orientación espacial» (1995, p. 50).

c) Ontológicas: «permiten elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme» (1995, p. 63).

1.3 Pragmática interna del texto

Fernández Cozman señala que «una de las principales falencias de la crítica tradicional en el Perú [...] es que no ha sabido precisar el carácter ficcional del texto poético» (2009, p. 158), debido principalmente a suponerle un carácter autobiográfico; por lo que, desde el punto de vista de la Retórica y la Pragmática, conviene analizar la lírica como fenómeno comunicativo. Motivo por el cual es importante establecer cuáles son los actos comunicativos contenidos en el poema. En primer lugar, existe un acto de producción real y de recepción real del texto. En dicho caso el *autor real* se dirige al *lector real*, ambos seres de carne y hueso. Pero, por otro lado, existe una instancia:

responsable de la organización del poema y del poemario como unidades textuales, el que eligió determinadas estrategias discursivas para determinar el grado de inteligibilidad del poema y los temas de este. Se trata de un enunciador construido por el texto que se hace responsable de la ideología que subyace a los recursos técnicos y estilísticos que operan en el discurso poético (Fernández 2009, p. 162).

Este es el *autor implicado*, que a su vez se dirige al *lector implicado*, el cual:

no aparece como presencia explícita en el texto, sino que es concebido como el receptor presupuesto que llena la significación del discurso poético y observa cómo el sentido va de poema a poema para configurar la significación global del poemario (Fernández, 2009, p. 162).

El *locutor* es el emisor material del texto, y existen dos tipos de él: *locutor personaje* (enunciación experiencial) y *locutor no-personaje* (enunciación no experiencial). El locutor se dirige a un *alocutario*, el cual a su vez puede ser: *alocutario representado* y *alocutario no-representado*. Esclarecidas nuestras herramientas de análisis, procederemos a encuadrarlas dentro del proceso de la poesía de Miranda.

2. Periodización de la obra de Miranda

Para abordar el desarrollo de la poética de Miranda, segmentaremos su producción sobre la base de criterios textuales y cronológicos. Tomando todos estos elementos en cuenta, podemos distinguir en su obra tres etapas diferenciadas.

2.1 Poesía intelectual de influencia europea (1950-1970)

Sus poemas reflejan un cuidado en el tratamiento de la forma, de la musicalidad y del ritmo. Sus temas principales son la ausencia y la soledad, asociados con la muerte y la infancia como tiempo que suscita la nostalgia en el locutor. Hay una fuerte influencia de Rilke, especialmente de las *Elegías de Duino*, lo que implicó su rápida inclusión en el grupo generacional de poetas del 50, y una identificación de su obra, dentro de la dicotomía de la época, con la “poesía pura”, Esta etapa estaría conformada por el poemario *Muerte cercana* (Miranda, 1954).

2.2 Compromiso social e inserción en la tradición poética puneña (1971-1992)

Se produce el re-aprendizaje vital del poeta debido a su experiencia como maestro rural. Pero, sobre todo, el giro lo marca su tesis sobre la aplicación de la poesía en la enseñanza de las zonas rurales. Propone, entonces, un uso formativo de la literatura y una redefinición de la *poesía india* como una versión indígena de la poesía, cuya intención es de crítica y de rebelión contra el canon. Su poética se vincula con referentes locales como Gamaliel Churata, Dante Nava o Alejandro Peralta².

Este periodo estaría conformada por los libros *Choza* (Miranda, 1978), que representa una verdadera renovación poética en el horizonte cultural de la época; y *Vida* (Miranda, 1980), en el cual toma como centro la problemática del desplazamiento del indio del campo a la urbe moderna, por lo que el locutor adopta la posición de un sujeto subalterno que se encuentra alejado de su comarca.

² De la poética de este último nace la preferencia de Miranda por el uso de la “i” latina en lugar de la “y” griega.

2.3 Poesía mítica y utópica (1992-2015)

Reactualiza el discurso utópico andino sobre la restauración de los sistemas de valores previos al choque cultural con Occidente. Se produce un reencuentro de su poesía con la mitología andina, y la figura del poeta cambia para convertirse en una especie de interlocutor entre los dioses y los hombres. En esta última época se sitúa el poemario *Padre Sol* (Miranda, 1998).

3. Presentación del poemario *Choz*

La operación que pretende realizar Miranda en *Choz* es la de evidenciar el carácter ambivalente del discurso Occidental, poniendo en primer plano sus convenciones restrictivas que operan bajo un doble discurso: una tabla de valores que es aplicada entre sujetos occidentales; y otra que violenta los derechos de aquellos que se mantienen en una condición inferior -desde la visión de los primeros- económica y culturalmente; es decir, de los sujetos andinos. Para ejecutar este proyecto, el autor se vale de una serie de mecanismos de desmontaje, entre los que resaltan el uso de la parodia y la ironía, lo que revela la matriz de pensamiento antitético y confrontacional que articula su poesía. El término “choza” está vinculado con la construcción rústica y marca una isotopía espacial (despojo/pobreza) y temporal (lejanía/barbarie). Pero este lugar, donde vive el indio, es cargado por Miranda con los semas positivos de la resistencia cultural.

Por otro lado, la obra propone una relectura de la representación del indio, su deconstrucción, al mostrarlo como un ser vital que exige un programa reformista para la

transformación de su condición social marginal. En ese sentido, la imagen del territorio del indio también es resemantizada, al ser desechadas las representaciones de una comunidad idílica y un paisaje bucólico, en los cuales prima una visión estática y no historia de su devenir.

En cuanto a los aspectos formales, no existen esquemas métricos fijos y están exentos de los patrones de la rima. Existe una profusa utilización de imágenes, metáforas y símiles, por lo que podríamos afirmar que prima el campo figurativo de la metáfora.

Atendiendo a los criterios que se desprenden del título del libro, un aspecto digno de considerar es la secuencialidad basada en el ordenamiento del abecedario que carga al poemario con una fuerte intención didáctica. Este se encuentra dividido en cuatro grandes secciones, cada una encabeza el grupo una letra que corresponde, según la hipótesis más aceptada, a las iniciales de su nombre, siendo la segunda, la única que ha desconcertado a la crítica: E[fraín] / A / M[iranda] / L[uján]. Respecto de la segunda letra, podemos plantear dos posibles hipótesis: una es que se trata de un nombre no conocido del poeta (apodo o segundo nombre de pila); la otra, es que fuese un velado homenaje al grupo *Abemur*, al cual Miranda perteneció en Arequipa por los años cincuenta. Según lo expuesto, son cuatro las partes del poemario:

- Primer segmento (de EA a EZ): consta de 28 poemas, en los cuales se incluye el ECH, EE, EÑ y ERR. No existe un ELL. Este segmento lo podemos subdividir, a su vez, en una reflexión sobre el tiempo cósmico (EA y EB); una autovalidación de la voz del locutor (EC), la dedicatoria a los dioses andinos *Inti* y *Pachamama* (ECH y ED, respectivamente), la autodefinición del indio (EE), y un conjunto de episodios sobre la vida gregaria del

comunero (de EF a EY). La sección termina con un poema dedicado a la universalización cósmica de dicha experiencia unida a los ciclos del universo (EZ).

- Segundo segmento (de AB a AZ): consta de 25 poemas. No incluye el AA, ni el AÑ. Es una prolongación de la sección anterior en tanto ahonda en las vicisitudes de la vida de los comuneros pero vista desde un enfoque menos trascendental. Este segmento se cierra con un poema dedicado al forastero (AZ) que anticipa la problemática de la sección anterior.

- Tercer segmento (de MA a MZ): consta de 27 poemas. Su tema central es el de la relación de los comuneros con los agentes y el discurso de la modernidad impuesta por la visión occidental.

- Cuarto segmento (de LA a LR): incluye 19 poemas. Hay LL y LLL. Se produce una redefinición del sujeto indio a partir de su inclusión en los mecanismos del capitalismo. El locutor busca conciliar la visión moderna con la mítica (LO). Hacia el final (de LO hasta LR) se produce un paulatino retorno de locutor a la advocación de las divinidades andinas, pero ahora nombrados bajo el lenguaje del colonizador: *Padresol* y *Madretierra*. Esto implica una apropiación de los elementos culturales foráneos sin que implique el abandono de la matriz cultural andina.

4. Análisis del poema «EQ»

A continuación, nos centraremos en el abordaje retórico-figurativo de un poema de *Choza*, el poema «EQ», el cual consideramos sintetiza el viraje de la poesía de Miranda, y la culminación del proceso de asimilación -y defensa- de una tradición cultural distinta de la

que había formado su sensibilidad poética. Para realizar el mencionado análisis, transcribiremos el poema:

- 1 Soy una indiecita escolar. Me reconoces;
mi retrato está en folios de grandes libros;
retratada con polleras y con "uniforme".
- Me pongo de cabeza y el cielo está abajo
5 y la tierra queda arriba; así no es mi mundo;
me pongo de pies
el cielo regresa arriba
y la tierra para abajo. El mundo comienza en mis pies,
este es mi mundo.
- 10 El mundo comienza en mis huesos,
en los truenos que respiro, en las cordilleras que empuño
y hago una madeja para tener mi imago mundi.
- Mis trenzas hacen camino a la casa, en los folios
te informaste que se destechan sacándole un palo;
15 mi abuelito me dice pariguana
porque aprendo a dormir sin cerrar los ojos;
mi tío no sabe ni firmar
y mi tío materno tiene primaria
me riñe que acaso por eso come más.
- 20 Los vidrios de la escuela
desvían el Sol hasta mi patio distante;
la Escuela es la casa más grande de todo;

le he dicho a mi padre que compre una carpeta para nosotros.
 Frente a la pizarra se me adelanta una niña blanca,
 25 a ella es quien educa el Maestro.
 Lloro porque soy india y tengo una niña blanca
 que el Maestro ha creado dentro de mí;
 esta niña no me puede;
 el Maestro le da fuerzas y sustento
 30 el Maestro tiene grandes métodos para esa niña.
 El maestro se olvida de mí, de todos los alumnos
 y dice que para los indios no se ha inventado nada.

A ratos me confunde: me convierte en ella
 o ella en mí;
 35 cuando me habla el profesor, desaparece;
 en cada diciembre muere y cada abril resucita.
 Al concluir mis estudios se extinguirá
 en la parcialidad (Miranda 1978, pp. 45-46).

4.1 Segmentación textual

Podemos dividir el poema en cuatro segmentos:

- Primer segmento (versos del 1 al 3): “(Re)Presentación del locutor ante el alocutario”. Correspondería a la *exordio* de la argumentación.

- Segundo segmento (versos del 4 al 23): “Repliegue progresivo del mundo del locutor en base su corporeidad”. Es la *narratio* de la argumentación. En este segmento, podemos distinguir las siguientes subpartes.

- * 4 al 12: Cosmovisión: sobre la base a una estructuración orientacional.

* 13 al 19: Proyección del cuerpo, se produce un emparejamiento metafórico.

* 20 al 23: Aparece el espacio opresor injertado como imagen de la alteridad y del desdoblamiento del locutor.

- Tercer segmento (versos del 24 al 36): “La alienación del alocutor como producto del proceso educativo”. Podemos encontrar aquí la *demonstración* del poema.

- Cuarto segmento (versos del 19 al 26): “La supresión futura de los efectos producto de la reeducación en la comunidad”. Sería el *epílogo* del discurso.

En cuanto a la progresión temática, conviene resaltar el uso de los verbos que tienen una fuerte presencia en el poema, lo que le otorga una impresión muy dinámica y narrativa, propia de la poética del poeta-cronista. Podemos clasificar a los verbos en:

- Verbos ontológicos: soi / está / es

- Verbos relacionados al aprendizaje: reconoces / informaste / aprendo / sabe / educa / olvida

- Verbos relacionados a la enunciación: dice / he dicho / habla

- Verbos relacionados a la acción o transformación: pongo / queda / regresa / comienza / adelanta / puedo / convierte / desaparece / muere / resucita / extinguirá

- Verbos relacionados con respecto a la posesión: empuño / «tener» / tiene / come / compre / tengo / da

- Verbos relacionados a lo negativo en tanto artificial: desvían / ha creado / ha inventado / confunde

- Verbos relacionados al daño: riñe / lloro

En lo que concierne a la adjetivación, son pocos los calificativos, y en su mayoría están relacionados con los conceptos de “blancura” y “grandiosidad”. El tono general del poema es confesional y emplea moderadamente el registro oral («a ratos», «acaso por eso»).

4.2 Campos figurativos

Predomina el campo figurativo de la antítesis que se manifiesta en la ironía, la antítesis propiamente dicha o la paradoja. En particular, tenemos el uso del diminutivo irónico «indiecita» que implica una crítica al exotismo que feminiza y pueriliza al otro en la orfandad simbólica. También la oposición antitética entre «pollera» y «uniforme» como símbolos que remiten a lo premoderno y a lo moderno, respectivamente. La paradoja inserta en el verso «*aprendo* a dormir sin cerrar los ojos» remite al estado antinatural y acechante con el que es visto el proceso educativo. Y la ironía lanzada al tío que «me riñe que acaso por eso come más», implica un cuestionamiento a la utilidad de la competencia letrada.

El segundo campo figurativo con cierta relevancia es el de la metáfora. Podemos encontrar la metáfora verbal en el siguiente verso «me *pongo* de pies» por *paro*; cuyo origen está en la catacrexis del verso anterior «me pongo de cabeza»; notamos como el primero genera un efecto de sorpresa, dado que implica revertir el orden común. Por otro lado, relacionado con la educación está en el verso «mi tío materno *tiene* primaria», en el cual mediante una metáfora verbal, se crea la imagen de que el saber es algo estático, un archivo oficial y concluido.

El campo figurativo de la metonimia también está presente con los regímenes del verbo “poner”: «de cabeza» y «de pies» que más que establecer una vinculación con el cuerpo del locutor, establecen una relación con dos órdenes distintos: el de lo ideal/abstracto y el de lo concreto/real. La *Imago mundi* también es una referencia metonímica a las obras de cartografía y quiere expresar la cosmovisión que es puesta en peligro por el proceso alienante de la educación occidental. Por último, el verso «en cada *diciembre* muere y cada *abril* resucita» marca una contradicción metonímica: lo que para la niña blanca es el fin de su existencia, representa para el locutor el momento de su libertad; mientras que lo que es para la otra su inicio, representa este su ocultamiento.

En cuanto al campo figurativo de la repetición, existe una reduplicación parcial entre «mi *retrato*» y «retratada», cuyo objetivo es hacer notar como se encuentra tipificada por los patrones exotistas la imagen del locutor. Hay otro uso de la reduplicación el verso «A ratos me confunde: me convierte en *ella* / o *ella* en mí» que propicia el juego especular entre el locutor y su doble artificial. Asimismo, notamos un uso del polisíndeton en el verso «Me pongo de cabeza y el cielo está abajo / y la tierra queda arriba» para mostrar como la inversión afecta a la vez todas las coordenadas de su cosmovisión. Por último, existe una anáfora intercalada en la tercera estrofa, en la que se repite el adjetivo posesivo «mi», tres veces, y una cuarta de manera imperfecta a través del pronombre «me»; esto porque dicha estrofa pretende mostrar el mundo propio del locutor, contra el cual se enfrenta al otro, al de la escuela.

Con respecto al campo figurativo de la sinécdoque, es notorio el empleo de la sinécdoque de parte-en-vez-de-todo, en los versos cuasi-iterativos «el mundo comienza en

mis pies» y «El mundo comienza en *mis huesos*», en los que su ubicación después del verbo “comenzar”, lo resemantiza como “concebir”, es decir, que se despliega desde la subjetividad del locutor. Por otro lado, relacionado con el poder de la escritura, el verso «mi tío no sabe ni *firmar*» que implica la sinécdoque de específico-en-vez-de-genérico, para relativizar el alcance del dominio de la educación en el contexto del mundo representado del poema, el rural.

Para concluir, en el campo figurativo de la elipsis tenemos la siguiente en el verso «retratada con polleras o con “uniforme”», en la cual se ha elidido al sujeto que es el locutor, lo que representa el vacío de la imagen, la ausencia de su representación en el orden de lo simbólico, y la falsía de su proyección fotográfica.

4.3 Metáforas cognitivas

Podemos establecer el siguiente emparejamiento metafórico a partir:

LA NIÑA INDIA ES COMO LA CASA/CHOZA

Las consecuencias se pueden derivar en los siguientes versos:

- «Mis trenzas hacen camino a la casa»
- «te informaste que se destechan [las casas] sacándole un palo»

En el primer caso, el retorno a lo íntimo es marcado por los caminos que forman las dos largas trenzas del locutor. En el segundo, la amenaza está implícita tras el comentario del locutor al alocutario y es comunicada a través de la imagen de la casa destechada que hace referencia a la desarticulación del locutor producto de la acción del personaje del maestro; pero, a la vez, se desautoriza a este porque su conocimiento no es empírico, sino teórico,

mediado por los «folios». Así, la casa/choza representada por el cuerpo/subjetividad de locutor se convierte en un campo de batalla y de resistencia. El verso «mi abuelito me dice pariguana», señala claramente la doble implicación de la metonimia basada en los colores rojo y blanco: una alusión política, y una alusión étnica (niña india/niña blanca).

Por último, debemos agregar la presencia de una metáfora orientacional, en los versos que hacen alusión a la inversión del mundo. La idea de que el mundo esté construido de la cabeza hacia la tierra (es decir, del pensamiento abstracto hacia lo concreto) está equivocado e implica una inversión de los valores de locutor; en cambio, cuando la tierra vuelva a establecer contacto con los pies, con la acción práctica, entonces se establece el equilibrio entre el locutor y su medio, y este puede decir «el mundo comienza en mis pies, / este es mi mundo». Esto implica una valoración de lo alto como inferior a lo bajo, algo que abiertamente se opone a los esquemas cognitivos de la cultura occidental.

4.4 Los interlocutores

Estamos ante un locutor personaje quien mantiene la carga expresiva del poema. Por otro lado, existen varios personajes en el texto: el abuelo que le dice pariguana, el tío que no sabe firmar, el tío que la riñe, el padre a quien le piensa pedir una carpeta, el maestro que educa a la niña blanca y la niña blanca. Cada uno de ellos puede ser diferenciado por su actitud hacia el locutor/niña india. De un lado se encuentran las figuras de perfil monológico, que no están dispuestas a negociar en el campo de la identidad cultural (el tío materno, el maestro y la niña blanca); y, del otro, aquellos que parecen tener una actitud más dialógica (el abuelo, el padre, el otro tío quizás). Como vemos, se establecen

oposiciones complementarias entre estos personajes: abuelo/maestro, sujetos portadores del saber; padre/tío, sujetos emparentados afectivamente; niña india/niña blanca, sujetos en pugna por vencer en el terreno ideológico del locutor.

Pero el alocutorio del poema es otro. Se trata del lector, y, en ese sentido, estamos ante un poema interpelativo, que busca plantear una problemática y causar en el receptor un *efecto ético*. Lo que busca es *desfamiliarizar lo familiar*, en este caso, se trata del proceso de aculturación al que es sometido el locutor debido a la imposición de un orden ajeno.

4.5 La cosmovisión

Desde el punto de vista del *proyecto poético*, la obra de Miranda intenta insertarse en una tradición alternativa a la de la poesía limeña del siglo XX. Alejado de la experimentación meramente verbal, pretende insertarse en los programas estéticos de reivindicación del indio, aunque sabe que, por su tipo de escritura, su obra no está dirigida esencialmente a ellos, sino al lector de la urbe. Sin embargo, como vimos después del análisis de las figuras retóricas, no descuida el aspecto de la orquestación formal, aunque su preocupación se centre en el valor referencial del lenguaje.

Por el lado de la *visión del mundo*, el poema pretende construir un discurso ético para *hacer justicia* al indio. El desarrollo del poemario así lo constata, desde su origen mítico, pasando por un tiempo de apacible oscuridad y el encuentro con el otro occidental, hasta su posterior subordinación producto de la colonización y su redefinición a partir de los aportes foráneos. Para Miranda, el indio mantiene el mismo aliento y no ha sido alienado, aunque sí ha cambiado culturalmente. El lenguaje de su poesía es fruto de esa

hibridación. En ese sentido, la poesía de Miranda resulta adelantada en el tiempo al reconocimiento de la interculturalidad y de otras matrices culturales.

5. Conclusiones

El presente artículo pretendía mostrar cómo se puede justificar un viraje en los estudios críticos recientes sobre la obra de Efraín Miranda hacia las poéticas andinas, a partir de un quiebre que se produce en su propia producción poética. Por otro lado, desde el segundo periodo de la obra de Miranda, existe un afán por *hacer justicia* al indio con el discurso poético. Esta implicación ética -no ideológica- y el descuido del análisis de los aspectos formales de la misma por parte de la crítica que reivindica su poesía, son las dos principales falencias que este trabajo ha pretendido subsanar con un primer acercamiento sistemático.

Referencias bibliográficas

ALBALADEJO, T. (1990). Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo». *Epos: Revista de filología*, 6, 303-313.

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

CHICO RICO, F (1989). Elocutio y componente lingüístico-textual de léxico. *Epos: Revista de filología*, 5, 47-55.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. 2da. edición. Lima, Universidad de Ciencias y Humanidades.

HERNÁNDEZ, J. A. GARCÍA, M del C. (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid: Ed. Síntesis.

LAKOFF, G. [y] Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1995.

MIRANDA, E. *Muerte Cercana* (1954). Lima: Tall. Graf. Mercagraph.

_____ (1978). *Choza*. Lima: Emp. Ed. Humboldt.

_____ (1980). *Vida*. Lima: Edición del autor.

_____ (1998). *Padre Sol*. Puno: Aquarium impresiones

RELATOS SALVAJES: HUMOR Y MIEDO COMO ARTE

WILD TALES: HUMOR AND FEAR AS ART

Ana Lúcia Magalhães
PUC-SP– Pontificia Universidad Católica de São Paulo
FATEC – Facultad de Tecnología de Cruzeiro
almchle@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4146-2677>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.21>

Fecha de recepción: 13.09.18/ Fecha de aceptación: 03.11.18

RESUMEN

Relatos Salvajes es obra compleja que aborda situaciones a la vez cotidianas y extraordinarias. La película explora dos pasiones aristotélicas: miedo y humor, que componen el tragicómico, presente en los seis episodios. En cada uno hay también una cuestión ética. En las historias hay un caso de justicia con propias manos; una pelea entre dos hombres prepotentes que trata principalmente de la rabia y del machismo con un final trágico que muestra cómo es vana la actitud machista; la reacción exacerbada de un ciudadano al abuso de poder, episodio ligado a la falta de ética del descuido con el ciudadano por parte del poder institucionalizado; una infracción de la ética por un padre acomodado en defensa del hijo que acababa de provocar un accidente con muerte. Y, finalmente, la última historia encierra un adulterio, la pasión aristotélica de la rabia y el triunfo paradójico e inesperado del amor.

PALABRAS CLAVE: Retórica, Cine, Pasiones, Ética, Humor

ABSTRACT

Wild Tales is a complex piece of artwork, which deals with situations both daily and extraordinary. The film captures and explores two Aristotelian passions: fear and humor, which make up the tragicomic, present in all six episodes. In each, there is also an ethical

question. In the stories, there are: a case of justice with own hands; a fight between two arrogant men that deals mainly with rage and machismo, with a tragic ending that shows how the macho attitude is vain; the exacerbated reaction of a citizen to the abuse of governmental power, episode linked to the lack of ethics that causes the carelessness with citizen by institutionalized power; an infraction of ethics by a well-to-do father in defense of the son who had just caused a deadly accident. The last story is a case of adultery, the Aristotelian passion of rage and the paradoxical, unexpected triumph of love.

KEYWORDS: Rhetoric, Cinema, Passions, Ethics, Humor

Introducción

La consideración del cine como séptimo arte se inició (Fernández Castrillo, 2010) con Ricciotto Canudo en el Manifiesto de las Siete Artes en 1911 (publicado en 1923) y fue seguida de otras clasificaciones que, a pesar de algunas alteraciones entre las posiciones, tratan de mantenerlo en dicho sitio. Hasta cierto punto, tal ubicación se debe a que el cine es capaz de reunir plenamente literatura, pintura, arquitectura, música y otras artes.

Cuando se habla de cine, hay que recordar que existen algunas características muy específicas ligadas estrictamente a dicho discurso artístico. La estética, por ejemplo, se traduce en las secuencias ligadas por figuras, en la movilidad y flexibilidad de la cámara, en la homogeneización visual y en los géneros, pues cada uno se traduce en un lenguaje específico. En consecuencia, las características narrativas presentan técnicas que acercan al personaje del espectador; la linealidad o no de la historia; la homogeneidad (centrada en un personaje principal o pareja) o heterogeneidad (varios personajes); los conflictos que prestan impacto dramático; la coherencia narrativa y la claridad de la transparencia, entre otras particularidades.

Es posible presentar el objeto de nuestro ensayo: *Relatos Salvajes*, en tanto obra cinematográfica compleja que conduce a innumerables viajes. Se trata de permitir tantas lecturas que no caben en un texto corto, es decir, pensar en una infinidad de temas y

sumergirse en personajes complejos, a veces incomprensibles, borrosos, que nos llevan a mirar hacia dentro de nosotros mismos, en la búsqueda de lo que hay de semejante o de desigual. Sin duda, es ver la solidez a partir de lo inusual e insólito; es percibir lo plausible y casi común por medio de lo extraordinario y alterado.

Consideradas algunas de las innumerables posibilidades de la película, optamos por apuntar la presencia de dos pasiones aristotélicas -miedo y humor- y mostrar de qué manera se da, en este caso, la infracción a la ética. Para ello, hablaremos brevemente sobre miedo y humor, y trataremos la ética en el transcurso del texto.

Humor

Paradójicamente, hablar sobre el humor y la risa puede ser cosa muy seria. Al principio de las investigaciones, observamos gran diversidad de literatura sobre el tema. En realidad, se calcula que "sobrepasa la casa del millón el número de publicaciones sobre el tema" (Galasso, 2005, p. 11). Por otra parte, cuando hablamos de humor no nos referimos, en este texto, a la Teoría Humoral, que constituía el principal cuerpo de explicación racional de la salud o enfermedad en el hombre vehiculado entre los siglos IV a. C y XVII d. C, según la cual estaríamos formados de cuatro tipos de materia líquida o semilíquida que causaría nuestro temperamento: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Nos estamos refiriendo, por el contrario, a la disposición del espíritu, a la capacidad de apreciar o expresar lo que es cómico.

De manera muy superficial, puede definirse el humor como tipo de estímulo que tiende a provocar el reflejo de la risa y que, según Koestler es "un reflejo motor producido por la contracción coordinada de quince músculos faciales [...] acompañado por la alteración de la respiración "(Koestler, 1992, p. 137.). Pero no estamos pensando el humor solo como estímulo a la risa o como respuesta automática, lo que ya sería bastante complejo. Estamos tratando del humor según Sócrates: una capacidad atribuida al hombre, pues solamente el ser humano es capaz de reír. O, según Platón, se trata de una particularidad asociada al placer y, en cierta forma, al vicio y a pasiones mixtas. Este filósofo también habla de la asociación de lo risible al ridículo, a la capacidad de reírse de la desgracia ajena o de los defectos, lo que sería despreciable al hombre de bien.

Aristóteles, aunque no exponga claramente el humor en las obras que llegaron a nosotros, aclara, en la *Ética a Nicomaco*, su desdén a los bufones, o sea, a la risa ridícula. Por otro lado, enaltece el argumento por la risa, denominado por él como *eutrapelia*, propiedad de hacer gracia de modo civilizado y de alcanzar un equilibrio entre el exceso y la falta. Refuerza que son más espirituales los que juegan de forma refinada, inteligente: "Algunas bromas son adecuadas a un caballero, otras no lo son; la ironía sirve mejor a un caballero que la bufonería; el irónico hace bromas para divertirse, el bufón, para divertir a otras personas" (Aristóteles, 1973, p. 316).

Existe, aún, la risa nerviosa, el humor negro, derivado de situaciones aún más complejas, normalmente resultado de la degradación del otro. De cualquier modo, la risa puede funcionar (y veremos, en algunos momentos de la película, cómo actúa) en tanto mecanismo argumentativo de persuasión que sirve para mover el auditorio (Magalhães, 2015).

Miedo

Platón, Aristóteles y Spinoza son filósofos que, entre muchos otros, se ocuparon del miedo. Es posible afirmar que todo comenzó con Platón, tal vez con Sócrates y los sofistas. Platón, al pensar la Alegoría de la Caverna, planteó que todo el universo sensible se compone de sombras y luz. Así abre la posibilidad de profundizar en la cuestión del ser y no ser, pues lo que vemos, en realidad no es, una vez que se trata de sombras. Para él, habitamos una cueva y en ella solo lo que vemos son sombras. El hombre platónico, como ser esencialmente pasional en el sentido de ser afectado por lo que está fuera de él, está sujeto al miedo. Platón todavía trata el miedo en el mito de la caverna: el miedo del nuevo y del diferente. Cuando uno pregunta "después de todo, ¿lo que hay allá afuera?", tal cuestionamiento lleva a la duda, a la incertidumbre, a la ansiedad y al miedo. Estamos frente a lo desconocido.

Aristóteles (2003), al referirse a la Retórica como arte, la define como derivada de la Dialéctica y de la Política, como "capacidad de ver teóricamente lo que, en cada caso es capaz de generar persuasión (...) de descubrir lo que es propio para persuadir " (p. 34). En tal sentido, la persuasión se da por medio de las tres componentes retóricas: *ethos*, representado por el carácter moral (el orador deja transparentar, en su discurso, que es confiable); *pathos*,

pasión despertada por el orador en los oyentes; y *logos*, constituido en el discurso por las verdades o por lo que parece ser cierto.

Al escribir sobre el pathos, el filósofo explica su entendimiento sobre las emociones y las clasifica en once especies, afirmando que las pasiones son “todos aquellos sentimientos que, causando cambio en las personas, hacen variar sus juicios, y son seguidos de tristeza y placer, como la cólera, la piedad, el temor y todas las demás pasiones análogas” (Aristóteles, 2000, p. 5). El miedo, entonces, “es una especie de pena o perturbación causada por la representación de un mal futuro y susceptible de perderse o de hacernos pena” (Aristóteles, 2003, p. 110).

Por su parte, Spinoza (1973) escribió que “cualquier cosa puede ser, por accidente, causa de esperanza y de miedo” (p.159). Define el miedo como “una tristeza inconstante, surgida de la imagen de algo dudoso” (p. 139). Magalhães (2012) precisa que:

A los causantes del miedo, Spinoza llama malos presagios. Es interesante notar la veracidad de su afirmación “no hay esperanza sin miedo, ni miedo sin esperanza”, es decir, mientras se espera, hay el miedo de que no se concrete. De la misma forma, en el miedo hay siempre la esperanza de que el mal presagio no se concrete (p 38).

Tragicomicidad Cotidiana y Ética en *Relatos Salvajes*

La película *Relatos salvajes*, que consta de seis episodios, exhibe, en cada uno de ellos, dosis equilibradas de miedo y humor, conceptos que antes fueron definidos brevemente. En algunos instantes resulta difícil al espectador optar por el miedo o la risa. En realidad, la película no despierta el miedo inmediato como en una película de terror; pero el sentimiento es despertado por la posibilidad, por la plausibilidad, por la viabilidad de los sucesos, aunque algunos episodios parezcan inverosímiles. De la inverosimilitud, de la casi imposibilidad, por lo demás, viene el aspecto risible.

El primer episodio muestra el encuentro inusitado de personas en un avión que, fluida y rápidamente, se relacionan a partir del nombre de un conocido de todos. A medida que se presentan, se crea en el espectador una atmósfera de extrañeza, aunque lleva al azar, según lo definido por Aristóteles como algo que, de forma insólita, conduce --por eso mismo y poco a poco-- a un sentimiento de que un suceso puede que no tenga un buen final. El miedo es

instaurado cuando los presentes descubren que, de una forma u otra, hubo posibles desafíos a lo conocido y se transforma en pavor al descubrir que el piloto es el adversario.

Las rápidas secuencias mostradas en las expresiones faciales en la movilidad y la flexibilidad de la cámara, sumadas a la música iniciada a los cuatro minutos de inicio de la escena, conducen a una posible lectura de infracción de la ética. Pensamos la ética sobre la base de lo definido por Aristóteles (1973 p. 267), es decir, una especie de "estado de alerta", cuando los individuos tienen noción de lo correcto y de lo incorrecto, de lo justo e injusto y optan frecuentemente por lo que consideran correcto o equivocado. Por supuesto, el ser ético es aquel que está atento y sigue el "camino del equilibrio", lo que no implica dejarse llevar por la deficiencia ni por el vicio del exceso. La tabla que sigue tiene una lista de calidades consideradas como éticas cuya ausencia o exceso se reflejan en la falta de ética. Según el filósofo, por lo tanto, el ser ético significa asumir el justo medio de la virtud.

Tabla 1: *Cuadro de valores según Aristóteles*

Vicio de la deficiencia	Medio de la virtud	Vicio del exceso
Cobardía	coraje	imprudencia
Desaliento	templanza	intemperancia
Avaricia	generosidad	desperdicio
Negligencia	elegancia	vulgaridad
Nivel mundano	espíritu elevado	vanidad
Conformismo	dinamismo	ambición excesiva
Falta de personalidad	cortesía	mal genio
Malos modos	civilidad	adulación
Ironía malvada	sinceridad	franqueza excesiva
Ausencia de humor	buen humor	bufonería
Falta de vergüenza	modestia	ostentación
Cinismo	justa indignación	difamación

En el primer episodio, los personajes de la película se presentan ante el espectador que percibe, a través del miedo en las fisonomías corporales de aquellos, que en algún punto de la vida cada uno había procedido con total ausencia de ética respecto del accionar del comisario. En tal sentido, la manifestación más ostensible de ese miedo se ve en la expresión facial del psiquiatra al golpear la puerta cerrada de la cabina.

Por ello, nadie escapa a la venganza del personaje principal causada por la frustración en las relaciones del pasado. A partir de una posible impotencia en dichas relaciones, evidente en cada relato (que conduce al espectador a un clima inicialmente risible) se instaura progresivamente el miedo en los demás personajes ante la impotencia que culmina en la violencia inminente que, a su vez, desencadena el miedo a lo desconocido más aterrador, tal como lo señalaba Platón.

Aunque no es una historia lineal, se construye en torno a una heterogeneidad en la que los conflictos producen un impacto dramático que culmina en la muerte de los padres, considerados por el psiquiatra que golpea la puerta de la cabina de la aeronave, como los principales culpables del fracaso del hijo.

Se percibe, en la relación de cada personaje con el comisario Pasternak, la posibilidad de posicionamiento en el cuadro inspirado por Aristóteles como vicio: por deficiencia o por exceso. Así, por ejemplo, el primer personaje en manifestarse lo considera un fracasado, sin personalidad; la profesora califica al comisario como persona perturbada por el vicio del exceso del mal genio. Por eso, el episodio entero muestra el vicio de la cobardía como deficiencia, pues no enfrentó ninguno de sus desafíos.

El segundo episodio se produce en un restaurante de carretera. En la primera escena, el personaje principal, que llega en medio de una noche oscura y lluviosa, es crítico e irónico, bordeando la vulgaridad (ubicado en los malos modos, según Aristóteles). La camarera que lo atiende llora escondida y, cuando la cocinera le pregunta sobre el motivo de su llanto, comenta que el cliente (político mafioso que ella conocía) habría conducido a su padre a la muerte, además de maltratar personas y ser el próximo candidato a alcalde de la ciudad. La cocinera, sin ningún sentido ético, sugiere que coloquen veneno de ratón en la comida del cliente y despierta miedo en la muchacha que parece tener otra noción de ética. La camarera regresa para atender al cliente que hace el pedido en medio de otras acciones que manifiestan

nuevos maltratos. La joven confiesa su cambio de estado: el llanto anterior da lugar a la confesión de rabia, ambos sentimientos disfóricos. Una discusión entre la camarera y la cocinera sin escrúpulos deja claro al espectador la posibilidad de asesinato y amplía la sensación de miedo en la camarera, que, de todos modos, sirve al cliente. Aunque ella no tiene conocimiento si hubo o no el envenenamiento, la posibilidad de haber cometido un crimen y ser presa aumenta su miedo, minimizado por la cocinera que encara la vida en la prisión con cierta ligereza: ella ya había sido prisionera y se consideraba más libre en la prisión. El humor se muestra discretamente cuando la cocinera descubre que el veneno puede vencer: “¿Cómo es? ¿Cuándo el veneno vence, queda más venenoso?” Hay varios momentos de humor negro durante el episodio.

Mientras el personaje principal y la cocinera son seres completamente desprovistos de moral, la camarera pasa por una nueva crisis ética con la llegada del hijo (del cliente vulgar), que también comienza a ingerir la comida envenenada. Él no es impedido de envenenarse, después de todo es heredero y, de esa forma, merece morir. La camarera intenta impedir, sin éxito, al padre que siga envenenando al hijo, pero es ofendida por él y, por fin, agredida físicamente (vicio de los malos modos, según Aristóteles). La cocinera demuestra total absoluta falta de escrúpulo al apuñalar al personaje. Su prisión es vista sin pasión, como consecuencia natural y esperada.

La tercera escena, que pasa en una carretera, muestra una rabia creciente entre dos personas desconocidas y demuestra la infracción de la ética en el tránsito, iniciada con la provocación de uno de los personajes que impide un sobrepaso legítimo en carretera desierta. Después de algunos intentos, el segundo coche fuerza el paso y el conductor profiere un insulto y, con algunos kilómetros de ventaja en su coche nuevo y blindado, se ve obligado a parar debido a un neumático perforado. El coche viejo lo alcanza antes de que el neumático pudiera ser cambiado. El conductor se detiene y comienza a provocarlo en franca demostración de vulgaridad y malos modales. El conductor que parecía tener más sentido ético, pide disculpas por el engaño, sin éxito. Se inicia una secuencia de violencia contra el coche, pero el centro de atención es el conductor, quien no consigue ocultar su miedo. Se trata del miedo de lo desconocido según lo enseñado por Platón. Él no controla las acciones del personaje incógnito y que parece exento de cualquier sentido moral o ético. Hay una violencia

clara y una rabia embrutecida en el personaje que se esfuerza por destruir el coche y contrarrestar al otro personaje.

Aparentemente después de sentirse aliviado, el "vengador" regresa a su coche. El individuo ético, después de la violencia, se deja llevar por el pathos, abandona posibles censuras y se vengá: empuja con su coche, el del enemigo, hacia el río y provoca un accidente de mayor proporción. Un tanto calmado, el personaje retoma la reparación del neumático, pero percibe que el extraño aún no está vencido. Se inicia una violenta y muda lucha entre los dos que deja traslucir el odio y el deseo de venganza. La lucha es finalizada solo con la explosión del coche y la muerte de los dos protagonistas, en clara alusión a la revuelta y saturación ante las violencias de la modernidad.

Aunque no hay espacio para lo risible, a no ser al principio, cuando el conductor, irónico, encuentra absurdo que el carro del frente lo impide sobrepasar, el humor queda por cuenta del diálogo final: "¿lo que usted cree, delegado, es crimen, crimen pasional?", frente a los dos cuerpos carbonizados, aparentemente abrazados. Es pasional sí, pero resultado de la decisión personal de dos desconocidos, resentidos tal vez con sus propias condiciones: el conductor del coche delantero, con menos posesión y un auto menos potente; y el otro que es de otra clase social y anhela un coche en mejores condiciones.

El cuarto episodio aborda a un trabajador especializado en demolición de edificios y supuestamente ético que paga los impuestos, cuida de la familia y se preocupa por cumplir las formalidades y las reglas. Una crisis reprimida, relacionada con el exceso de impuestos y el abuso de poder, se dispara cuando tiene su coche enganchado mientras se ocupa de la torta de cumpleaños de su hija. Al salir, descubre que el coche ya no está donde lo había dejado y que no hay señalización impeditiva de estacionamiento. Su ira crece al ser informado de que tendrá que pagar las multas y que el coche será devuelto después de los pagos. La mezcla de indignación, furia y repulsa acompañan el desarrollo del incidente. El diálogo con la esposa, al llegar tarde al aniversario de la hija, es ácido: ella refuerza que no sirve querer ir contra el sistema y otros asuntos. Por ello, subraya que siempre busca excusas para el retraso. A medida que la historia avanza, se amplían sensaciones diversas en el espectador, siempre despertadas por el pathos aristotélico del personaje principal, que busca vivir según una lógica y seguir el conjunto de reglas, aunque, cada vez más, ellas se revelan opresoras.

La falta de ética, generada por la falta de información y el vicio de la depreciación irónica por parte de los funcionarios, conduce al pacífico personaje a la violencia, a la prisión, al divorcio y al despido. El diálogo durante el intento de reconciliación está poblado de ironía que puede conducir a la risa. No la risa bufona, condenada por Platón y Aristóteles, ni la risa espontánea, sino un humor nervioso, resultado, por ejemplo, de la respuesta de la abogada a la pregunta sobre la violencia. El personaje habla sobre la injusticia de la situación y la abogada impide el desarrollo de la conversación y cambia de ritmo la violencia de la situación. Al cambiar el foco, provoca una nueva explosión de ira en el personaje: "¿Dónde ves violencia?". La respuesta de la abogada redirecciona nuevamente el diálogo: "Veo violencia en todas partes: en la televisión, en la calle y principalmente en un artículo de periódico". El diálogo, estrictamente pasional, lleva al no acuerdo entre las partes, marcado por la falta de elegancia, por la imprudencia y nuevamente por la depreciación irónica. Todos esos vicios están ligados a la ausencia de virtud, según Aristóteles. El intento de vencer por el logos no es suficiente para que el personaje principal convenza a la abogada acerca de las razones por las cuales ha regulado sus actitudes. Por otro lado, su ethos lo moldea como persona irónica, inconforme y violenta, a pesar de no serlo.

La infracción a la ética es reforzada, sorprendentemente, al final del episodio. Mientras el individuo seguía las normas, era castigado por las reglas y reglamentos. Al infringir esas normas, provocando la explosión de su propio automóvil al ser por segunda vez llevado por un remolque, es perdonado y promueve una transformación del estado inicial de la narrativa, de disfórico para eufórico: la esposa vuelve a él, que es aclamado por todos los amigos que saben de la transgresión y por la prensa que no decide quién es culpable.

El quinto episodio trata de la infracción de la ética social por parte de un padre acomodado en defensa del hijo que acababa de provocar un accidente de coche y se han producido, como consecuencia, dos muertes. Propone a un empleado suyo que asuma la culpa a cambio de una cantidad voluminosa de dinero que, según él, el servidor no ganaría en una vida entera de trabajo. Se alinea el ethos de un muchacho asustado y lleno del miedo aristotélico, evidenciado en el llanto y la debilidad de carácter. La ausencia de ética del muchacho está en la cobardía de no asumir el crimen y en la postura de su padre y su madre. La historia, no

lineal, está compuesta por el llanto del chico, por las marcas en el coche y por parte de la noticia mostrada en la TV.

Naturalmente la propuesta que el padre hace al empleado es inmoral, chocante, condenable, evidenciando su falta de carácter; pero el empleado se siente acorralado por la manera como se le pide que acepte la propuesta. El inspector de policía llega luego y queda clara, durante el interrogatorio, la imposibilidad de que el empleado haya cometido el crimen. La infracción de ética, que había iniciado con la propuesta indecorosa al empleado, se extiende al inspector y al abogado. Este cobra mucho para tratar la negociación mientras que aquel golpea al empleado, quien inicialmente parecía un individuo moral. Aquí la película trata de la corrupción y de la transformación de las relaciones personales en mercancía. Es necesario resaltar que el empleado resuelve, ante el aumento de la extorsión, incluir el pedido de un apartamento para mantener la palabra.

El padre, irritado por la deuda que sigue creciendo, finaliza la negociación. El humor se instaure en ese momento a partir de la discusión creada entre los interesados en el contrato y el personaje principal, quien se bloquea a sí mismo y determina cerrar con el círculo de explotación. Miedo, inseguridad y humor se mezclan a partir de otro relato de infracción de ética, esta vez asociada a la ausencia de virtudes aristotélicas, aparentemente comunes en un estrato social más rico. La narrativa finaliza cuando las partes llegan a un acuerdo que debe agradar a todos, pero el espectador es sorprendido por la última escena: el empleado es golpeado por una multitud enfurecida en otra demostración del pathos ante la impunidad y la violencia de las cuales la sociedad se considera víctima.

La última parte de la película retrata un caso de adulterio descubierto por la novia, por un triste azar, durante la fiesta de su boda. Inmediatamente después del descubrimiento, se inician el vals bailado por los novios y una discusión entre ellos, movida por la manifestación de pathos que mezcla ironía, tristeza y rabia. No se sabe cómo la escena acabará, pero hay presencia de humor en las preguntas que la novia hace mientras baila. El novio, desorientado y debilitado por el descubrimiento del hecho en el local y en horarios completamente impropios y, en función de esa impotencia, cuando se le preguntó si se había relacionado con la compañera de trabajo, no consiguió mentir ni disfrazar la escena.

La novia, en franco descontrol, es consolada por el cocinero. El diálogo mezcla tristeza, rabia y aspectos de humor. Abrumada por la traición, y envuelta por el consuelo que el extraño le produce, traiciona al marido con el cocinero. Enfrentada con el marido que la sorprende, inconforme, decide no separarse para hacer de la vida del marido un infierno, lo que lleva al espectador a más presencia de humor. Después de todo no es esperado que un individuo traicionado se conforme con dicha situación. El humor es siempre derivado de una situación inusitada y de lo inesperado, y se evidencia en la secuencia en que ella, completamente descontrolada, enumera todas las actitudes que tomará. El novio, afectado por el relato de ella, presenta una reacción física de repugnancia frente a lo que oye y que representa la venganza de la novia traicionada, que transforma la ceremonia en una especie de festival del ridículo (que, por eso, provoca el escarnio, conforme a Platón), una vez que es caricaturizada la situación en la que se encuentra.

El pathos es demostrado en el exceso de rabia, frustración, decepción, desilusión y desencanto cada vez mayor. Por ello, el humor se debe a los diálogos entre la novia y el novio, y a la ironía de las secuencias ridículas y absurdas que siguen. Por dejarse conducir esencialmente por las pasiones, ambos entran en shock y, finalmente, después de percibir el uno al otro como de hecho son, se ponen de acuerdo en un final sorprendente.

Conclusión

Los seis episodios de la película muestran que el hombre, si se deja conducir por el pathos, puede, en vez del individuo ético de Aristóteles, que es superior, volver a la condición animal, como en la primera historia, en que el personaje junta a todas sus malquerencias, las pone en un avión y las elimina. ¿El problema no estaría en él mismo, en su inadecuación al mundo? Por ejemplo, en la segunda historia, se muestra de qué forma una pelea de tránsito puede conducir a la muerte —y sucede algunas veces— pero ilustra hasta dónde la violencia puede llevarnos si nos dejamos arrastrar por el pathos. La escena nos recuerda una lucha de animales, aunque esta última sea por la propia supervivencia, por lo tanto, menos violenta, mientras que la de la película se trata de una lucha entre dos víctimas de sus propias pasiones,

no divertidas o con humor y deja traslucir el comentario de los policías sobre la pasionalidad del crimen: es un crimen pasional, pero no derivado del amor entre dos hombres, sino de la pasión aristotélica del odio y de la cólera. Aristóteles considera la indignación justa como virtud, pero el episodio trata de una indignación furiosa. La situación siguiente trata del ser racional en un estado violento y prepotente. El personaje principal, un ingeniero que piensa racionalmente, decide que el Estado debe ser racional y sufre las sanciones de la irracionalidad de las normas y leyes (tal vez creadas por la pasionalidad de los latinos, concebidos como dominados por el pathos). Curiosamente es amado solo cuando perpetra el acto de venganza. Los dos episodios siguientes tratan de la infracción a la ética de manera casi natural: eliminar a un enemigo con veneno de ratón, si él viene a alimentarse en mi restaurante; y pagar a alguien, con mi propio dinero, si toma mi lugar en un crimen. Sin duda, aquí matar y transferir la responsabilidad por un crimen a otro pasan a ser casi naturales, en una suerte de inversión de lo que Aristóteles consideraba como ético. No se piensa en recorrer el camino del equilibrio, en elevarse y tener coraje, sino en apelar al vicio del exceso -la imprudencia de matar- o de la falta -cobardía de transferir a otro la responsabilidad por el error-. Por último, el episodio más largo (el del matrimonio entre dos personas efectivamente desconocidas que no sabían de sus pasiones) muestra el descontrol entre ellas.

Cuando se miran verdaderamente, del fondo de la agresión, sucios de sangre, animalizados por la pelea y la hostilidad llevada al extremo, solo entonces se perciben el uno al otro y se aman. De la misma forma, solo en la muerte los dos desconocidos que pelean en el tránsito parecen amarse y amar de la misma forma, como el señor Bombita, que solamente es reconocido y amado por todos, después de perder la racionalidad propia del hombre y se vuelve irracional al provocar una explosión.

La no linealidad de las historias, la heterogeneidad de los diversos personajes, los conflictos enfocados en el hombre conducido por el pathos refuerzan el impacto dramático y el humor ácido es construido, en gran parte, por la ironía.

Referencias bibliográficas

ALMODÓVAR, P. & KUSCHEVATZKY, A (productores) & SZIFRON, D. (director). (2014). *Relatos Salvajes* (película). Argentina & España: Telefónica Studios.

- ARISTÓTELES (1973). *Ética a Nicômaco*. (Leonel Vallandro & Gerd Bornheim, trad.). São Paulo: Os Pensadores – Abril Cultural.
- _____. (2000). *Retórica das Paixões*. (Isis Borges B. da Fonseca, trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2003). *Arte Retórica e Arte Poética*. (A. P. Carvalho, trad.) (14.^a ed.). Rio de Janeiro: Ediouro.
- FERNÁNDEZ CASTRILLO, C. (2010, julio). El cine en las vanguardias; esperanto visual de la Modernidad. *Área abierta*, 26 (1), 1-18.
- GALASSO, L. M. R. (2005). *Humor e estresse no trabalho*. Tesis Doctoral (USP). Recuperado de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/6/6134/tde-15092011-103819/pt-br.php>.
- KOESTLER, A. (1999). *Uma contração de quinze músculos faciais*. In Fadman, C. (org.) *OTesouro da Enciclopédia Britânica*, (Borges, M. L. X., trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MAGALHÃES, A. L. (2012). *O Medo na Escola: Aspectos Retóricos e Filosóficos*. In Ferreira, L. A & Magalhães, A. L. (orgs.) *A Retórica do Medo* (pp. 29-50). Franca: Cristal.
- _____. (2015). *A Retórica do Risível*. Franca: Cristal.
- PLATÓN (1965). *A República*. (J. Guinsburg, trad.). São Paulo: Clássicos Garnier da Difusão Europeia do Livro.
- SPINOZA, B. (1973) *Ética* (T. T. Silva, trad.). São Paulo: Os Pensadores – Abril Cultural.

**LA REPRESENTACIÓN DEL HIJO EN LA POESÍA DE BLANCA
VARELA: LO LÚDICO, EL PODER Y EL DUELO**

**THE REPRESENTATION OF THE SON IN THE POETRY OF BLANCA
VARELA: THE PLAYFUL, THE POWER AND THE GRIEF**

Walter André Alvarado Taboada

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

andre_at_0205@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6119-8984>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.22>

Fecha de recepción: 02.07.18/ Fecha de aceptación: 04.11.18

RESUMEN

En el presente artículo se analizarán los poemas “Fútbol”, “Toy”, “Casa de cuervos”, “Dolor de corazón” y “Si me escucharas”, provenientes de diversos poemarios de la poeta Blanca Varela, con el objetivo de indagar en torno a la representación del hijo, aspecto fundamental del tema de la maternidad. Se sostiene que esta imagen articula otros elementos significativos en la obra de la poeta, como lo lúdico, el poder y el duelo, con lo que se constituye como un elemento clave en la desmitificación del relato de la maternidad feliz.

PALABRAS CLAVE: maternidad-poesía-mujer-representación-poder-Blanca Varela

ABSTRACT

In this article we will analyze the poems "Fútbol", "Toy", "Casa de cuervos", "Dolor de corazón" and "Si me escucharas", from different collections of poems by

the poet Blanca Varela, with the objective of investigating around the representation of the child, a fundamental aspect of the subject of motherhood. It is argued that this image articulates other significant elements in the work of the poet, such as play, power and grief, with what is constituted as a key element in the demystification of the story of happy motherhood.

KEYWORDS: motherhood-poetry-woman-representation-power-Blanca Varela

1. Introducción

La crítica ha reconocido en la poesía de Blanca Varela (1926-2009) la presencia de diversas características y temas: la concentración semántica; la influencia del surrealismo y del existencialismo; el carácter universal de su reflexión filosófica y ética; la representación del deterioro corporal; la interculturalidad; el cuestionamiento a la sociedad patriarcal; la soledad del sujeto; la maternidad, entre otros (Fernández, 2010). Este último tema ya ha sido estudiado por la crítica —el trabajo de Vich (2007) con respecto al discurso de la maternidad es el esfuerzo más importante—, pero en estos abordajes se ha leído la poesía de Varela con énfasis en la autorreflexión del locutor y no tanto en las diversas representaciones que se convocan a partir del tópico en cuestión, tan llenas de significación como pueden ser la del hijo.

Dado este panorama, el presente artículo se centra en la exploración de la figura del hijo en cinco poemas —perteneciente a diversos poemarios— de Blanca Varela: “Fútbol”, “Toy”, “Casa de cuervos”, “Dolor de corazón” y “Si me escucharas”. La hipótesis que se sostiene es que la representación del hijo convoca elementos como lo lúdico, el poder y el duelo, con lo que se constituye como un elemento clave en la desmitificación del relato de la maternidad feliz. La metodología a usarse es la Retórica General Textual, pues se aleja de los enfoques que reducen la disciplina retórica a una enumeración de tropos y, en cambio, articula un fecundo enlace entre la elocutio, la dispositio y la inventio, es decir,

tanto las figuras como la disposición del poema están relacionados con la cosmovisión que se plantea en el texto.

La Retórica General Textual de Arduini (2000) introduce dos conceptos que son necesarios definir en este momento: el campo retórico y el campo figurativo. El teórico define el primero como:

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

Existen, pues, distintos campos retóricos, algunos muy generales (como el de la cultura occidental) y otros más específicos (como el que se convoca para el presente trabajo), cuyo radio dependerá de la exigencia comunicativa que se plantee. Para Arduini:

interpretar un texto significa definir una cierta organización textual y las relaciones existentes entre esta y los productores, los receptores, la estructura del conjunto referencial y el contexto, en relación con el campo retórico en el cual nosotros actuamos comunicativamente (2000, p. 50).

Se establece, entonces, un diálogo entre campos que conduce a una de las tantas lecturas posibles. Dicho esto, para el presente trabajo se ha considerado pertinente incluir dentro del campo retórico las diversas lecturas o recepciones que median nuestra aproximación al texto desde nuestro propio campo retórico, es decir, el balance crítico hasta el momento, el cual será explicado antes del abordaje de los poemas. Las condiciones literarias, culturales y sociales –que también conforman el campo retórico– serán convocadas cuando se consideren oportunas para el análisis hermenéutico de los textos.

Por otro lado, la noción de campo figurativo se basa en una interpretación de la figura no como un simple tropo, sino como un «universal antropológico de la expresión» (Arduini, 2000, p. 10), es decir, que se mueve en un ámbito

cognitivo. Arduini (2000) ubica seis campos figurativos que abarcan todas las figuras literarias: el metafórico (símbolo, alegoría, similitud, personificación, etc.), el metonímico (causa por el efecto, materia por el objeto, etc.), el de la sinécdoque (la parte por el todo, el género por la especie, etc.), el de la antítesis (negación, inversión, ironía, oxímoron, etc.), el de la repetición (anáfora, paronomasia, etc.) y el de la elipsis (silencio, perífrasis, etc.). El teórico italiano liga la *elocutio* y la *dispositio* a la *inventio*, de manera que cada procedimiento figurativo implica el funcionamiento de una visión del mundo.

2. “Fútbol” y “Toy”: en torno al niño dominado y lo lúdico como preparación para la vida

Es necesario, pues, antes de iniciar con el análisis hermenéutico de los poemas, trazar el campo retórico. La poesía de Blanca Varela ha sido estudiada desde hace décadas por diversos académicos, quienes han abordado los textos de la mencionada poeta a partir de diversos enfoques metodológicos y con variados intereses en su agenda. Camilo Fernández (2010) realiza un balance de la recepción crítica en torno a la poesía de Blanca Varela e identifica tres períodos: 1) el período de recepción inicial (desde 1959 hasta 1986), caracterizado por los enfoques estilísticos y la búsqueda de la influencia surrealista; 2) el período de enfoques filosóficos y de lecturas a partir de la teoría de género (desde 1986 hasta 2002); y 3) el período de lecturas intertextuales y de consolidación de la hermenéutica de género (desde 2002 hasta nuestros días) (pp. 58-59). El presente artículo dialoga, al estar relacionado con una de las aristas de la perspectiva de género –el tema de la maternidad–, con textos académicos insertos en el tercer período, como los de Vich (2007), Muñoz Carrasco (2007), entre otros.

El mencionado estudioso también realiza una periodización de la poesía de la autora en cuestión. Reconoce, en primer lugar, un período de los inicios, en el cual se identifican la impronta surrealista y la existencialista; asimismo, ubica un período desmitificador de instituciones oficiales; y, por último, un período de

relevancia del cuerpo como centro de reflexión (cf. Fernández, 2010, pp. 87-90). Los dos primeros poemas para analizar—“Fútbol” y “Toy”— pertenecen a *Valses y otras falsas confesiones* (1972), por lo que se incluyen dentro del segundo período. Este se caracteriza, señala Fernández (2010), por el destacado papel de lo femenino (mujer, madre, etc.) y los cuestionamientos que se plantean a la supremacía masculina (cf. p. 89).

Muñoz Carrasco (2007) señala que en *Valses y otras falsas confesiones* «se consume [...] el proceso por el cual la realidad invade el texto» (p. 124). Así pues, los elementos autorreferenciales se hacen más abundantes, como sucede precisamente con los poemas referidos a la maternidad. Muñoz añade que «el sujeto se sitúa pues entre lo auténtico y lo falso» (p. 125), con lo que resalta el sentimiento de duda que se evidencia en los textos-confesiones del poemario. Por su parte, Fernández (2010) ubica en *Valses...* una serie de temas: la desmitificación del vals, el amor como sentimiento altamente contradictorio, la reflexión sobre la propia escritura de un poema, la importancia de la comunicación amorosa, la maternidad, lo onírico como aventura del conocimiento y el fracaso del proyecto de la modernidad (cf. pp. 133-136). En el análisis de los poemas se irán conjugando las diversas características mencionadas.

El primer poema que será analizado es “Fútbol”. Lo transcribimos a continuación:

Fútbol

A Vicente y Lorenzo

juega con la tierra
como con una pelota

báilala
estréllala
reviéntala

no es sino eso la tierra

tú en el jardín

mi guardavalla mi espantapájaros

mi atila mi niño

la tierra entre tus pies

gira como nunca

prodigiosamente bella (Varela, 2016, p. 100)

El poema “Fútbol”, que dedica Varela a sus dos hijos, ha sido leído de distintas maneras. Para Vich (2007) el locutor –la madre– experimenta un «gozo ante el prodigio de la vida del hijo, ante la plenitud de su existencia que no por eso deja de ser la otra cara del constante recuerdo de su misma fugacidad» (p. 251); asimismo, con respecto al símil entre la pelota y la tierra, la estudiosa afirma que «la ingenua ficción del poder del ser humano sobre la compleja simplicidad de la tierra se expresa además con la leve ironía que acompaña la descripción del manejo que tiene el hijo de la pelota» (p. 252). Por su lado, Fernández (2010) considera que en “Fútbol” hay un mensaje ecologista, pues en este poema se evidencia cómo «lo lúdico se impone por encima del carácter destructivo del hombre. [...] Varela [...] propone que el ser humano se torne en un niño que juega con la Tierra como si fuera un balón de fútbol» (p. 136).

El poema presenta un locutor personaje –la madre– y un alocutario representado –el hijo. Es posible, además descomponerlo en tres partes. La primera, que abarca las tres primeras estrofas, refiere la orden que da el locutor al alocutario: jugar con la tierra como si fuera una pelota, es decir, se impone un deber lúdico. La segunda parte, que comprende únicamente la cuarta estrofa, es una descripción del hijo como un sujeto que está dentro de la jurisdicción de la madre y, por tanto, es contemplado como una pertenencia –los reiterados

pronombres posesivos son una primera evidencia. El tercer segmento, que engloba la última estrofa, expone el cumplimiento de la orden por parte del alocutario-niño.

Los campos figurativos predominantes son el metafórico y el antitético. En la primera parte, un símil vincula la tierra con una pelota, tras lo cual se enumera una serie de acciones propias de hacerse con esta. En la segunda parte, el verso octavo y el noveno identifican al alocutario con dos pares de dos sustantivos. El primer par –«mi guardavalla mi espantapájaros» (Varela, 2016, p. 100)– puede leerse como una antítesis una vez que se entiende a «espantapájaros» como metáfora que resalta la condición del niño como muñeco que habita dentro de los límites del hogar, al tiempo que «guardavalla» si bien remite a la posición que el niño asume dentro del juego de fútbol, también sugiere una profesión, es decir, una vida futura fuera de la casa: se oponen, pues, lo controlable y lo que ya no se puede controlar –al haber salido del hogar, lugar que la madre tiene por jurisdicción. En el segundo par, se desarrolla una situación de antítesis similar: «mi atila mi niño» (Varela, 2016, p. 100) remite primero –a través de la metáfora del primer sustantivo– a la condición salvaje o indomable del vástago, tras lo cual se recalca su estado pueril y doméstico. Esta antítesis, sin embargo, favorece a un lado, pues el pronombre posesivo «mi» es usado por el locutor para reforzar su posesión sobre el alocutario representado.

A partir de lo que hemos sostenido, puede afirmarse que existe una jerarquía explicitada en el poema: por medio de sus órdenes la madre –el locutor– domina al niño –el alocutario–, y este domina la pelota a través del juego. El trato al que somete el niño al balón es el modelo que se ha de seguir para interactuar con la tierra: es un vínculo lúdico –como señala Fernández (2010) –, pero no exento de dominio –a decir de Vich (2007). El fútbol es un deporte oficial en muchos países y ligado a lo masculino en todas las sociedades; así pues, en el poema se liga un juego de varones con un significante –la «tierra»– que remite no solo a la materia inorgánica, sino también al planeta entero, al planeta Tierra; es

evidente, entonces, que se nos remite a la noción de sociedad patriarcal: el niño domina la pelota tal y como los hombres dominan las sociedades del mundo.

Lo lúdico se revela como una preparación para la continuación de un rol posterior –del mismo modo que los juguetes reproducen roles de género en los infantes. La respuesta de la madre ante este panorama de dominación masculina, pese a lo que podría intuirse tras la lectura de otros poemas de Varela, es positiva: en los pies de su hijo la tierra «gira como nunca / prodigiosamente bella» (Varela, 2016, p. 100). Esto responde a que –a diferencia del resto de poemas que se analizan en este artículo– en “Fútbol” no hay conflicto, sino «simplemente [...] un momento de fascinación, [...] un instante de intenso gozo ante la capacidad de haberle dado vida y ver vivir al hijo» (Vich, 2007, p. 252). Así pues, no hay una celebración de la opresión masculina, sino –como se verá más adelante– de la vida y su devenir futuro (cuestión que no exime al poeta de conocer la realidad y los poderes que la atraviesan).

El siguiente poema que será abordado es “Toy” que transcribimos a continuación:

Toy

made in japan

nunca hizo el amor bajo el limo

ni tiene el vientre verde y jabonoso de su stirpe

ni vivo ni muerto

este cocodrilo

me llena de lágrimas de cocodrilo (Varela, 2016, p. 101)

Como señalan diversos estudios, el animal es una presencia llena de significaciones en la poesía de Varela. Astorga (2009), por ejemplo, no duda en otorgarle un contenido crítico –relacionado a la condición humana– a las representaciones de estos seres. Rodríguez Gutiérrez (2008) señala, por su parte, que a partir de *Valses y otras confesiones* «a Varela ya no va a interesarle tanto el animal en sí, sino lo que hay de animal en el hombre, en el ser humano» (p. 213). Así pues, la figura del animal es empleada en metáforas con el fin de señalar la continuidad entre el ser humano y los animales: se realiza una animalización del hombre.

En “Toy”, en cambio, se ha animalizado a la cosa, es decir, no se han acercado dos entes vivos –como podrían ser el hombre y el animal–, sino un ente no vivo y otro vivo –el plástico y el cocodrilo–, entre los cuales no hay ningún tipo de continuidad, tal y como se evidencia en los primeros cuatro versos: el juguete no tiene hábitat, sino lugar de fabricación; además, no se reproduce, es físicamente diferente y, explícitamente, pertenece a la no vida, pues no está «ni vivo ni muerto» (Varela, 2016, p. 101). Mientras que en otros poemas de Varela – en situaciones como la de un matadero– el animal era un ser al que se le tenía compasión, el juguete solo despierta en el locutor «lágrimas de cocodrilo», es decir, un sentimiento tan falso como la condición de ese intento de animal.

En “Fútbol”, la cosa –la pelota– sí está en una relación exitosa de continuidad con un ente enlazado a lo vivo, pues el balón –por medio del símil– está vinculado con la tierra, que no es sino la sociedad, como se ha señalado. Así pues, cuando lo lúdico está ligado a la no vida y a la industria –el primer verso de “Toy”, con su «made in japan» (Varela, 2016, p. 101), resalta este punto–, se lo percibe negativamente.

De este modo, puede afirmarse que la figura del hijo –en tanto ser aún inserto en la infancia– convoca a lo lúdico, actividad que es valorada positivamente solo si está vinculada a la vida –o, aún mejor, a la inserción social, como en “Fútbol–, y no cuando se enlaza con la no vida. Asimismo, el hijo-niño,

quien juega dentro del hogar o de la jurisdicción familiar, se encuentra bajo el dominio de la madre.

3. “Casa de Cuervos”: el amor asimétrico y la progenitora devorada

“Casa de Cuervos” está incluido en *Ejercicios materiales* (1993) y, por tanto, pertenece –a partir de la periodización de Fernández (2010)– al tercer período de la poesía de Blanca Varela: el de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión. Este juicio es compartido por otros estudiosos, como Muñoz Carrasco (2007), quien sostiene que «la conciencia desvelada del sujeto tenía finalmente que detenerse en el cuerpo, pues así lo anunciaba el acercamiento de lo material del poemario anterior [Canto Villano]» (p. 184).

Dada la extensión del poema en cuestión, no lo transcribiremos. En vista de que el texto se presta a un estudio pormenorizado –ya realizado, debe decirse, por algunos estudiosos, como Vich (2007)– hemos considerado pertinente esbozar únicamente una segmentación con fines operatorios para el análisis en torno a la figura del hijo.

El texto sitúa, en un inicio, un locutor personaje –la madre– y un alocutario representado –el hijo–. Puede ubicarse un primer segmento, que abarca la primera estrofa, en el cual el locutor reconoce la culpa por haber procreado al hijo –por haberlo “arrojado” al mundo– y asume como expiación el doloroso alejamiento de este; en una segunda sección, que consta de la segunda estrofa, se identifica como una ley natural esta separación inevitable; en un tercer segmento, que consta de la tercera estrofa, se recalca la cercanía pasada entre locutor y alocutario a través de la identificación de rasgos heredados; una cuarta sección, la cuarta y quinta estrofa, refiere la subordinación del locutor ante el alocutario, quien ha reducido a restos –con su partida– a su madre; en un quinto segmento, que abarca la sexta estrofa, el alocutario es ahora el propio locutor, por lo que se realiza un monólogo autorreflexivo sobre la condición del cuerpo ante el evento del alejamiento; por último, en la sexta sección, que consta de la séptima estrofa,

el alocutario vuelve a ser el hijo y el locutor le informa del estado de su ser corporal y de la aceptación del inevitable alejamiento: su cuerpo es una «casa vacía» a la que el vástago no ha de volver.

Para Vich (2007) este poema «resume toda la complejidad de la experiencia del sujeto poético con respecto a la maternidad» (p. 255), pues presenta en coexistencia conflictiva diversos elementos que otros poemas abarcan por separado (cf. p. 255), como la pasión por la vida y por el dolor, o el sentimiento de posesión y el de abandono. Vich (2007), como otros estudiosos, se centra en la figura de la madre –el locutor– y sostiene que esta entiende la procreación como un pecado original –pues «haber traído un ser al mundo equivale a haberlo sometido forzosamente al castigo de tener que vivir» (p. 258)–, por lo que «el proceso de expiación de ambos –madre e hijo– se realiza en la capacidad de la primera para autoimponerse la aceptación de la separación del hijo, en el doblegamiento de su natural egoísmo materno para poder así llegar incluso hasta a alentar la separación, que será lo que finalmente liberará al hijo de la madre convirtiéndolo en otro distinto» (Vich, 2007, p. 258). A diferencia de “Fútbol”, en este poema el llamado «egoísmo materno» –el ánimo de posesión del hijo– sí encuentra una fuerza contraria que lo cancela y lo supera: la necesidad de la separación.

Si bien el hijo-alocutario es descrito –en la tercera sección– como similar a la madre-locutor, se le añade –en el cuarto segmento– un rasgo de individualidad a través de la metáfora animal: se le llama «leoncillo», lo que resalta el lado salvaje, carnívoro y violento del vástago, cuestión que contrasta con la caracterización que hace el locutor –la madre– de su propio cuerpo como presa –de ella solo quedan «huesos» o «restos». El título del poema nos sugiere, además, intertextualidad con el conocido refrán “cría cuervos y te sacarán los ojos”, lo que apuntaría nuevamente a la identificación del hijo como animal y devorador del cuerpo de la madre, quien, pese a todo, recibe con amor y sin reclamos al hijo-león-cuervo: «aquí me tienes como siempre / dispuesta a la sorpresa de tus pasos / a todas las primaveras que inventas / y destruyes» (Varela, 2016, p. 161). Es

pertinente convocar, entonces, la afirmación de Vich (2007) con respecto a la representación de la relación entre madre e hijo en el poema: «se trata de un amor que por sus mismas raíces físicas –materiales– es implacable en la injusticia de su desigualdad, en su absoluta asimetría» (p. 257). Mientras que la madre anhela el contacto con el hijo («lo que quieras por una mirada tuya / que ilumine mis restos» [Varela, 2016, p. 161]), este celebra su nueva libertad, su recién adquirido escape de la jurisdicción materna, sin intenciones de dar marcha atrás («y tú mirándome / como si no me conocieras / marchándote» [Varela, 2016, p. 162]).

El hijo es representado, entonces, como un ser ingrato que por un lado ignora y desampara a su madre, lo que la convierte en una «casa vacía» o un «prado de negro fuego abandonado», a la vez que –a través de la metáfora animal– llega a devorar –o canibalizar– a su progenitora, quien se ve trocada en «restos» o «huesos». El estado final de la madre, ya sea como espacio deshabitado o como despojo o cadáver, remite a la no vida, isotopía valorada negativamente en los poemas ya analizados.

Lo que revela, por último, este panorama es la inversión en las relaciones de poder entre la madre y el hijo una vez superada la niñez. Mientras que en el pasado es la madre quien domina al niño –el caso de “Fútbol”–, en el presente es él quien ejerce el sometimiento, pues el vínculo afectivo es asimétrico y es ella quien se ve subyugada ante la voluntad del hijo.

4. “Dolor del corazón...” y “Si me escucharas...”: el duelo y el hijo inalcanzable

“Dolor del corazón” y “Si me escucharas” están incluidos en *Concierto animal* (1993) y, por tanto, pertenecen –a partir de la periodización de Fernández (2010)– al tercer período de la poesía de Blanca Varela: el de la relevancia del cuerpo como centro de reflexión. Efectivamente, nuevamente lo corpóreo es protagonista en los dos textos.

El mencionado poemario fue publicado tras la muerte de uno de los hijos de Varela en un accidente aéreo, evento que marcó claramente la temática de los textos. Así, Vich (2007) sostiene que en *Concierto animal* se evidencia una «pasión del dolor más absoluto» (p. 252). Asimismo, la estudiosa también sostiene que «la poética de *Concierto animal* se distingue por la tensión entre la palabra y el silencio entendido no como una lucha entre opuestos sino más bien como una alianza entre ambos» (Vich, 2007, p. 252). Se hace patente una poética renovada con respecto a la de poemarios anteriores; *Concierto...* por elaborarse desde el silencio, se expresa por medio de recursos como la brevedad, ausencia de título, versos cortos o “mutilados”, extensas pausas, entre otros (cf. Vich, 2007, p. 253). Muñoz Carrasco (2007) ubica otro de los cambios: ahora se «trata de una voz única. Nada queda de la fragmentación propia de los inicios, de los múltiples personajes poético que protagonizaban los versos» (Muñoz, 2007, p. 233). Con respecto al tema el cuerpo, la estudiosa sostiene que «si *Ejercicios materiales* era el libro del tiempo sobre la carne, *Concierto animal* retoma en cierto sentido esa línea y la hace avanzar. El cuerpo, por tanto, se coloca de nuevo en un primer plano, aunque de forma muy distinta. No abundan como antes estragos detallados, sino que mediante ciertos elementos corporales se detecta la huella de la experiencia vivida» (p. 236). Estas características enumeradas serán discutidas a la par que los poemas.

El penúltimo poema que abordaremos –muy brevemente, pues el centro de nuestra reflexión será el último texto– es “Dolor de corazón...”, el cual transcribimos a continuación:

Dolor de corazón
objeto negro que encierro en mi pecho
le crecen alas
sobrevuela la noche

bombilla de azufre
sol miserable

flotando en el cielo encalado
planea parpadea
encandila
a quien yace bocarriba
fulminado (Varela, 2016, p. 217)

A propósito de este poema, Muñoz Carrasco (2007) señala la existencia de una voz que resiste: «el yo poético de *Concierto animal* aparece como una figura que, por una parte, asume plenamente los estragos infligidos, pero, por otra, responde continuamente con la exhibición de unos restos que aún le pertenecen y dan fe de su tozuda presencia» (p. 238). Efectivamente, el dolor por la pérdida del hijo se materializa en un objeto y este se sitúa en lo más alto (flota «en el cielo» [Muñoz, 2007, p. 217]), a la vista de todos. En los versos finales es otra persona – y no el locutor personaje, aparentemente– quien «yace bocarriba / fulminado» (Muñoz, 2007, p. 217), por lo que puede suponerse la resistencia de la madre frente al hecho trágico. Sin embargo, Vich (2007) plantea acertados cuestionamientos: «¿a quién pertenece el cuerpo muerto, a la madre o al hijo? ¿Tiene sentido intentar separarlos? ¿No están ambos igualmente “fulminados” por la muerte?» (p. 254). El análisis del siguiente texto puede servir como respuesta a estas interrogantes.

El último poema que abordaremos es “Si me escucharas...”, el cual será transcrito a continuación:

si me escucharas

tú muerto y yo muerta de ti

si me escucharas

hálito de la rueda

cencerro de la tempestad
burbujeo del cieno

viva insepulta de ti
con tu oído postrero

si me escucharas (Varela, 2016, p. 219)

Vich (2007) señala un procedimiento que se da tanto en este poema como en el anterior: es la “cadaverización”, es decir, «un proceso psíquico que encarna la muerte del otro en el propio cuerpo como si esta le hubiera sobrevenido al sujeto enunciante» (p. 254). Así pues, el cuerpo «fulminado» de “Dolor del corazón...” puede ser tanto el del hijo como el de la madre; asimismo, este mismo proceso puede evidenciarse en “Si me escucharas...”: «tú muerto y yo muerta de ti» (Vich, 2007, p. 219).

El poema puede segmentarse en tres partes. El primer segmento, que abarca la primera estrofa, expresa el deseo imposible del locutor –la madre– por comunicarse con el alocutario –el hijo –; la segunda parte, que corresponde a la siguiente estrofa, convoca una serie de imágenes imposibles; por último, el tercer segmento, que abarca la última estrofa, da cuenta del estado del locutor ante la imposibilidad de sus pedidos.

La estructura, sin duda, recuerda a “Fútbol”, pues en ambos poemas en la penúltima estrofa –el segundo segmento– se detecta la presencia de una estrofa descriptiva de tres versos y con abundantes metáforas y antítesis, como se verá en el siguiente párrafo. Asimismo, los mencionados poemas presentan un locutor personaje –la madre– y un alocutario representado –el hijo. Sin embargo, las situaciones son diametralmente opuestas: mientras que en “Fútbol” el locutor ordena y es obedecido, en “Si me escucharas...” la comunicación es imposible y solo queda expresado el deseo; asimismo, mientras que en el primer poema el locutor manifiesta la fascinación por la vida de su hijo-alocutario, en el segundo solo queda patente el dolor por la pérdida.

Los campos figurativos más importantes en este poema son el de la metáfora y el de la antítesis. En el segundo segmento, «hálito de la rueda» (Varela, 2016, p. 219) es una personificación, pues se le quiere dar una cualidad animal o humana –el aliento o hálito– a un objeto inanimado –la rueda–; con «cencerro de la tempestad» (Varela, 2016, 219) ocurre algo similar, pues la imagen sugiere la animalización –pues los cencerros se ponen al ganado– de un fenómeno de la naturaleza; asimismo, «burbujeo del cieno» (Varela, 2016, p. 219) otorga una cualidad ajena –el burbujeo– a un tipo determinado de materia –el cieno. Lo metafórico de estos versos sugiere realidades no materializables en el mundo real, es decir, se invocan entes que son tan imposibles como la comunicación entre el locutor y el alocutario. Por otro lado, los versos «tú muerto y yo muerta de ti» (Varela, 2016, p. 219) y «viva insepulta de ti» (Varela, 2016, p. 219) –del primer y tercer segmento, respectivamente– oponen la vida del locutor y la muerte del alocutario, pero a la vez sugieren, dado que la antítesis –como el resto de campos figurativos– crea una realidad nueva, el dolor del locutor que lo lleva a sentirse cercano a la muerte.

La mencionada incomunicación señala el máximo alejamiento del hijo: no son posibles ya las palabras ni las miradas ni las visitas que se añoraban en “Casa de cuervos”; ahora él es un objeto de deseo imposible de alcanzar. El hijo, como en “Dolor de corazón...”, transfiere su muerte a la madre –se produce esa “cadaverización”– y la convierte en una mujer «insepulta», que sufre un dolor mortal, pero aún resiste en la vida. Las similitudes a nivel de la dispositio con respecto a “Fútbol” sirven para hacer un contraste entre un tiempo en que el hijo estaba ligado a la madre por un lazo de posesión y control («tú en el jardín / mi guardavalla mi espantapájaros / mi niño mi atila» [Varela, 2016, p. 100]) y otro en que el pretender el más mínimo acercamiento es absurdo e imposible («hálito de la rueda / cencerro de la tempestad / burbujeo del cieno» [Varela, 2016, p. 219]).

5. Conclusiones

La representación del hijo en la poesía de Blanca Varela evoluciona con su poesía y con el devenir de la vida de la poeta. Convoca, en un primer momento, al elemento lúdico, el cual es valorado positivamente en tanto relacionado a la vida y la sociedad; posteriormente, a la par con la madurez de los dos hijos de Varela – Vicente y Lorenzo– aparecen en su poesía temas como el del dolor ante el alejamiento de los vástagos, ya emancipados del seno materno; finalmente, la trágica y temprana muerte de Lorenzo repercute en la poesía de Varela al insertar el tema del duelo y la reflexión sobre el dolor. Paralelo a este proceso de distanciamiento –definitivo ya con la muerte– se produce un progresivo aumento de poder del hijo con respecto a su madre: en un inicio acata órdenes, luego puede someter a esta a su voluntad, y finalmente se convierte en un objeto de deseo inalcanzable y que, además, condiciona la vida de su progenitora a través del trauma indeleble de su muerte. Si bien esta imagen del hijo –en tanto ser ingrato, dominante y hasta violento– pueda resultar negativa, debe considerarse dentro de una sociedad en la cual el relato de la maternidad feliz es predominante: en los poemas de Varela el gozo más elevado (“Fútbol”) y el dolor más lacerante (“Si me escucharas...”) se articulan para formar una imagen completa de lo que significa ser madre.

Referencias bibliográficas

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

ASTORGA, P. (2009). Blanca Varela o el animal que desnuda su humanidad. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Obtenido de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/bvarela.html>

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-18.
Doi : 10.36286

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- MUÑOZ CARRASCO, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, M. (2008). La metáfora animal: en torno al bestiario de Blanca Varela. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXIV(68), 211-223.
- VARELA, B. (2016). *Poesía reunida, 1949-2000*. Lima: Casa de Cuervos.
- VICH, C. (2007). Este prado de negro fuego abandonado. Dimensiones de la maternidad en la poesía de Blanca Varela. En M. Dreyfus, & R. Silva Santisteban, *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-259). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

**RELACIÓN ENTRE EL SILENCIO Y LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL
POEMA “VA EVA” DE BLANCA VARELA**

**RELATIONSHIP BETWEEN THE SILENCE AND THE GENDER PERSPECTIVE
IN THE POEM “VA EVA” (EVA GOES) BY BLANCA VARELA**

Carmen Jhoana Díaz Atilano

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

diazatilano.carmenjhoana@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8003-6430>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.23>

Fecha de recepción: 14.10.18/ Fecha de aceptación: 14.01.19

RESUMEN

En este artículo vamos a evaluar la problemática del silencio y su posible vínculo con una perspectiva de género, pues consideramos la existencia de un tipo de silencio, presente en la poética de Varela, que establece una crítica a la sociedad patriarcal. Para ello, vamos a introducir algunas líneas generales del poemario *Canto villano*; para finalmente realizar un análisis retórico al poema “Va Eva” y así demostrar nuestra hipótesis inicial.

Palabras clave: silencio, género, poética, Varela, análisis retórico

ABSTRACT

In this article, we will evaluate the problem of silence and its possible link with a gender perspective, as we consider the existence of a type of silence, present in the poetics of Varela, who provides a critique of the patriarchal society. To do this, we will introduce

1

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-17.

Doi : 10.36286

some general lines of the book of poems *Canto villano* (*Villain singing*); to finally make a rethorical analysis of the poem "Va Eva" ("Eva Goes") and demonstrate our initial hypothesis.

KEYWORDS: silence, gender, poetics, Varela, rethorical analysis

1. La crítica y la poesía de Blanca Varela

Es sorprendente que la poesía de Varela, caracterizada por su modestia, haya generado una ingente cantidad de estudios críticos en torno a su obra. Para el presente trabajo solo vamos a tomar como fuente a tres textos representativos: *Casa, Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo* de Camilo Fernández Cozman (2010); *Sigiloso desvelo La poesía de Blanca Varela* de Olga Muñoz (2007), y la excelente antología de ensayos titulada *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* hecha por Mariela Dreyfus y Rocío Silva Santisteban (2007).

Uno de los aportes más significativos que ofrece Fernández en su obra es la segmentación de la poesía de Blanca en tres períodos: el de los inicios (*Ese puerto existe* y *Luz de día*), el desmitificador de instituciones oficiales (*Valses y otras falsas confesiones* y *Canto villano*) y el de relevancia del cuerpo como centro de reflexión (*Ejercicios materiales*, *El libro de barro*, *Concierto animal* y *El falso teclado*). La primera etapa se caracteriza por su marcado influjo surrealista y la estrategia de disfrazar la voz femenina con un yo poético en género masculino. En la segunda hay una mayor apertura hacia la experimentación verbal y el cuestionamiento de los mitos instaurados por los grupos de poder. En la tercera, el cuerpo ocupa un lugar privilegiado ya que suscita la reflexión sobre la posición del hombre en el mundo. El texto de Olga Muñoz, en cambio, apuesta por una

lectura temática de los poemas y la antología refuerza los ensayos con la publicación de entrevistas realizadas a Varela.

La dicotomía luz/oscuridad es uno de los ejes transversales de la obra de Varela. Estos elementos tienen valores diferentes de los que normalmente se le atribuyen. En la oscuridad del sueño se contempla con lucidez el mundo verdadero, mientras que el despertar a la luz engaña la vista con simulacros, sombras y vanidades de la realidad. Ana María Gazzolo nota esta curiosa articulación y afirma que:

Frente a este manejo temático que invierte los términos y sus significados usuales (oscuridad=luz interior=verdad; luminosidad=oscuridad interior=engaño), la muerte no tiene un rol dramático, no se le teme ni se le cree una salida, pues más allá de ella no se advierte nada (Gazzolo, 2007, p. 80)

En esta noche enriquecedora que guía la búsqueda interior hacia el difícil acceso de la verdad empieza el proceso creativo. Pero al intentar atrapar el carácter evanescente de las cosas, el lenguaje experimenta constantemente sus límites. La tremenda dificultad que se asocia a esta empresa deriva, muchas veces, en un inevitable fracaso: el silencio. Este sentimiento de disconformidad no se asocia únicamente a la expresión verbal sino al propio referente poético, como se observa en el poema “A la realidad”. Tal como señala Susana Reisz, Varela procura mantenerse en aquella mortal línea de equilibrio entre la letra y el sentido. Su batalla personal por la precisión y la conflictiva unión de los opuestos nos ofrecen el ascético producto de sus versos, cargados de honestidad.

Por otro lado, cabe resaltar que, históricamente, la poesía vareliana se desarrolla en la década del 50. La perspectiva de David Sobrevilla (2007) marca un hito importante en su recepción crítica, pues es el primero en cuestionar la pertinencia del rótulo “Generación del 50”. Para el filósofo, esta denominación no es precisa porque entre ellos no existió un líder intelectual que los guiara en una única línea artística. Además, no contaron con un

acontecimiento decisivo que suscitara sus reflexiones, como lo fue el Tricentenario de la muerte de Góngora para la Generación del 27 o La guerra civil española para la Generación del 98. Solo compartieron la experiencia política de la dictadura de Odría y un gusto literario común.

La misma opinión comparte el crítico literario Camilo Fernández Cozman (2012) al afirmar en su libro *El poema argumentativo de Washington Delgado* que es más preciso hablar de poetas de los años cincuenta y no emplear el término “generación”, pues ellos no tuvieron ni un líder ni un suceso que los guiara en la misma dirección. Asimismo, nos propone la clasificación más actualizada de estos poetas, que el autor divide en seis tendencias. La primera, denominada “la instrumentalización política del discurso”, representada por Romualdo de *Edición Extraordinaria*, que desarrolla una literatura que está al servicio –más que de un fin estético- de una determinada ideología política. En la segunda, llamada “la neovanguardia nutrida del legado simbolista” encontramos la figura de Blanca Varela junto a Eielson, Sologuren y Bendejé. Más específicamente, se ubica en la segunda subtendencia que se caracteriza por ser una poesía de la sugerencia con orientación surrealizante. La tercera, denominada “la vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas”, representada por Belli, problematiza la historia y la comunicación, sobre todo en relación a la pugna entre tradición y ruptura. La cuarta, llamada “la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular”, está representada por Washington Delgado y Gonzalo Rose y se caracteriza por la asimilación del legado peninsular de la generación del 27; estos poetas problematizan de manera escéptica la historia del Perú. La quinta, denominada “la polifonía discursiva”, representada por Pablo Guevara, apuesta por la plenitud comunicativa a través de la práctica del coloquialismo narrativo. Por último, tenemos la sexta tendencia llamada “la poesía andina”, cuyo representante es Efraín Miranda quien en *Chozas* recupera la cosmovisión e identidad andinas.

Se puede nombrar como antecedente de esta poesía femenina, reconocida por la crítica, a Magda Portal. Ya Mariátegui en “El proceso de la literatura” reconoce en ella a una poetisa genuina que, pese a no ser tan conocida en su época, consigue ofrecer versos de singular fuerza y ternura. Su obra se caracteriza - según el Amauta – por ser humana y vital, y por estar hecha de contrarias verdades, lo que la vuelve una poesía agónica. Otra de las virtudes que reconoce el crítico en su poesía es la marca de género que encierra:

Las épocas anteriores produjeron solo poesía masculina. La de las mujeres también lo era, pues se contentaba con ser una variación de sus temas líricos o de sus motivos filosóficos. La poesía que no tenía el signo del varón, no tenía tampoco el de la mujer – virgen, hembra, madre-. Era una poesía asexual. En nuestra época, las mujeres ponen al fin en su poesía su propia carne y su propio espíritu. La poetisa es ahora aquella que crea una poesía femenina. Y desde que la poesía de la mujer se ha emancipado y diferenciado espiritualmente de la del hombre, las poetisas tienen una alta categoría en el elenco de las literaturas. Su existencia es evidente e interesante a partir del momento en que ha empezado a ser distinta (Mariátegui, 2005, p. 290).

En esta línea de escritura femenina, se ubica la poesía de Blanca Varela. Ya señalaba Octavio Paz que la suya era una poesía “mujeril”, adjetivo con el que señalaba que su obra no caía en los estereotipos atribuidos a la literatura escrita por mujeres. Por el contrario, poseía un atrevido tono transgresor y una impronta de género auténtica.

El marco teórico para llevar a cabo este estudio será la teoría de género. Nos apoyaremos en algunos preceptos de la teoría feminista francesa, entre cuyas representantes destacan Simone de Beauvoir (2017) y Cixous (1995). La primera – ubicada dentro de una crítica marxista feminista – se interesa en destacar la formación cultural de las categorías de sexo y el contexto del autor que finalmente confluye en la estructura compleja de su texto. Desde esta perspectiva, los silencios varelianos como estructura textual serían el resultado de un determinado contexto histórico. Por su parte, Cixous abordará el problema de la relación entre la mujer y el lenguaje. Esta teórica francesa no acepta la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino de manera estricta. Aunque considera que cada uno se

desarrolla en el ámbito de lo propio, a partir de la diferencia, apuesta por una lógica de lo intermedio. Esta concepción se extiende al ámbito de la escritura, que para ella es un hecho bisexual, y en la que aquella tiene lugar a partir de la interacción de la ausencia y la presencia de lo que construye el significado.

Sobre el silencio cabe decir que la fluctuación del sueño a la vigilia- que revela los influjos de la doctrina surrealista en la poesía de Varela-, de la noche al día, de la oscuridad a la luz, ratifican su visión de la creación como un despertar, una apertura al mundo, al lenguaje, a la belleza. La poeta parece concebir el acto creativo como una dulce espera del canto de sirenas que utilicen el viento para llegar a sus oídos con la fórmula secreta (el silencio) para enfrentar el mar de las palabras. En este punto, es pertinente hacer un breve resumen sobre lo planteado por Roland Barthes en su libro *El grado cero de la escritura*. Aquí, el crítico francés plantea la suspensión de la mera instrumentalización de la escritura, que es la de comunicar, para imponerle una singularidad como expresión de “un más allá del lenguaje” (Barthes, 2006, p. 11). En este libro, plantea dos vías de cuestionamiento del escritor como artesano de la forma (cuyo representante sería Flaubert): la primera, denominada la escritura del “suicidio” (Barthes, 2006, p. 77) representada por la agrafia final de Rimbaud y por la página en blanco de Mallarmé, esta última como modo de interrogarse sobre los límites del lenguaje; y la segunda, denominada la escritura “blanca” (Barthes, 2006, p.78) o neutra, representada por Camus y que sería como una escritura de periodista. Este recuento es importante porque nos permite establecer el nexo entre la poética de Blanca Varela y la de Mallarmé. Ambos escritores coinciden en que desarrollan una poesía de la sugerencia, que evita la asunción directa del asunto tratado. Su poesía es autónoma, con una lógica independiente, frente al orden establecido o la univocidad. Como menciona Éricka Gherzi en su ensayo “Artes poéticas que dialogan a propósito de la antología *Donde todo termina abre las alas*”, otro punto en común sería su indagación en el aspecto ontológico de la poesía, pues tanto para Varela como:

Para él, el acto de escribir supone una conexión íntima con el ser, porque adentrarse en el verso, “profundizar en el verso”, es alejarse de la realidad del lenguaje y movilizar elementos tales como la Nada, el silencio y el lenguaje (Gherzi, 2007, p. 161).

En la poesía de Varela, el poema hace el silencio o se hace silencio, puesto que el significante es la presencia de lo ausente (el silencio). En este sentido, el silencio en lugar de nada sería plenitud elocuente. Además se puede ejemplificar el silencio implícito del poema con la suspensión del sentido al final del mismo, con lo que queda un sentido abierto, no conclusivo, en aquella batalla amorosa entre la palabra y el silencio. Los vacíos discursivos entre las estrofas, dejan la posibilidad de que el lector complete el sentido del poema. Este parece ser el recurso utilizado por Varela para facilitar una actitud receptiva que tienda a la reflexión, al carácter no conclusivo o cerrado de los significados.

Antes de empezar el análisis propiamente del poema, nos gustaría ofrecer una introducción del poemario para postular el posible vínculo entre el silencio y el discurso poético femenino. Esta hipótesis no es gratuita, sino que se sostiene- como se verá más adelante- en la factible correlación entre el cuerpo físico de la mujer y sus formas de autorrepresentación.

Canto villano es el poemario que nos remite al ámbito de lo cotidiano (Muñoz, 2007), tal como se indica desde el título de este libro, pues existe en él un juego entre lo elevado del canto y lo ordinario de lo villano. Varela reflexiona en este poemario sobre la materialidad del ser humano, influida por el existencialismo sartreano; redimensiona la concepción de la existencia terrena y del ser humano como ser material. Así, por ejemplo, en el poema “Canto villano” se prioriza la necesidad básica del comer, sin la cual la vida no podría reflexionarse. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la poética de Blanca Varela no se reduce a mostrar un solo aspecto de la realidad, sino que se apertura al cuestionamiento de la misma e incide en la exploración de todas sus aristas. Hacemos esta salvedad para afirmar que en este poemario existe el intento de ascender de lo material,

7

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-17.

Doi : 10.36286

pero sin prescindir de él. En este sentido, no se trata de una poesía mística, pues no se pretende dejar de lado lo tangible de la realidad, sino que necesita de su impulso para poder elevarse a un mayor conocimiento.

Lo dicho anteriormente es de suma importancia para comprender el tema del silencio en este poemario, ya que vemos cómo la materialidad intenta imponerse constantemente mediante la palabra, aunque lo único que sobrevive es “la tentativa de nombramiento total” (Muñoz, 2007, p. 164). Si atendemos al poema que analizamos a continuación, veremos que la instauración del nombre propio o ser un “animal de palabras” es visto como un castigo para la mujer, de ahí que Varela proponga como posibilidad comunicativa al silencio. La posibilidad de la existencia estaría así en el acceso a la comunicación a pesar de sus límites, a través de lo que llamaremos el silencio elocuente. El silencio sería el canto que se eleva a partir de la villana existencia humana. Específicamente, además, la palabra es vista como el castigo de la mujer; la vinculación entre su cuerpo y sus formas de autorrepresentarse discursivamente guarda relación con el hecho de legitimarse como vacío ante el gran Otro.

El uso femenino del vacío lingüístico o el silencio para dirigirse al hombre responde a una interpretación de aquel como plenitud. Por ello, diremos que el tema de lo femenino está vinculado a la voluntad de desestabilización del orden establecido. Las diferencias del empleo del lenguaje en ambos textos es una cuestión que ha preocupado a la agenda feminista. Pero tal como ha explicado Toril Moi no se puede caer en esencialismos, pues establecer una diferencia podría ser perjudicial para la propia mujer. Es así que siguiendo a Volosinov afirma lo siguiente:

Implica que todos empleamos un mismo lenguaje, pero que tenemos intereses distintos –intereses políticos o relacionados con el poder, que confluyen en el signo. El significado de un signo se extiende- el signo se vuelve “polisémico”, deja de ser unívoco-, y aunque es cierto que el grupo dominante se impone en un determinado momento en la producción

intertextual del significado, esto no quiere decir que la oposición haya quedado reducida a un silencio total. La lucha de clases confluye en el signo (Moi, 1988, p. 166).

Esta cita nos remite a las luchas de poder que tienen lugar en el propio lenguaje, ya que si bien el significado de los signos es contextual, es decir, que varía según la época y el territorio; además, su uso en la sociedad responde a cierta imposición de un grupo hegemónico. Pero tal como explica Volosinov, el uso predominante del significado de un signo no es definitivo ni unívoco. La polisemia de este justamente permite que los diversos significados asociados con distintos grupos de poder, entren en pugna por su supremacía. Por lo tanto, el lenguaje es conflictivo, dinámico, y por eso mismo encierra la posibilidad de desestabilizar un orden impuesto.

En este sentido, nos parece muy sugerente también relacionarla con la poesía de Varela, pues como dice Octavio Paz no hay “nada menos femenino que la poesía de Blanca” (Paz, 2007, p. 31). Ella conoce las dificultades del acceso de la mujer al lenguaje, de su uso libre; y por ello, plantea el silencio como un espacio de resistencia. El decir con la palabra en su poética es una búsqueda que se sabe de antemano imposible, por eso erige como una intuición primordial una forma alternativa de comunicación: el silencio.

Por último, si nos remitimos al nombre del poemario (*Canto villano*) observamos una antítesis que expresa la voluntad de dar voz a los “rústicos”, a los marginados de la ciudad. Uno de estos definitivamente es la mujer. Se juega con la ironía y se recurre a ella como una forma de reclamo o exigencia. Se trata de un canto rebelde, que no busca tanto la armonía como la reflexión acerca de la propia existencia. Se trata de un canto inconforme, que, aunque reconoce la dificultad de ganar la batalla de la escritura poética, no se resigna. Y siguiendo el mito de Sísifo, la mujer y su escritura resisten el orden escritural y patriarcal impuestos por convención. Esa lucha incesante se configura entonces como la razón de ser

del poema. Y en ese constante comenzar en búsqueda de la perfección creemos se encuentra la mayor conquista de la poética valeriana.

2. Análisis del poema “Va Eva”

A continuación, realizaremos el análisis del poema “Va Eva”, con el cual pretendemos demostrar que, efectivamente, existe un vínculo entre la propuesta poética y el planteamiento de género de Blanca Varela. Veremos que ambos se presentan como una alternativa al régimen ya impuesto de la letra y de la hegemonía masculina. De ahí que resulte tan importante atender a su alternativa creativa: el silencio elocuente.

Va Eva

animal de sal
si vuelves la cabeza
en tu cuerpo
te convertirás

y tendrás nombre

y la palabra
reptando
será tu huella
(Varela, 2001, p. 149)

El método que vamos a emplear para la interpretación de este poema lo tomamos del análisis hecho por el crítico Camilo Fernández Cozman (2005) en su ensayo “La poesía de Washington Delgado. Una aproximación a *Para vivir mañana*” por parecernos el más útil y didáctico. Este préstamo nos permitirá abordar los textos a partir de su segmentación, para luego precisar sus figuras literarias y finalmente comprender la ideología que encierra.

Segmentación del poema

Podemos dividir este texto en dos segmentos. En el primero (del verso 1 al 4), el yo amenaza al tú sobre su posible castigo si desobedece. En el segundo (desde el verso 5 hasta el final) el yo advierte al tú que su castigo será ser un animal de palabra.

Los interlocutores

En el poema hay marcas de un locutor personaje y de un alocutario representado. Entre ellos existe una relación vertical en la que predomina la posición del locutor -personaje. La voz poética no solo exhorta al tú de evitar un cierto comportamiento sino que también lo advierte de la posibilidad de recibir un castigo. Además, el título del poema “Va Eva” nos propone a Dios y a la mujer como posibles referentes de los interlocutores.

La elocutio

La metáfora es uno de los principales campos figurativos desarrollados en el poema, de ahí que se apertura con la siguiente expresión: (LA MUJER) ES UN ANIMAL DE SAL. Observamos que se da una apropiación creativa del pasaje bíblico de Sodoma y Gomorra, en el que se invierte la proposición condicional que hace Dios a la mujer de Lot. Según las

11

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-17.

Doi : 10.36286

Sagradas Escrituras, el Creador le advierte que si voltea la cabeza para ver la destrucción de la gente perversa su cuerpo se convertirá en estatua de sal. En el texto de Varela, la advertencia se da en sentido contrario: si la mujer (animal) de sal voltea la cabeza se convertirá en cuerpo. Pero el espectro significativo no se reduce a esta referencia sino que se puede expandir al acto creativo. Si en “Media voz” el poema aparecía como un animal de palabras, aquí se define como un animal de sal. Esta apreciación ratifica el que la advertencia derive en la posibilidad de un castigo efectivo. Sin embargo, se tiene conciencia previa de su desacato y su futura sanción (“y tendrás nombre”). Se deduce de ello que su desobediencia dará por resultado la instauración de un nombre propio (Eva). El nombre es la huella retrospectiva del acto de desobediencia, como la palabra lo es de las pretensiones del creador al momento de escribir.

La inventio

En primer lugar, destaca el tratamiento irónico del relato bíblico sobre la desobediencia de la mujer de Lot, para luego asociarlo con el tema de la creación poética a partir de su nexo común: la mujer y la desobediencia. La imposición de la letra aparece entonces como un castigo (“la palabra/ reptando/ será tu huella”), de ahí que se privilegie los silencios sobre la fijación escritural del poema. Podemos apreciar una analogía entre el cuerpo femenino que desobedece el mandato de Dios y el de la escritura femenina que desoye la imposición patriarcal de la letra como núcleo de la creación. En ambos casos, el castigo es la palabra: la de Dios que da nombre a la mujer (Eva) y la de la escritura poética que permite incluso la aparición del propio silencio. En este sentido, la letra escrita se configura como un castigo por su carácter determinante, que desdibuja otras posibles formas de ser o comunicarse. El uso de la metáfora favorece este juego de asociaciones y su multiplicación significativa.

En este poemario, Blanca Varela desconfía de la palabra como medio de comunicación efectivo. Por eso, en este poema en particular, esto se observa en el hecho de que convertirse en animal de palabra sea visto como un castigo. Pero este no será el único. De hecho, el que la mujer posea un cuerpo también lo es. De ahí podemos deducir que existe una fuerte relación entre el cuerpo femenino y sus formas de autorrepresentarse. Como dice Rocío Silva Santisteban en su ensayo “*Ejercicios materiales: aprender la mortalidad*”:

En el caso de Blanca Varela las autorrepresentaciones se construyen desde una intuición primordial: dentro del cuerpo es posible la existencia de una identidad femenina, fuera del cuerpo es necesario tomar prestado la palabra del Otro, en este caso, la palabra de que Derrida llama “el signo sin significante” (Dios) y por eso la única manera de autorrepresentarse es a través del vacío: “santa molleja/ vaciada/ redimida letrina” (Silva Santisteban, 2002, p. 42).

Esto nos hace pensar en la vinculación entre el vacío físico de la mujer y su representación discursiva por medio del vacío lingüístico o el silencio. Pero como el cuerpo y su forma de relacionarse con él es algo que se construye, el vacío puede interpretarse también como plenitud. Por ello, sospechamos que la salida vareliana a una posible interpretación reduccionista sería la de proponer un vacío pleno o un silencio elocuente. Lo que se plantea en el poema analizado es una división en dos etapas: el cuerpo de la mujer como un lugar sin nombre, y luego del posible castigo como un lugar con nombre. El segundo sería un espacio de menoscabo, daño y quebranto, mientras que el primero- lugar del presente de la enunciación- es un espacio para la reflexión. De ahí que el conocimiento sea visto como la puerta de entrada hacia el cuerpo, el grado cero por el cual se abandona el lugar aún sin nombre para pasar a un lugar que ya está nombrado.

En este poema es posible también recalcar el vínculo entre el silencio y la modernidad, pero desde la mirada del discurso poético femenino. Afirmamos esto pues en “Va Eva” se da una analogía entre el castigo de la mujer y el castigo de la poesía: en ambos

la falta es la desobediencia, y el castigo convertirse en animal de palabras. Pero la mujer tiene un doble castigo: convertirse en animal de palabras y en cuerpo. De ahí que el poema sea visto como el cuerpo de la poeta; por eso, no extraña ver en la poética de Varela la relación del acto creativo con la maternidad, con el alumbramiento del hijo- poema. Además, debemos señalar que como las pretensiones creadoras son un acto de desobediencia y la palabra es el castigo, entonces el silencio surge como posibilidad comunicativa. Por último, diremos que lo femenino en este poema es un tema capital y es moderno porque cuestiona los modos dominantes en las relaciones sociales, actuando así como una forma desestabilizadora del orden hegemónico liderado por el hombre.

Análisis interdiscursivo

En los poemas “Va Eva” y “Curriculum Vitae”, ambos poseen marcas de un locutor personaje y un alocutario representado. Además, se mantiene la relación vertical que faculta al locutor masculino para otorgar castigos o premios al alocutario femenino. El tono irónico, común a los dos poemas, es el medio que nos invita a repensar el orden legitimado por las estructuras de poder patriarcales. En “Va Eva”, el animal de sal es el estado previo a la desobediencia de la mujer, mientras que en “Curriculum Vitae”, la bebida de la sal es la causa de su propia derrota.

En el primer poema mencionado, la mujer viene a ser castigada doblemente por la divinidad: con la instauración de su cuerpo y la de un nombre propio. Esto nos hace pensar en la palabra como un castigo y en el silencio como la solución alternativa. En el segundo poema, se alude sarcásticamente al tema de la mujer en relación a sus logros profesionales, en una sociedad patriarcal que los desmerece y que plantea una competencia desigual con el hombre. En ambos, la mujer es el eje creativo y los temas de la desobediencia y el castigo se constituyen como su centro reflexivo.

Conclusiones

Creemos que el silencio en la poética de Varela sí guarda relación con la perspectiva de género, pues parece haber una correlación entre el cuerpo físico de la mujer y sus formas de autorrepresentación. En los poemas de *Canto Villano* arribamos al tema de lo femenino y la voluntad de desestabilización del orden impuesto por la sociedad patriarcal. Varela parece querer demostrar, en el poema “Va Eva”, que así como la desobediencia de la mujer fue la causa de situación actual, la huella de la escritura es el castigo de la poesía.

Referencias bibliográficas

BARTHES, R. (2006). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Traducción de Nicolás Rosa. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.

CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Madrid: Dirección de la Mujer de la Comunidad de Madrid, Editorial de la Universidad de Puerto Rico y Anthropos.

DE BEAUVOIR, S. (2017). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2005). *La soledad de la página en blanco. Ensayos sobre lírica peruana contemporánea*. Lima, Perú: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.

..... (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima, Perú: Universidad San Ignacio de Loyola.

GAZZOLO, A. M. (2007). Blanca Varela: más allá del dolor y el placer. En: DREYFUS, M. y SILVA SANTISTEBAN, R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp.73-83). Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

GHERSI, É. (2007). Artes poéticas que dialogan a propósito de la antología *Donde todo termina abre las alas*. En: DREYFUS, M. y SILVA SANTISTEBAN, R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp.157-169). Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

MARIÁTEGUI, J. C. (2005). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Orbis Ventures S.A.C.

MOI, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S.A.

MUÑOZ CARRASCO, O. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

PAZ, O. (2007). Destiempos de Blanca Varela. En: DREYFUS, M. y SILVA SANTISTEBAN, R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 29-33). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

SILVA SANTISTEBAN, R. (2002). *Ejercicios materiales: aprender la 'mortalidad'*. *Ajos & Zafiros*, 3-4, 27-44.

SOBREVILLA, D. (2007). La poesía como experiencia. Una primera mirada a la *Poesía Reunida 1949-1983* de Blanca Varela. En: DREYFUS, M. (y) SILVA SANTISTEBAN, R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 52-58). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

VARELA, B. (2001). *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949- 2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y Epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

**LA MATERNIDAD Y EL LENGUAJE POÉTICO: UNA APROXIMACIÓN A LA
POÉTICA DE BLANCA VARELA**

**MATERNITY AND POETIC LANGUAGE: AN APPROACH TO THE POETRY OF
BLANCA VARELA**

Sergio Luján Sandoval

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

sergiomdc9@gmail.com

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

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.24>

Fecha de recepción: 21.09.18/ Fecha de aceptación: 10.12.18

RESUMEN

El presente trabajo se centra en el abordaje de la poesía de Blanca Varela con respecto al amalgamamiento que resulta entre maternidad y lenguaje poético. Para ello, nos valemos de un aparato teórico en base a las propuestas de Lakoff y Johnson sobre el tipo de metáforas, así como la noción de “metapoesía”, entendiéndola como una vertiente temática de la poesía que se torna autorreflexiva y autorreferencial. Teniendo en cuenta ello, nos proponemos desentrañar y argumentar que sí existe un proyecto matriz, como telón de fondo, entre el fenómeno materno (relación madre-hijo) y el fenómeno lingüístico (relación poeta-poema).

PALABRAS CLAVE: Blanca Varela, lenguaje poético, “metapoesía”, maternidad

ABSTRACT

The present work revolves around the approach of Blanca Varela's poetry regarding the amalgamation that results between motherhood and poetic language. For that purpose, we make use of a theoretical device based on the proposals of Lakoff and Johnson on the types

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-28.

Doi : 10.36286

of metaphors, as well as the notion of "metapoetry", understanding it as a thematic aspect of poetry that becomes self-reflexive and self-referential. Taking this into account, we intent to unravel and argue that there is a matrix project, like a backdrop, between the maternal phenomenon (mother-child relationship) and the linguistic phenomenon (poet-poem relationship).

KEYWORDS: Blanca Varela, poetic language, “metapoetry”, motherhood

1. Blanca Varela y los años cincuenta: un panorama

Alrededor de los años cincuenta en el Perú surge una gran cantidad de artistas que se les endilgó el rótulo de “Generación del 50”; sin embargo, se asevera que si bien estos personajes poseían ciertas características que los hermanaban, nunca existió un verdadero líder que descollara entre ellos a manera de guía. Partiendo de lo anterior, se puede afirmar que este grupo antes que homogéneo era, más bien, un colectivo heterogéneo, entendiendo que dicha heterogeneidad no denota una noción peyorativa o restrictiva, sino todo lo contrario, ya que gracias a esta característica se puede rastrear un verdadero saldo de sentido que nos brinda dicho colectivo. Cabe mencionar que esta agrupación de artistas tuvo una producción muy prolífica, pensemos por ejemplo en dos artistas que destacaron dentro de dicha “generación”: por un lado tenemos a Julio Ramón Ribeyro, notable cuentista de las letras peruanas e hispanoamericanas, que no solo escribió relatos, sino también novelas, piezas de teatro, diarios, cartas, dichos, aforismos e, incluso, un valioso y singular libro titulado *Prosas apátridas*; por otro lado, en cambio, nos encontramos con Jorge Eduardo Eielson, quien cultivó no solo el arte de la palabra (léase poesía o novela), sino también las artes plásticas e, incluso, la *performance*. Solo por citar dos ejemplos.

Teniendo en cuenta lo anterior, dentro de este intervalo temporal también surgieron voces femeninas, pero la que ha destacado de manera ingente —y merecida— es la poeta Blanca Varela (1926-2009). Su obra es vasta y ha sido estudiada y abordada por un gran número de investigadores tanto nacionales como extranjeros. El presente trabajo, siguiendo

este orden, se propone desentrañar el sentido que existe entre maternidad y lenguaje poético, entiendo a la primera no como una simple cualidad, sino como una suerte de proceso que no termina, y al segundo, por su parte, como la dinámica que sigue el sujeto creador a través del lenguaje en tanto herramienta o, en su defecto, instrumento del que se vale para la construcción de los poemas, lo cual también decanta en un movimiento de naturaleza cíclica. En tal sentido, argüimos que la confluencia entre maternidad y lenguaje poético en Blanca Varela es uno de los ejes sobre el cual modela su poética. Para ello, antes es necesario desarrollar algunos aspectos concernientes a las tendencias dentro del grupo de poetas de los años cincuenta, así como una sucinta recepción y, finalmente, la explicación del aparato metodológico del que nos valdremos.

En primer lugar, es preciso señalar que según la propuesta de Camilo Fernández (2012) existen seis tendencias dentro de la poesía peruana de los años cincuenta. Ellas son: 1) la instrumentalización política del discurso, 2) la neovanguardia nutrida del legado simbolista, 3) la vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas, 4) la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular, 5) la polifonía discursiva y 6) la poesía andina. Creemos que esta lista se podría ampliar mucho más, sin olvidar que uno de los criterios a tener en cuenta es la pertinencia y la lectura acuciosa de los textos literarios, como bien lo demuestra el autor. En ese orden de cosas, sostenemos —sintonizando con William Keeth (2014)— que también existiría una línea más dentro de la poesía de los años cincuenta: la vertiente metapoética, es decir, la autorreferencialidad de la poesía y la crítica que se realiza y se acusa contra los límites que presenta el lenguaje para poder expresarse plenamente. Si bien Keeth trata de engarzar lo metapoético con el campo sociocultural de dicha época, sostenemos que más que la existencia de un proyecto social como telón de fondo, se encuentra lo poético-artístico detrás de todo ello.

1.1. Los poetas de los años cincuenta y el discurso metapoético

Hay que entender, por supuesto, que cuando nos referimos a lo metapoético hacemos alusión directa a “un discurso que tiene como enfoque la poesía en sí y su relación con el poeta y el entorno social” (Keeth, 2014, p. 234); sin embargo, no hay que perder de vista

que el lenguaje es un punto clave. En su artículo “La metapoética de la generación del 50”, el autor nos muestra un gran número de artistas que contemplan el discurso metapoético dentro de sus proyectos; pese a ello, acusamos la omisión de una poeta clave como Blanca Varela. Una de nuestras inquietudes es saber el motivo de dicha ausencia, puesto que uno de los proyectos que teje la autora es el trabajo con el lenguaje a lo largo de sus distintos poemarios. Como bien se mencionó, convenimos en que esta línea metapoética se trata de un trabajo artístico antes que social, pero sin anular ambas opciones. Y puede que lo que plantea Keeth aún se mueva dentro de la superficial dicotomía —ya superada— entre los poetas “puros” y los poetas “sociales”, ya que no se podía separar de manera tan acrítica a distintos poetas dentro de cada bando.

El discurso metapoético lo podemos corroborar de manera meridiana en muchos poetas del cincuenta. Hay que tener en cuenta que si bien se caracteriza por la autorreferencialidad, la autorreflexividad, entre otras características, es un discurso que no abandona el plano del lenguaje, porque es en este donde dicha noción se apoya y engarza. En tal sentido, esbozamos que al interior la línea metapoética, dentro de este colectivo generacional —y también en otros movimientos— encontramos tres propósitos: *1) uno de naturaleza social, 2) uno de índole intimista y 3) uno estrictamente metapoético*. Dicha tripartición puede ser ampliada, discutida o anulada, pues creemos que una crítica no debe encerrarse en sus propósitos ni mucho menos ser un bloque que monologue; antes bien, optamos por una apertura crítica y con criterio. Entendiendo ello, defenderemos nuestra propuesta; además, hacemos referencia a que no compartimos la división que pesó, durante mucho tiempo, sobre distintos artistas, catalogándolos como sociales o puros.

Antes de trazar los lineamientos planteados, dejamos en claro que a pesar de tomar poemarios de ciertos autores, no en todos ellos se concibe a la metapoesía de manera global, sino más bien como un tema desarrollado desde distintas ópticas, como lo veremos a continuación.

En primer lugar, tenemos a una metapoesía que utiliza este carácter autorreflexivo para hacer alusión a nociones que se compenetran con la esfera social¹, pero sin dejar de lado el aspecto artístico de la obra: el poema. Una de sus principales características es utilizar a la palabra como una entidad subversora, capaz de realizar cambios dentro de distintas estructuras del campo social del momento, sin olvidar el contexto; es decir, una herramienta de índole performativa, que se modela en base a un propósito y que tiene la facultad de interpelar a su interlocutor, cuya naturaleza —la de este último— se encuentra en las colectividades antes que en casos individuales o aislados. Busca, por lo tanto, no desgajarse del devenir histórico, sino más bien empalmar con él. Aquí, por ejemplo, destacan poetas como Alejandro Romualdo, Manuel Scorza o Wáshington Delgado, quienes permiten reforzar e ilustrar este aspecto. El poeta liberteño en su libro *Poesía concreta*² (1952) da muestra de ello; Scorza, por su parte, lo hará en *Las imprecaciones*³ (1955) y, finalmente, Wáshington Delgado en *Días del corazón*⁴ (1955-1958). De forma ilustrativa, colocaremos el siguiente fragmento del poema “Primeras palabras” de Alejandro Romualdo:

[...]

Sigo escribiendo. Creo en otros versos.

Hay otro fuego dentro de mis llamas.

Tengo los ojos puestos en mi tierra

y escucho con el alma sus palabras (1958, p. 98).

En segundo lugar, nos encontramos frente a una metapoesía cuyo objetivo se direcciona hacia el plano íntimo de la voz poética, toda vez que se entienda lo relacionado

¹ Es perentorio mencionar que el Perú, alrededor de los años cincuenta, se encontraba bajo el dominio del gobierno dictatorial de Manuel Odría (1948-1956).

² Véanse los poemas “En alta voz”, “Primeras palabras”, “Más claro que el alba”, entre otros, puesto que en ellos se va construyendo esta idea de la adhesión con los sectores más desprotegidos del ámbito social; asimismo, es importante señalar el rol que juega la materialización de las ideas a través de la voz y de las palabras.

³ Véanse los poemas “Epístola a los poetas que vendrán” y “El árbol de los gemidos”, en los que la voz poética conjuga el lenguaje poético con los colectivos que han sido silenciados.

⁴ Véanse los poemas “Una sonora mano” y “El héroe del pueblo”. En ellos la idea es mucho más explícita, ya que se emparenta a la poesía dentro de las nociones de patria en tanto espacio geográfico, así como la construcción de esta última a partir de la primera.

con la subjetividad del mismo: espacio donde se (re)crea. No obstante, también esta se halla construida en base al plano del lenguaje. Una de sus características más notables es la crítica que se realiza a las palabras en tanto bloques que poseen cierta carga semántica; sin embargo, al querer aprehender o empaquetar cierto atisbo de subjetividad, fallan. Ese fracaso del lenguaje, provoca en la voz poética, como consecuencia, una desconfianza por aquel sistema de signos que nos conectan con esa otra realidad. Como se puede observar, cuando hablamos de “intimidad” no solo hacemos mención al plano sentimental, sino también al espacio donde el sujeto creador se comporta en tanto agente activo de reflexión. Dentro de esta línea encontramos a figuras como Jorge Eduardo Eielson, con el texto *Arte poética*⁵ (1965); a Wáshington Delgado con el libro *Formas de la ausencia*⁶ (1951-1956); al vate Leopoldo Chariarse con *La cena en el jardín*⁷ (1975) y a Blanca Varela con *Valses y otras falsas confesiones*⁸ (1964-1971). Para encauzar la idea, citaremos el siguiente extracto del poema “las cartas” de Chariarse:

Musgosas palabras me socavan
me despiertan y lanzan a las tinieblas
[...]
musgosas palabras que resuenan
como ajenas y sin savia
ya nos las reconoce el oído
que cesó de reclamarlas
pero hieren en lo más íntimo (1975, p. 32).

En tercer lugar, por último, asistimos a la contemplación de una metapoesía dentro de los corredores estrictamente poéticos: el acto de escribir o leer, las limitaciones del

⁵ Véanse los poemas “Europa” y “Arte poética II”, en donde la voz poética reflexiona sobre la poesía, tejiendo un vínculo con la subjetividad no solo desde un plano amoroso, sino también a partir de uno que se estructura desde su capacidad reflexiva.

⁶ Véanse los poemas “Las palabras no dichas” y “Estas palabras tuyas”, cuya temática se orienta y tiene su anclaje en el lenguaje, develando la ausencia del ser amado (componente intimista) y la presencia de las palabras que permiten evocar recuerdos.

⁷ Véase, sobre todo, el poema “las cartas”, en el que se teje la idea de las palabras como depositarias de un significado guardado que, tras el paso del tiempo, aún golpean la parte más íntima de la voz del poema. Reflexión y subjetividad (desde el plano amoroso) confluyen y se entronizan como ejes modeladores.

⁸ Véase los poemas “Fútbol” y “Toy”, que más adelante analizaremos con mayor detenimiento.

lenguaje, el sujeto creador, el silencio, la poesía en sí, entre otros. Estas son las variantes isotópicas que se desarrollan dentro este último grupo. Además, cabe mencionar que es una de las líneas más abordadas por el grueso de artistas en general, no solo deteniéndonos en el ámbito peruano, sino también ampliando el panorama. En tal sentido, si bien la metapoesía se puede considerar como una suerte de práctica, proponemos que también se pueda leer como una tendencia dentro de este grupo generacional, pero no como una variante exclusiva de ellos⁹. Entre sus representantes tenemos a Wáshington Delgado con el libro *Inútiles palabras*¹⁰ (1951-1970); Alejandro Romualdo con *Edición extraordinaria*¹¹ (1958); Jorge Eduardo Eielson con *De materia verbalis*¹² (1957-1958); Blanca Varela en *Frente al Pacífico*¹³ (1960-1963) y, finalmente, Juan Gonzalo Rose, en menor medida, con los poemas: “A León Felipe”, “Las palabras”, “Los malos poemas”, “Poesía”, entre otros. Todos estos autores permiten reforzar la propuesta. Un buen ejemplo lo encontramos en el poema “10” de *Mutatis Mutandis* (1954): “escribo algo todavía/ vuelvo a añadir palabras/ palabras otra vez/ [...] borro todo por fin/ no escribo nada” (2004, p. 207), o en “Malevitch en su ventana”, de Varela: “palabra escrita palabra borrada/ palabra desterrada/ voz arrojada del paraíso/ catástrofe en el cielo de la página/ hinchada de silencios” (2016, p. 157).

⁹ Vamos a realizar un doble movimiento para dar cuenta de ello, teniendo siempre como punto de base a los poetas del cincuenta. Por un lado, si retrocedemos hasta el periodo de la vanguardia peruana, tenemos que la metapoesía —con distintos matices— se desarrolla en autores como Alberto Hidalgo, Magda Portal, Alejandro Peralta, César Vallejo, entre otros. Por otro lado, si avanzamos y nos detenemos en poetas de los años 70, tenemos a autores como Carlos López Degregori, José Watanabe, Enrique Verástegui, entre otros. Estimo conveniente mencionar el trabajo que viene realizando el investigador Alex Morillo en poetas como González Prada, Eguren y Vallejo, cuyo trabajo fue su tesis de maestría sustentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en el 2017, que gira alrededor de lo que propone como *conciencia metapoética*.

¹⁰ Véanse los poemas “Monólogo del habitante”, “Pluralidad de los mundos”, entre otros, donde la voz poética se torna reflexiva tanto sobre el quehacer creativo como sobre el valor asignado a las palabras y la situación del sujeto creador.

¹¹ Véanse los poemas “Al fin y al cabo”, “¿Qué cosa quiere decir justicia?” y “Palabras”. En cada uno se utiliza al lenguaje para objetivar al lenguaje, interpelándolo y haciéndole saber sus limitaciones como contenedor de significados.

¹² Véanse los poemas “Saludo el mar...”, “Alguien dice...” y “Somos y no somos...”, a través de los que se explora a la poesía gracias a los distintos elementos que forman el universo ficcional, verbigracia la página en blanco, las palabras, el silencio o el acto de escribir como un proceso cíclico que no culmina.

¹³ Véanse casi el grueso de poemas que componen el poemario, donde se desliza de manera potente una reflexión-conocimiento sobre el silencio.

Tal como se puede corroborar, la vertiente metapoética no es ajena a este grupo de poetas del cincuenta, comprendiendo que sus reflexiones giran en torno a distintos aspectos, pero siempre teniendo como eje medular y gravitante al lenguaje. De igual modo, también podemos dar cuenta de que un autor no solo se encasilla en un solo grupo, sino que puede permutar o pertenecer a más de uno. En tal sentido, luego de haber reparado en ello, dicha tripartición no es sino un esbozo parcial que requiere de un estudio mucho más amplio y riguroso; pese a esto y a ciertas limitaciones (en términos de espacio), hacemos un llamado a que se pueda abordar esta práctica que deviene en tendencia no solo del grupo en mención, sino también de otros colectivos que les precedieron y les sucedieron.

1.2 Recepción y metodología

Ahora, pues, nos centraremos en el eje sobre el que se monta nuestro trabajo: la maternidad y el lenguaje poético en Varela como la construcción de una directriz que atraviesa su poesía. Para ello, y sabiendo que lo que se ha dicho sobre Varela es un material muy amplio, nos enfocaremos en aquellos que reforzarán nuestra propuesta, sobre todo los que tomen como objeto de estudio el poemario *Valses y otras falsas confesiones*. Javier Sologuren (1976) es uno de los primeros críticos que realiza un acercamiento a tal poemario, y aunque no menciona la experiencia de la maternidad que se teje en algunos textos, afirmará que es a partir de dicho conjunto donde se accede a un mundo mucho más personal e íntimo. Roberto Paoli (1986), por su parte, realizará un deslinde entre dos tipos de poetas: los “hiperverbales” y los “hipoverbales”. Varela, según el mencionado crítico, se inserta dentro del segundo, ya que su poesía no presenta un lenguaje pomposo ni alambicado, sino que se utiliza la brevedad y la palabra justa como uno de los rasgos de su poética. Otro crítico que ha abordado la poesía de Varela con acierto es Américo Ferrari (1990), quien hace alusión a la palabra, a la escritura y al silencio, entendiendo a cada uno como elementos presentes dentro del acto creativo y que dialogan de manera potente con el discurso metapoético.

Siguiendo el orden tenemos a dos investigadoras: Bethsabé Huamán (2002), quien sostiene que el papel de la mujer en *Valses y otras falsas confesiones* recibe un trato que lo aleja de lugares privados y de la visceralidad, asociándola a significantes como “lo conciso, racional, intenso” (p. 47); Doris Moromisato (2002), en cambio, nos habla sobre el silencio que se desarrolla en la poesía de Varela; sin embargo, no nos parece acertada su lectura, dado que ella entiende al silencio como una suerte de representar a “un sujeto social vedado de voz” (p. 67), situación que Varela desarrolla pero no en aspectos como el silencio que, más bien, sirven para hacer una crítica a las limitaciones que posee el lenguaje y al desgaste de las palabras. El silencio en la poesía de Varela se teje, centralmente, como una suerte de comunicación trunca y de la imposibilidad del yo poético para aprehender la realidad y empaquetarla en palabras. Finalmente, Camilo Fernández (2010) menciona que el poemario *Valses y otras falsas confesiones* presenta la desacralización de “algunos íconos asumidos acríticamente e impuestos por los grupos de poder” (p. 121)¹⁴.

El aparato metodológico que utilizaremos es el retórico, sobre todo el que desarrolla Stefano Arduini (2000) en torno a los campos figurativos, que se alejan de las figuras retóricas en tanto estas últimas poseen un carácter mucho más superficial que los primeros. De esta manera, los campos figurativos se comportan como depositarios de los pensamientos y las formas en cómo se concibe el mundo dentro de un texto poético, es decir, son los aspectos tejidos en la *inventio* del poema. Existen seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. Aparte de ello, lo que nos interesa explicar es lo planteado por Lakoff y Johnson (2003) sobre las “metáforas orientacionales”, entendiendo que estas se modelan bajo un criterio físico, de espacialización y dirección. Términos como “arriba”, “abajo”, “derecha”, “izquierda”, entre otros, se relacionan con un pensar metafórico, siempre y cuando se entienda que ello guarda relación con el código cultural que se maneje. Por ejemplo, en ciertas culturas el término “arriba” puede contener una carga negativa o una positiva, u oraciones como “Estoy por los

¹⁴ Cabe dejar claro que no se trata de una lista exhaustiva, sino de una parcial, puesto que autores como Eduardo Chirinos, Cynthia Vich, Rocío Silva-Santisteban, entre otros, han abordado tanto el tema de la maternidad como el del lenguaje poético; sin embargo, ello se utilizará para el análisis de los poemas seleccionados.

suelos” o “Se le subieron los ánimos” nos dejan, cada una en base a la cultura en la que se explicita, un saldo de sentido. Asimismo, nos valdremos del análisis comparativo para poder realizar una lectura mucho más completa.

2. “Fútbol” y “Toy”: la maternidad y el juego semántico

A continuación, nos disponemos a analizar ambos poemas desde el aparato metodológico consignado anteriormente, teniendo en cuenta que el tema de la maternidad atraviesa a ambos de distintas maneras. Veamos:

Fútbol

A Vicente y Lorenzo

juega con la tierra
como con una pelota

báilala
estréllala
reviéntala

no es sino eso la tierra

tú en el jardín
mi guardavalla mi espantapájaros
mi atila mi niño

la tierra entre tus pies
gira como nunca
prodigiosamente bella

De Valses y otras falsas confesiones (1964-1971)

Toy

made in Japan
nunca hizo el amor bajo el limo
ni tiene el vientre verde y jabonoso de su estirpe

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-28.
Doi : 10.36286

ni vivo ni muerto
este cocodrilo
me llena de lágrimas de cocodrilo

De Valses y otras falsas confesiones (1964-1971)

Si analizamos los poemas de manera independiente, cada uno presenta un planteamiento distinto, aunque se encuentran unidos bajo un mismo aspecto temático. En el caso de “Fútbol”, lo que prima es el juego semántico que se realiza con el significante “tierra”, debido a que esta posee más de un sentido otorgado por el yo poético. A través de un proceso que se rige por analogía, la tierra en tanto sustancia o superficie sobre la cual es posible realizar un juego infantil como el fútbol, adopta un significado mucho más abarcador, es decir, haciendo alusión directa al planeta y a la redondez del mismo: “juega con la tierra/ como con una *pelota*” (p. 100, énfasis nuestro). En tal sentido, como se puede apreciar, aquí nos encontramos frente al campo figurativo de la metáfora, gracias a la presencia de un símil que compara a la tierra con una pelota. Es allí, en ese intercambio de sentidos y transferencia de significados, que se puede colegir la siguiente estructura: “La tierra es una pelota”, teniendo en cuenta la naturaleza esférica de esta última. De allí que el yo poético, a través de imperativos, incite de la siguiente manera a su receptor (alocutario): “báilala/ revientala/ estréllala”, situación en donde prima lo lúdico.

Asimismo, el yo poético marca su punto de enunciación: “tú en el jardín”. Si bien no se refiere de manera explícita al lugar, sí nos sitúa la imagen del niño jugando (alocutario), quien se halla en el jardín, mientras que el yo poético contempla, con ternura y asombro, el discurrir del tiempo en que el niño se recrea. Siguiendo con la lógica del poema, la tierra aparte de ser “como una pelota”, también posee la capacidad de girar, lo cual nos revela el aspecto lúdico que se urde en el mismo, así como un sentido más que se agrega al significante “tierra”, para esclarecer que no se trata sino del parangón entre esta y una pelota. Hay que tener en cuenta la imagen de la pelota, puesto que es un símbolo del juego y, por ende, de la niñez, de lo lúdico-recreativo. De otro lado, los versos: “mi guardavalla/ mi espantapájaros/ mi atila mi niño”, se componen de una enumeración de cuatro entidades

con la ausencia de los signos de puntuación, que podría leerse como una herencia del vanguardismo del que también bebe Varela; sin embargo, aquí lo que resalta es la repetición del posesivo “mi”, pues el yo poético se asume como dueño del niño o, en su defecto, dueño de aquella entidad que gana significados. Nos referimos a una ganancia de significados en tanto se considera a la palabra como un signo. Es decir, “niño” —para la voz poética— ya no solo es él en tanto tal, sino también “guardavalla”, “espantapájaros” y “atila”. El significante ha ganado tres significados más. Terry Eagleton (2010) lo menciona de la siguiente manera:

Un poema es un recreo semiótico, en el cual el significante es dispensado de adustos esfuerzos comunicativos y puede divertirse sin abochornarse. *Libre ya de un matrimonio* sin amor con un único significado, *el significante puede ir de flor en flor, mostrarse promiscuo, retozar impudicamente con otros significantes* también libres de compromiso (p. 73, énfasis nuestro).

Lo que plantea Eagleton con la imagen del matrimonio es el carácter arbitrario que posee el signo lingüístico, toda vez que se le considera inserto en un plano doble donde entran en contacto tanto el significado como el significante, que viene a ser el matrimonio en términos figurativos; por el contrario, cuando la palabra es “libre”, es decir, desligada de un corsé que la ate, puede adquirir nuevos y variados significados. Así es como sucede con el caso de “niño” en el poema de Varela, pues este se ha desligado o, más bien, se podría decir que ha realizado el simulacro de vaciar su significado para dar paso a la adquisición de otros tres que lo inoculan de nuevos sentidos. Comulgamos totalmente con lo que Eagleton menciona.

Sin embargo, el sentido que subyace al poema aparte del trabajo y manejo de la palabra poética es, pues, el tema de la maternidad que se encuentra encarnada. Es factible mencionar que asistimos a la observación junto al yo poético, que deviene en una locutora personaje situada en un pasmo contemplativo al saber que su hijo se encuentra frente a ella realizando un deporte. La escena es simple: la de un niño jugando fútbol. Lo que trasciende es la manera en cómo se ha presentado y cómo se va construyendo dicha escena, puesto que

la ternura y, sobre todo, la presencia del hijo (alocutario), ha trastocado el mundo del yo poético. Ello se corrobora en los versos finales: “gira como nunca/ prodigiosamente bella”. ¿Desde cuándo “gira como nunca”? Desde ahora, pero ese tiempo al que se hace alusión de manera implícita en realidad puede referirse a la llegada del alocutario al mundo, ya que desmonta la monotonía y la ausencia de belleza en el universo del yo poético, porque es ahora que gira de esa manera, y porque también es en el ahora que se torna bella.

Para Cynthia Vich (2007), el poema “Fútbol” transmite “la fuerza de *la fascinación de la mirada materna*” (p. 251, énfasis nuestro). Camilo Fernández (2010), por su parte, afirma que, así como este poema desarrolla el aspecto de la maternidad, también “permite reflexionar, desde la óptica de una mujer, acerca del futuro del planeta” (p. 89). Desde nuestra perspectiva, creemos que la mirada va mucho más allá, es decir, que el hijo no solo se monta bajo la idea de un ser de carne y hueso, sino como la metáfora de un *producto* propio del yo poético, es decir, de algo interno que ha buscado su exteriorización a través de un proceso penoso y doloroso. Cynthia Vich sostiene, de manera concreta, que la contemplación juega un rol de crucial importancia, entendiendo que se trata de “una mirada cautivada, completamente presa de una *subjetividad materna*” (2007, p. 252, énfasis nuestro). Entonces, ¿qué rol podría cumplir el hijo dentro del plano poético? Como bien se mencionó, el significante se ha vaciado para ganar nuevos significados; en otras palabras, el hijo viene a ser el *producto* de la madre mientras que el poema viene a ser el *producto* de la poeta. Es esa la propuesta que esbozamos: maternidad y lenguaje poético se encuentran ensamblados en la poética de Varela.

Por otro lado, el poema “Toy”, a pesar de su brevedad, posee muchos elementos bajo los que es posible realizar nuestra lectura. Nos encontramos, una vez más, frente a la noción de maternidad, y aunque el hijo no participe de manera presencial en el poema, sí lo hace a través del cocodrilo de juguete sobre el cual reflexiona el yo poético. Se podría decir que dicho animal ficticio y lúdico viene a ser una extensión del hijo de la voz que nos habla en el poema. En tal sentido, antes de creer que existe una suerte de crítica al consumismo regido por el capitalismo, como lo propone Bethsabé Huamán (2003), lo que plantea este

poema sería, más bien, una suerte de “compadecimiento ficticio” por parte del yo poético a causa de las limitaciones y privaciones que posee el cocodrilo inanimado: “*nunca* hizo el amor.../ *ni* tiene el vientre verde.../ *ni* vivo *ni* muerto” (p. 101, énfasis nuestro). Nos encontramos con la inserción de partículas negativas que suprimen la condición de ser del cocodrilo en tanto animal silvestre. El yo poético se da cuenta de ello y es consciente de que lo que observa es un juguete, y aún así se une al juego y siente una pena que no es veraz: “me llena de *lágrimas de cocodrilo*” (p. 101, énfasis nuestro).

De esta manera, se vuelve al trabajo y a las posibilidades significativas que poseen las palabras. El significante “cocodrilo” funciona de manera doble: en el verso cinco como un nombre, es decir, como el animal-juguete que el niño posee; en el verso seis, en cambio, forma parte de una expresión poseedora un sentido completo¹⁵ y connotativo (léase figurado), dado que ello representa o, en su defecto, simboliza algo que no se siente de la manera en que se proyecta, teniendo como telón de fondo a una mentira. No obstante, el poema enriquece los significados de dicho significante. Además, asistimos nuevamente a la temática de maternidad en tanto el juguete es un símbolo de la niñez o la infancia, pero que en este poema debemos entender como la presencia del hijo del yo poético. Ya no se trata solamente de una simple contemplación, sino también de un cuestionamiento y una reflexión en cuanto al carácter inanimado del juguete. La locutora personaje del poema se instaure en el proceso lúdico dentro del mundo del infante, donde existen ciertas reglas y parámetros que se deben tener en cuenta. No es raro, siguiendo esta lógica, que el yo poético destile un tono de aflicción e impotencia con respecto a las restricciones del animal. El niño no entiende ello, puesto que el agente reflexivo se encuentra en la figura de la madre; es ella quien, dentro del simulacro lúdico, vierte lágrimas ante la penosa situación de un cocodrilo.

Ahora bien, como ya hemos podido comprobar, cada poema esboza una manera distinta en la presentación de los temas; sin embargo, el de la maternidad se encuentra en

¹⁵ Cuando decimos completo, nos referimos al hecho de que si se analizara el significado de cada uno de los términos de la expresión “lágrimas de cocodrilo”, el sentido global se diluye y no se transmite de manera correcta. Se reduce considerablemente su capacidad comunicativa.

ambos, ya sea en la contemplación eufórica del hijo jugando fútbol o la reflexión sobre un juguete, el cual se ha considerado como una suerte de extensión del niño. Finalmente, brindaremos algunos alcances desde un enfoque comparatista, con el objetivo de que ambos poemas puedan dialogar. Hemos encontrado dos semejanzas: 1) la noción de la resemantización de las palabras y 2) la contemplación como un lugar de reflexión. El primer punto se deja notar en “Fútbol”, de manera palpable, en el aprovechamiento de la homonimia de “tierra” para construir una gran metáfora que la equipara con un balón que el niño utiliza, trasladando el concepto del mundo a una visión minimizada y lúdica, de una simple esfera que se pierde y que se encuentra bajo el dominio y capricho del infante; en “Toy”, en cambio, esta resemantización se construye a partir de “cocodrilo” y en la adecuación de esta con respecto al sentido que se le quiere otorgar.

El segundo punto es compartido en ambos gracias a la mirada no solo subjetiva, sino también escrutadora de la realidad del niño. En “Fútbol” se trata de un simple juego, mientras el yo poético observa desde una posición, al parecer, alejada de la que se encuentra el alocutario. ¿Qué se podría cuestionar, entonces? En este poema uno de los elementos importantes es objetivar el mundo ficticio y efímero —por decirlo de alguna manera— en la que se desenvuelve e interactúa el niño. El planeta queda minimizado, a través de una metaforización, a la imagen de una pelota que el niño tiene a su disposición, y la madre no es partícipe sino en calidad de observadora. En ese sentido, es decir, al no poder participar directamente, lo que el yo poético asevera direcciona las acciones que el infante vaya a realizar: “báilala/ estréllala/ revientala”. Se encuentra tácitamente el pronombre “tú”. En “Toy”, por otro lado, esta mirada se da de una manera mucho más reflexiva antes que subjetiva. Se asume parte del juego y las reglas de este: saber que un cocodrilo de mentira para un niño puede ser, dentro de su campo imaginario, un cocodrilo real; de allí, la impotencia dentro del juego por parte de la voz poética, dado que ante ella —gracias a las cuotas de racionalidad—, vierte lágrimas ficcionales como la naturaleza —“ni vivo ni muerto”— del cocodrilo.

La diferencia troncal radica en los diferentes campos figurativos que predominan en cada uno de los poemas. Mientras en “Fútbol” sobresale el de la metáfora, en “Toy”, por su parte, se realza el de la metonimia. Por ello, es factible mencionar que la *inventio* en el primer poema se vertebra bajo un pensar metafórico, concibiendo al planeta tierra bajo los términos de un balón de fútbol, lo cual permite repensar la condición del niño desde un punto de vista no solo lúdico, sino también reflexivo; en el segundo, se presenta un pensar metonímico, donde el cocodrilo y el juguete no se comparan en base a una analogía, sino sobre un proceso de contigüidad, es decir, de aproximación. Se podría hablar, en este caso, del cocodrilo-juguete que es utilizado por el niño para recrear un mundo bajo sus propios mecanismos lógicos, mientras de otro lado se muestra al yo poético asociado a la vulnerabilidad. Las figuras, por lo tanto, no solo cumplen una función exornativa, sino también en la manera cómo se construye la cosmovisión de los poemas.

3. “Ejercicios” y “[Poemas. Objetos de la muerte...]”: un silencio apabullante que cobra cuerpo

Lo que pretendemos desentrañar en este apartado de nuestro trabajo es ver cómo se despliega la relación del yo poético en torno a la noción de poesía y silencio. Veamos:

Ejercicios

I
Un poema
como una gran batalla
me arroja en esta arena
sin más enemigo que yo

yo
y el gran aire de las palabras

II
miente la nube
la luz miente
los ojos
los engañados de siempre
no se cansan de tanta fábula

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-28.
Doi : 10.36286

III

terco azul
ignorancia de estar en la ajena pupila
como dios en la nada

IV

pienso en alas en fuego en música
pero no
no es eso lo que temo
sino el torvo juicio de la luz

De Valses y otras falsas confesiones (1964-1971)

[Poemas. Objetos de la muerte...]

Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la
muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado.
Poesía. Orina. Sangre.

Muerte fluyente y olorosa. Gran oído de dios. Poesía. Silenciosa
algarabía del corazón

De El libro de barro (1993-1994)

Abordaremos los dos poemas citados tanto desde el punto de vista formal como del contenido, teniendo en cuenta, además, el aparato metodológico planteado; por último, una comparación entre ambos nos elucidará una lectura más pertinente.

El poema “Ejercicios” posee una estructura cuadripartita en el que el yo poético desarrolla diversas ideas en cada uno de los bloques. Por ejemplo, en el bloque “I”, se da el enfrentamiento entre el lenguaje —materializado en las palabras— y el locutor que se sabe poeta, es decir, hace una referencia al acto o quehacer creativo; sin embargo, esto decanta en el “gran aire de las palabras”, lo cual se puede conectar con la idea de silencio. El segmento “II” nos revela la condición ficticia del poema, lo cual hace referencia a la mentira como el eje modelador. En este sentido, se puede hacer mención de la arbitrariedad

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-28.
Doi : 10.36286

que poseen tanto el significado como el significante o, también, el defecto del lenguaje, como bien lo sostiene Genette (1970), teniendo en cuenta que dicho problema puede ser superado gracias a la “motivación del lenguaje”¹⁶. Los apartados “III” y “IV”, por su parte, se modelan bajo la temática de la ignorancia y el miedo respectivamente. Cabe resaltar, además, que el modo en cómo se vertebra el poema en su totalidad se relaciona con el título del mismo, que nos permite asistir al proceso creativo del poeta.

La idea que subyace en el poema de manera general, por ende, es la de batalla, es decir, un conflicto, pero en términos metafóricos. Esto es lo que Lakoff y Johnson denominan como “metáforas estructurales”, ya que uno de los términos se monta sobre la base del otro y adquiere nuevos significados. En nuestro caso, “Ejercicios” se podría sintetizar en la siguiente oración: “El poema es una batalla”, donde el término poema se está articulando sobre lo que denota una batalla: un conflicto o tensión entre dos partes. De tal manera, dicho poema se encuentra atravesado por un pensar metafórico que realza la condición del yo poético; asimismo, es posible rastrear entidades metapoéticas como las palabras (el lenguaje), el vaciamiento de estas (el silencio) y el yo poético (sujeto creador); cada uno de estos se ensamblan e interactúan dentro del quehacer creativo que propone el poema a manera de ejercicio. Otro elemento crucial es el hecho de “ficcionalizar” el discurso a través de la poesía, puesto que cuando el yo poético hace referencia a que tanto la nube como la luz mienten, se refiere —dentro de este ámbito metapoético— a que el lenguaje no refleja la realidad, es decir, que las palabras se tornan insuficientes para poder aprehender las cosas. En síntesis, fallan como un vehículo de comunicación. Sobre esto, Ana María Gazzolo (2007) dice que “el ejercicio mismo de la palabra poética es constantemente puesto en duda y un decir “falso” puede indicar tanto su naturaleza ficcional como su dudoso valor” (p. 266). La ignorancia, por su parte, es la consecuencia

¹⁶ Esta motivación del lenguaje propuesta por Gérard Genette, nos muestra, en síntesis, la vía en cómo el significado y el significante pueden llegar a tener una relación ya no meramente arbitraria, sino deliberada (léase intencional). De esta manera, Genette afirma que uno de los caminos para poder sortear la barrera del defecto del lenguaje es el acercamiento del significado (sentido de la palabra) al significante (amalgamamiento de letras que conforman la misma). Un ejemplo meridiano lo encontramos en el siguiente verso conocido de San Juan de la Cruz: “un no sé qué que quedan balbuciendo”, donde la partícula “que” se repite tres veces, simulando el balbuceo.

para que el yo poético frene al vaciamiento de sentido que sufren las palabras: la nube ya no es nube y la luz ya no es luz, ambos significantes son extraños para el poema, y el yo poético es consciente de ello al mencionar que se trata de una batalla.

¿Cómo entender dicha batalla? Una aproximación a ello, de manera general, la podemos encontrar cuando Natalia Giannoni (2007) afirma que se trata de “la eterna batalla del verbo para expresar lo inexpresable” (p. 295). Si volvemos al poema, este nos otorga la siguiente imagen a través de la voz del yo poético, que afirma que el poema “me arroja a esta *arena*” (p. 95, énfasis nuestro). La arena denota un sentido o lugar amplio y limpio, es decir, una suerte de paraje desolado y silencioso. En este orden, y siguiendo la lógica que planteamos, la arena se comportaría en tanto el lugar en el que el poeta es ubicado: la página en blanco sobre la cual realiza sus ejercicios una y otra vez, demostrando que el quehacer creativo tiende a ser cíclico aun cuando el poema ya se encuentra “culminado”. Esta arena, entonces, se puede interpretar como aquel recinto destinado al proceso creativo del poeta. Para encauzar la idea, “Ejercicios” nos plantea la relación entre el sujeto poético y los límites del lenguaje, que se torna gaseoso e insuficiente en tanto contenedor de sentidos.

En “[Poemas. Objetos de la muerte...]”, el tema es una clara autorreferencialidad, atendiendo sobre todo a entender la poesía y a los poemas como entidades internas que pueden ser materializadas —gracias a un proceso— hacia el exterior y volverlas “tangibles”. Por ello, resulta muy sintomática la relación de la poesía con fluidos corporales como la orina o la sangre, debido a que estas se encuentran al interior del organismo. Cabe mencionar dicho poema se compone solamente en dos estrofas de tres y dos versos respectivamente; sin embargo, la brevedad es una de sus potencialidades, como develaremos a continuación. Por otro lado, es factible mencionar que el poema se estructura sobre un pensar antitético: “Eterna inmortalidad de la muerte”, donde es posible reparar en el binomio categorial eternidad/muerte, o también cuando se menciona lo siguiente: “Silenciosa algarabía”, aquí es posible rastrear un oxímoron que contrapone un nuevo

binomio categorial: silencio/barullo. De esta manera, sostenemos que existe un pensar antitético que se encuentra permeando en el poema.

No obstante, cabe resaltar lo que Lakoff y Johnson (2003) refieren al desarrollar las llamadas “metáforas orientacionales”. En este caso, dicha metáfora se encuentra en una nueva dicotomía tensional entre lo interior y lo exterior. ¿Qué es lo interior y qué lo exterior en el poema? Para ello es importante mencionar que —como se dijo antes— el poema se forma y se transforma, es decir, es parte de un proceso, y se adhiere a él como una etapa de su gestación. Igualmente sucedía con el caso de la maternidad, donde el hijo era visto como lo interno que se desarrolla en el vientre de la mujer y luego es expulsado al mundo, verbigracia el poema que es visto por Varela como “un animal de palabras”, estableciendo la corporeización del mismo y dotándolo de una armazón que nos permita corroborar su presencia de manera palpable en tanto *producto*. De esta manera, la relación que se puede tejer entre el poema y el hijo como entidades finales de un proceso decanta en una de las vertientes que componen la poética de Varela. Este poema, en cambio, no llega al punto de asumir al poema como el hecho doloroso de dar a luz y traer al mundo a una entidad, sino de relacionar la poesía como algo interno, como algo que se gesta desde lo profundo del cuerpo del yo poético. De esta manera, el cuerpo es visto como una suerte de contenedor o recipiente que alberga, en este caso, aquellos fluidos con los que se relaciona la poesía.

Hay que tener en cuenta que el poema se construye desde una atmósfera plenamente preñada de disforia; asimismo, nuevamente se asoma la noción de silencio dentro de la poética vareliana: “Silenciosa/ algarabía del corazón”. En estos dos versos hay una idea soterrada que se explica teniendo en cuenta las limitaciones que presenta el lenguaje en tanto vehículo de comunicación. Entonces, cabría preguntarse el motivo por el que el yo poético opta por el silencio. Eduardo Chirinos (1998) menciona lo siguiente: “[...] Esta condición metapoética permite observar en muchos de ellos la paradójica noción del poema como fracaso y consagración del lenguaje” (p. 61). A su vez, Natalia Giannoni (2007) nos dice que el silencio hace que “la palabra se nos revele como un instrumento cuyas

potencialidades expresivas resultan limitadas, de manera que ella tiene que *encomendarse a las sugerencias ofrecidas por el propio silencio para poder comunicar*” (p. 291, énfasis nuestro). De tal manera, la algarabía se torna como un estado de júbilo donde el yo poético no encuentra las palabras pertinentes para poder retener lo que ella significa. Ante dicha imposibilidad que presenta el lenguaje (léase límites), el yo poético se camufla en el silencio. Resulta paradójico, también, el hecho de que el lenguaje sea el único capaz de objetivarse o bien para transmitir un mensaje o bien para expresar su propio fracaso. La “metáfora orientacional”, por su parte, se teje en lo interior gracias a la presencia de la orina y la sangre en tanto fluidos corporales; en lo exterior, en cambio, a la referencia del “goteo nocturno y afiebrado”, que pone de manifiesto su exteriorización como una dinámica doliente.

Si comparamos ambos poemas, se puede dar cuenta de dos aspectos generales: a) la estructura y b) el contenido. En este orden, es factible mencionar que mientras “Ejercicios” presenta una secuencia sin pausas debido a la ausencia de signos de puntuación, en el segundo poema sí encontramos ello; además, se puede corroborar que mientras el primero se encuentra dispuesto en verso, el segundo, cambio, adquiere un matiz más ligado a la prosa. En el aspecto del contenido, hay que tener en cuenta que este se liga y conecta con la visión del mundo que presenta cada uno. De tal modo, se puede mencionar la presencia en ambos casos de un campo figurativo que estructura la *inventio*, como bien se señaló. En “Ejercicios” prima el campo figurativo de la metáfora, lo cual conlleva a que el poema se vertebre sobre la base de un pensar metafórico en cuanto al vínculo entre el sujeto creador y el lenguaje materializado en palabras; el segundo poema, por su parte, presenta el modelo de un pensar antitético, pues se encuentra nutrido de oposiciones que nos brindan la idea del proceso creativo —doloroso en muchos casos—, que conlleva a amalgamar al poema con la noción de *producto* final.

También se tiene lo concerniente a las metáforas planteadas por Lakoff y Johnson. En “Ejercicios” esta se modela bajo la noción de “metáforas estructurales”, porque el significado de una palabra pasa a ser modelada en término de una segunda; en el segundo

poema, en cambio, nos encontramos frente a una “metáfora orientacional” que opone lo interior frente a lo exterior. Hay que entender esto como un proyecto mayor que se teje en la producción poética vareliana: tanto la reflexión sobre maternidad y lenguaje son temas que construyen un punto de enunciación crucial. En ese sentido, sostenemos que en Varela este proyecto decanta en la síntesis de ambos aspectos dentro de su obra, esto es, pensar a la maternidad como un proceso muy similar al quehacer creativo del artista (léase poeta), donde la “metáfora orientacional” que nos proporciona el binomio categorial interior/exterior, centra y conduce la dinámica que se plantea de manera sintética. Este ha sido el aliento del trabajo, poder desmenuzar a la maternidad y al trabajo sobre el lenguaje en Varela, para después reparar en los puntos de contacto que existen entre ambos.

4. El proyecto de una simbiosis como proceso: maternidad y lenguaje poético

En el presente apartado daremos cuenta de cómo es que el proyecto de Varela se sustenta en dos basamentos que dialogan e, incluso, llegan a amalgamarse para poder crear un *producto* final. De tal manera, uno de esos pilares es el tratamiento de la maternidad y la mirada con que se contempla el mundo ficcionalizado de la niñez, de un recinto que tiende a ser efímero y del que no es posible volver sino a través de la memoria, pero como un proceso fragmentario. El otro pilar, en cambio, viene a ser la apuesta por el abordaje del lenguaje poético dentro de un discurso autorreflexivo y autorreferencial, en el que este dialogue con el anterior, logrando el proyecto matriz que se representa en la poética de la autora. Para poder demostrar nuestra tesis sobre los hilos que se tejen entre maternidad y lenguaje poético, hemos seleccionado el poema “Casa de cuervos”, perteneciente al poemario *Ejercicios materiales* (1978-1993). Sin embargo, queremos mencionar que tanto el análisis del tema de la maternidad como del lenguaje poético —por separado— nos han servido para lograr introducirnos en cada uno de estos campos que se conjugan en el poema ahora elegido.

Para ser sintéticos, haremos mención sobre el tratamiento de ambos aspectos en “Casa de cuervos”. Además, cabe señalar la alternancia sobre la relación madre-hijo (fenómeno materno), por un lado, y la de poeta-poema (fenómeno lingüístico), por el otro. De tal modo, se corrobora lo que concierne a maternidad en la interacción de la madre con el hijo ausente al que se dirige en el poema: “marchándote/ como se va la luz del mundo” o en este otro fragmento “otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ a donde no has de volver”. Se puede decir que el yo poético enuncia desde el presente rememorando al hijo ausente. Cynthia Vich (2007), por su parte, arguye que en este poema se “resume toda la complejidad de la experiencia del sujeto poético con respecto a la maternidad” (p. 255). El vínculo de “poeta-poema” no es explícito, pero la lectura que se realiza, teniendo en cuenta lo desarrollado antes de manera independiente, nos ayuda corroborar la tesis. Se puede afirmar que en este poema el cuerpo de la madre hace las veces de contenedor del hijo antes del parto, esto es, antes de ser expulsado al mundo: “porque te alimenté con esta realidad mal/ cocida”.

La maternidad del yo poético, dentro del poema, rebasa y denota la ternura y la atención para con el hijo: “aquí me tienes como siempre/ dispuesta a la sorpresa de tus pasos/ a todas las primaveras que inventas”. La madre se posiciona desde el punto de vista de una entidad que contempla preñada de subjetividad al hijo nuevamente. Claros, pues, son los guiños a los poemas “Fútbol” y “Toy” antes analizados, donde la mirada de la madre juega un rol crucial dentro del universo de este, ya que se entiende desde un punto de vista racional, pero dentro de los parámetros del juego simbólico del niño. Asimismo, la madre confiesa el amor que tiene hacia su hijo: “porque así es este amor/ que nada comprende y nada puede”, y más adelante lo vuelve a mencionar: “así es este amor/ uno solo y el mismo...”. Se trata de un “amor ciego” en el sentido de que se encuentra atravesado por lo subjetivo de los sentimientos de la madre. De otro lado, también se puede mencionar lo que anteriormente esbozamos: “la corporeización”, es decir, el sujeto encarnado y el poema que llega a convertirse en una entidad palpable a través de la palabra. Ello se muestra cuando el yo poético menciona lo siguiente: “ahora leoncillo/ *encarnación de mi amor*” (p. 161, énfasis nuestro).

Ahora bien, queremos centrar nuestra atención en esta idea de la encarnación y del lenguaje que se materializa y dota al poema en tanto entidad compuesta de palabras. En un primer momento, esta encarnación se pone de manifiesto cuando se relaciona tanto la madre como el hijo; además, también es posible realizar la lectura a partir de la relación poeta-poema. María Zambrano (2000) menciona que “*poesía es vivir la carne, adentrándose en ella*” (p. 57, énfasis nuestro). La postura de Chirinos (2007), tal vez, resulte mucho más esclarecedora: “la idea de hacerse cuerpo mediante la palabra explica *la condición del poema como una dolorosa encarnación de su creadora*” (p. 211, énfasis nuestro). Acá ya no se relaciona a la madre y al hijo, sino al sujeto creador y al *producto*, el resultado del quehacer poético: el poema. En este orden, la maternidad va siendo asumida dentro del lenguaje poético, entrando en sintonía con la encarnación del verbo en tanto carne y del verbo en tanto palabra portadora de sentido. ¿Qué representa entonces el hijo? ¿Qué la madre? Estas preguntas encuentran su respuesta aproximativa hacia los versos finales del poema:

[...]
y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta *casa vacía*
que es mi *cuerpo*
a donde no has de volver (p. 162, énfasis nuestro).

Debemos reparar en tres aspectos: la casa, el cuerpo y el lugar al que no se puede volver. Con respecto a las dos primeras, es posible mencionar que el cuerpo se halla en función de una casa, volviendo a ser metaforizado bajo la estructura de otro término. En este caso, sería interesante poder analizar la perspectiva de la casa como un lugar seguro desde la postura de Gaston Bachelard; sin embargo, nuestra mirada es otra. Este vaciamiento de la casa (o más bien del cuerpo) contempla dos opciones: la salida del hijo del hogar y la salida del hijo del vientre de la madre, es decir, su expulsión al mundo. Se proporciona la dicotomía dentro/fuera, o de una “*metáfora orientacional*” —en términos de

Lakoff y Johnson—, entendiendo que en el interior (dentro) se muestra un plano en cierta parte eufórico, mientras que una vez exteriorizado, esto es, expulsado (afuera), el ambiente troca a uno disfórico. Los últimos versos nos denotan el no retorno del hijo y del poema en tanto entidad compuesta de palabras, puesto que la palabra ya no se devuelve, como bien mencionaba Octavio Paz (1998). Este proceso de exteriorización también es visto por Eduardo Chirinos (2007) de la siguiente manera: “ese breve momento en que lo “interior” todavía no es absolutamente “exterior”, pues allí se produce el entendimiento de que *dicha criatura jamás regresará a su punto de origen*” (p. 215, énfasis nuestro).

Para encauzar la idea, lo que se quiere demostrar es la relación entre maternidad y lenguaje poético, considerando a ambos como procesos. Por un lado, se tiene el binomio madre-hijo (fenómeno materno); del otro, el de poeta-poema (fenómeno lingüístico). En este orden, el yo poético se relaciona con la madre en tanto el poema con el hijo, siendo estos el último eslabón del proceso creativo. Otro punto es reparar en los límites que conciernen al lenguaje en tanto vehículo que permite la comunicación. Compartimos la idea de Vich al mencionar que Chirinos explica que la poética de Varela está “marcada por el entendimiento de la creación [...] como un doloroso proceso de creación” (2007, p. 249). He ahí el núcleo de nuestra tesis: la relación y los guiños entre maternidad y proceso creativo vistos a partir de un dolor que se desencadena en la expulsión de lo interno. Ahora, pues, queda mucho más claro cuando Varela se refería a la poesía relacionándola con la sangre o la orina. Entendamos, en tal sentido, que no se trata de un proceso cerrado o hermético, sino de uno de naturaleza cíclica, como lo es el acto de escritura, que se encuentra en un constante devenir incluso cuando el poema se ha desprendido y se ha encarnado en la página en blanco.

Conclusiones

Podemos afirmar que existe un proceso dentro de la poética de Blanca Varela, verbigracia el tratamiento de la maternidad con el lenguaje poético. Si bien se trata a cada uno por

separado, hay un esquema mayor que vertebra y articula a ambos en el poema analizado. Asimismo, una lectura ejercida desde el ámbito de la metapoesía podría servir de ayuda para dilucidar mucho mejor la isotopía de la maternidad desperdigada en varios poemas de Varela. Pese a que el tratamiento del lenguaje en la poesía no es exclusivo en la autora —como bien se ha mencionado—, sí le otorga una cariz propio y personal, engarzando la experiencia de la maternidad y asociando componentes entre ambos para poder estructurar una poética desde la que se enuncia. Acusamos el estudio de Varela a partir de esta vertiente, cuyo empleo nos aproxima hacia lugares poco explorados dentro de su producción.

Finalmente, Varela monta su idea de poesía desde lo interior: ya sea su vivencia íntima o lo que el cuerpo puede albergar; por ello, así como también varios críticos han señalado el ascenso y descenso dentro de su poética, postulamos la convivencia del binomio categorial de interiorización/exteriorización en el grueso de su poesía. Así, instamos a un análisis mucho más detallado que el que presentamos, sin dejar de mencionar que la crítica no debe ser hermética ni dogmática, sino más bien situada en un constante devenir y en una apertura crítica de variantes interpretativas.

Referencias bibliográficas

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

CHARIARSE, L. (1975). *La cena en el jardín*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

CHIRINOS, E. (1998). *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2007). El reptil sin sus bragas de seda: una lectura de los “*Ejercicios materiales*” de Blanca Varela a la luz de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio. En

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-28.
Doi : 10.36286

Dreyfus, M y Silva-Santisteban, R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 205-219). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Madrid: Móstones.

EIELSON, J. E. (2004). *Arte poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

_____. (2012). *El poema argumentativo en Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores.

FERRARI, A. (1990). La carrera y el premio. Reflexiones sobre la poesía de Blanca Varela. En Ferrari, A. *Los sonidos del silencio: poetas peruanos del siglo XX* (pp. 96-103). Lima: Mosca Azul Editores.

GAZZOLO, A. M. (2007). Blanca Varela ante la palabra poética. En Varela, B. *Poesía reunida (1949-2000)* (pp. 259-269) Lima: Casa de cuervos y Librería Sur.

GENETTE, G. (1970). Lenguaje poético, poética del lenguaje. En Sazbón, J. (Compilador). *Estructuralismo y literatura* (pp. 53-89). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

GIANNONI, N. (2007). La palabra silente en *El libro de barro* de Blanca Varela. En Dreyfus M. y Silva-Santisteban R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 289-295). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

HUAMÁN, B. (2002). Piedra negra sobre piedra blanca. En *Martín. Revista de artes y letras*, 3, pp. 50-56.

_____. (2003). *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela* (Tesis de pregrado). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-28.
Doi : 10.36286

- KEETH, W. (2014). La metapoética de la generación del 50. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XI (80), 233-250.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2003). *Metaphors We Live By*. Chicago and London: University of Chicago.
- MOROMISATO, D. (2002). Claves de género en la poesía de Blanca Varela. En *Martín. Revista de artes y letras*, 3, 62-68.
- PAZ, O. (1998). *El arco y la lira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ROMUALDO, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.
- SOLOGUREN, J. (1976). Poesía del 40: Blanca Varela. En Silva-Santisteban, R. (Editor). *Al andar del camino I* (pp. 338-342). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- VARELA, B. (2016). *Blanca Varela. Poesía reunida (1949-2000)*. Lima: Casa de cuervos y Librería Sur.
- VICH, C. (2007). Este prado negro fue abandonado. Dimensiones de la materialidad en la poesía de Blanca Varela. En Dreyfus, M. y Silva-Santisteban R. (Editoras). *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela* (pp. 243-260). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- ZAMBRANO, M. (2000). *Filosofía y poesía*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

UNA LECTURA DE *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES* DE BLANCA VARELA: LA OSCURIDAD Y EL DESENCANTO EN “SECRETO DE FAMILIA” Y “CONVERSACIÓN CON SIMONE WEIL”
A READING OF *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES* BY BLANCA VARELA: THE OBSCURITY AND THE DESILUSION IN “SECRETO DE FAMILIA” AND “CONVERSACIÓN CON SIMONE WEIL”

Keren Heiddy Sánchez Echevarría
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Kerensane.ks@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4623-5262>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.25>

Fecha de recepción: 25.10.18/ Fecha de aceptación: 05.12.18

RESUMEN

En este artículo llevaremos a cabo el análisis de dos poemas de Blanca Varela inscritos en su poemario *Valses y otras falsas confesiones* publicado en Lima en el año 1972. El análisis estará basado en las nociones de provincias figurales planteadas por Giovanni Bottirolí. A través de este análisis observaremos como la escritura de Varela tiende a calar en los estratos más profundos del individuo, asimismo, también evidencia su descontento y desazón respecto al mundo que la rodea.

PALABRAS CLAVES: Varela, provincias figurales, oscuridad, luz, deidad

ABSTRACT

In this article we will perform the analysis of two poems by Blanca Varela in her book *Valses y otras falsas confesiones* published in Lima in 1972. The analysis is going to be based on the notions of figurative provinces proposed by Giovanni Bottirolí. Through this analysis we will observe how Varela's writing tends, penetrates the deepest layers of the individual, and also evidence her displeasure with the world that surrounds her.

KEYWORDS: Varela, provinces figurales, darkness, light, deity

Tradicionalmente, se ha considerado al sujeto femenino como aquel individuo signado por el sentimentalismo. En tal sentido, la literatura escrita por mujeres tiende a ser caracterizada, desde una óptica androcéntrica, por un tipo determinado de sensibilidad y emotividad, aspectos considerados inherentes de la mujer. Nuestro propósito es cuestionar la óptica antes explicada. Por ello, en este artículo llevaremos a cabo un análisis de dos poemas de una de las escritoras más reconocidas a nivel de la literatura hispanoamericana del siglo XX; empero, si hay una poeta que rompe los lazos con la escritura habitualmente considerada como femenina, ella es Blanca Varela. Nuestra hipótesis es que la exploración de lo onírico y la reflexión sobre la miseria del ser humano en el mundo permiten a Varela afirmar, de una forma peculiar y distintiva, la condición femenina de su poesía.

Varela nació en Lima en el año 1926. Entre sus obras figuran *Ese puerto existe* (1959) que cuenta con un prólogo elaborado por Octavio Paz; *Luz de día* (1963); *Valses y otras confesiones* (1972), poemario que analizaremos, por lo menos en parte, en este artículo; *Camino a Babel* (Antología, 1986), cuyo prólogo fue elaborado por Sologuren, entre otros poemarios. Varela fue reconocida con distintos premios, tales como el *Premio Octavio Paz de poesía y ensayo* en el año 2001, el *Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca* en el año 2006, de manera que fue la primera mujer en recibir dicha distinción; asimismo, también fue galardonada con la Medalla Internacional “Gabriela Mistral” que otorga el gobierno de Chile. La poesía de Varela posee un importante espacio dentro de la poesía hispanoamericana contemporánea. Su producción poética aboga por lo profundo y evidencia una búsqueda intimista que cuestiona los estereotipos asociados con lo femenino.

Según Ana María Gazzolo (2009), el lenguaje que Varela utiliza en su creación es de apariencia seca, son palabras desnudas, las cuales manifiestan una cosmovisión sin filtros de la existencia; además, señala que en sus últimas publicaciones su poesía se torna más compleja, configurándose como “un cuadro de difícil lectura” (Gazzolo, 2009, p. 56). También indica que en Blanca Varela:

(...) habita un ser estremecido por las condiciones de la existencia, no únicamente la suya, y cuyo género es sólo relativamente importante en función

del tratamiento de algún tema específico. Casi nada hay en estos versos que se identifique con patrones aceptados de lo femenino. La mirada que sustenta la expresión revela una femineidad que cuestiona, que se hace fuerte en la debilidad, que llama a las cosas por su nombre, que no se esconde sino encara; una femineidad, repito, poco común, poco reconocida, que no ha dado lugar a un tópico” (Gazzolo, 2009, p. 55)

Asimismo, Huamán, en su tesis “Esa flor roja sin inocencia: una lectura de valeses y otras falsas confesiones de Blanca Varela”, plantea que uno de los aspectos, para que Varela se configure como una de las poetisas peruanas más destacadas, es la ruptura de esquemas que se produce en ella, es decir, quiebra los moldes de aquello considerado como poesía escrita por mujeres. Indica que la poesía de Varela ha sido señalada por la crítica como hermética, sin embargo, sus versos son precisos y directos. Sobre el aspecto sentimental, menciona que este se mantiene oculto, ya que Varela inscribe a la ironía en sus poemas y toma elementos de lo cotidiano. Al igual que Gazzolo, Huamán indica que estos rasgos entran en contradicción con los aspectos característicos de la poesía escrita por mujeres.

Si bien todo ser humano posee un conocimiento sensible de las cosas, así como un conocimiento racional, en la mujer se cultiva lo sentimental con más insistencia, de modo que estas cualidades que socialmente se le atribuyen a la mujer se adjudican igualmente a la literatura escrita por ellas y encontrar un discurso tan abiertamente opuesto en Varela no ha dejado de sorprender a la crítica. (Huamán, 2003, p. 6)

Advertimos que de la misma manera que Gazzolo, Huamán sostiene que Varela escapa de la sensibilidad y el sentimentalismo que se le atribuye a la literatura escrita por mujeres, es decir, la escritura de Varela se desprende de aquello considerado como común dentro de la literatura femenina. Nuestro aporte tomará los aportes de ambos investigadores para adentrarse, sobre la base de los aportes de Giovanni Bottioli, en el análisis de dos poemas representativos de Varela.

1. Las provincias figúrales

Es importante hacer un breve bosquejo sobre las provincias figúrales desarrolladas por Bottioli (1993), debido a que éstas serán un recurso fundamental en el análisis que llevaremos a cabo posteriormente en dos poemas de la escritora Varela. En ese sentido,

Bottiroli (1993) expone que las provincias figurales tienen que ver con estilos de pensamientos. Son los modos mediante los cuales los seres humanos filtran el mundo. En relación a esto propone cuatro provincias figurales: La metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la antítesis; respecto a estas, señala que son un instrumento para ordenar el mundo y no unas simples figuras retóricas, las cuales se quedan en un nivel superficial; en cambio, las provincias figurales vendrían a escarbar en los estratos más profundos, puesto que juegan con los procesos de pensamientos, es decir, según Bottiroli, existe un pensar metafórico, un pensar metonímico, un pensar sinecdótico y un pensar antitético. Dicho esto, a continuación, explicaremos brevemente en qué consiste cada provincia figural planteada por Bottiroli (1993).

En primer lugar, la provincia figural de la metáfora, se configura como el campo capaz de ofrecer una nueva realidad, es el medio que sirve para ir más allá de lo que algo aparenta significar, y de este modo permite llegar a una verdad más profunda.

En segundo término, la provincia figural de la metonimia, se presenta como una contigüidad causa/efecto y efecto/causa entre dos significantes, de tal forma que generan un tercer significado. No se trata de una sustitución en la que B se posiciona en lugar de A, sino una secuencia, en la que a partir de A se llega a B o viceversa.

En tercer lugar, la provincia figural de la sinécdoque, esta provincia se caracteriza por la inclusión, consiste en nombrar la parte por el todo, el género por la especie, lo singular por lo plural o, por el contrario, el todo en lugar de la parte, la especie en lugar del género, lo plural en lugar de lo singular.

Por último, la provincia figural de la antítesis, se presenta como el campo figural fundamentado en las contradicciones que hallamos en el contexto, es decir, en nuestro entorno, y que la gente tiende a ocultar o evita mencionar. De este modo, dentro de la antítesis se encuentran las siguientes figuras retóricas: negación, inversión, ironía, oxímoron y paradoja.

2. Sobre *Valses y otras falsas confesiones*

Valses y otras falsas confesiones fue publicado por el Instituto Nacional de Cultura el año 1972 en la ciudad de Lima. El libro se subdivide en dos partes, la primera lleva el

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-14.
Doi : 10.36286

nombre de “Vales” y está conformada por nueve poemas, estos son: “Vales”, “Vale del ángelus”, “Nadie sabe mis cosas”, “Ejercicios”, “Historia”, “Encontré”, “A rose is a rose”, “Fútbol” y “Toy”. La segunda parte lleva el nombre de “Falsas confesiones” y la comprenden seis poemas, estos son: “Secreto de familia”, “Es más veloz el tiempo”, “La justicia del emperador Otón”, “Poderes mágicos”, “Conversación con Simone Weil” y “Auvers-sur-Oise”; dando un total de quince poemas. Si bien es cierto, en la primera aparición del libro no existía esta separación en dos apartados, el poemario estaba constituido por quince poemas, pero sin subdivisiones y es recién en la primera edición de *Canto Villano. Poesía reunida* (1986) que se lleva a cabo esta división.

Vales y otras falsas confesiones, el título de este poemario, deja ver que las falsas confesiones también están integradas por los vales, puesto que, al decir, “otras falsas confesiones”, está indicando que los vales también son falsas confesiones. Huamán señala respecto a las confesiones, que estas siempre se configuran como falsas, ya que el individuo siempre debe esconderse cuando se va a confesar.

(...) las confesiones falsas que este libro se propone, todo lo emotivo está construido desde la idealización, una idealización del sentimiento que rompe con el estilo de la poeta. Por ello, advierte desde un inicio, desde el título del libro, que son falaces estos vales, estos versos. (Huamán, 2003, p. 81)

Como se indica en el fragmento citado, advertimos que el sentimentalismo propio de los vales que Varela inserta en su poemario, se configuraría como un falso sentimentalismo, es decir, como una falsa confesión, tal como lo indica en el título de su poemario.

Por otro lado, en los siguientes apartados, llevaremos a cabo el análisis de dos poemas de Blanca Varela, los cuales se encuentran en su poemario *Vales y otras falsas confesiones* (1972), precisamente en el segundo apartado, es decir, en “Falsas confesiones”. El análisis que emprendemos, es un análisis retórico, tomaremos en cuenta las nociones antes enunciadas sobre Bottiroli, así como algunas citas de investigadores respecto de los textos de Varela para complementar las ideas expuestas.

3. Análisis de “Secreto de familia

Analicemos el siguiente texto:

soñé con un perro
con un perro desollado
cantaba su cuerpo su cuerpo rojo silbaba
pregunté al otro
al que apaga la luz al carnicero 5
qué ha sucedido
por qué estamos a oscuras

es un sueño estás sola
no hay otro
la luz no existe 10
tú eres el perro tú eres la flor que ladra
afla dulcemente tu lengua
tu dulce negra lengua de cuatro patas

la piel del hombre se quema con el sueño
arde desaparece la piel humana 15
sólo la roja pulpa del can es limpia
la verdadera luz habita su legaña
tú eres el perro
tú eres el desollado can de cada noche
sueña contigo misma y basta 20

(Varela, 2016, p. 105)

3.1 Provincias figurales

El poema “Secreto de familia” está compuesto por tres estrofas. La primera y la tercera presentan siete versos cada una, mientras que la segunda está integrada por seis versos.

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-14.
Doi : 10.36286

En la primera estrofa observamos que el enunciador lírico nos introduce en el sueño que tuvo, sueño en el que se presenta a un perro desollado y un espacio a oscuras. Advertimos que el perro representa al enunciador lírico dentro del sueño, de modo que el perro se configura como la metáfora del individuo. Además de esto, observamos que el perro está desollado, es decir, sin piel, su interior está expuesto, le han quitado el caparazón, y todo ello ha tenido lugar dentro del sueño; asimismo, el cuerpo del perro silba y canta, lo cual podría ser entendido como el interior del “yo” manifestándose o revelándose. En esta estancia, el ego poético vislumbra al “carnicero” que “apaga la luz”, es decir, están a oscuras. Sobre el sueño y la oscuridad dentro de la poesía de Varela se menciona lo siguiente:

El sueño es esclarecedor por la libertad de sus mecanismos, es una forma creativa de ver (...) En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias (...) lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día. (Gazzolo, 2009, p. 59)

En ese sentido, el sueño es el medio por el cual el sujeto lírico se conecta con su interior. Asimismo, en los versos undécimo, duodécimo y decimotercero, se indica que ella (la voz lírica) es “la flor”; lo cual la dota de fragilidad y belleza, empero, a esto se le agrega que ladra y, previamente, también se menciona que es “el perro”, lo cual le confiere ferocidad y bravura. En estos versos encontramos la figura de la antítesis por medio del oxímoron, ya que, por un lado, como ya mencionamos, se la dota de fragilidad, mientras que por el otro se indica que es un ser salvaje, lo cual sugiere que el Ser está compuesto tanto por la fragilidad como por lo salvaje, es decir, lo uno no excluye a lo otro, aunque esto solo sea visible a través de la oscuridad.

En los primeros versos de la tercera estrofa se reafirma lo mencionado anteriormente, “la piel del hombre se quema con el sueño / arde desaparece la piel humana” (Varela, 2016, p. 105); a raíz que el sujeto lírico se va introduciendo en el sueño, su piel humana va desapareciendo. La piel funciona como la metáfora de la apariencia, es que aquello que se ve pero no tiene un trasfondo, es solo la caparazón del individuo; en ese sentido, el caparazón desaparece conforme el sujeto se aleja de lo

conocido como la realidad y se va introduciendo en un estado de sueño, estado que le permite conocer la “roja pulpa del can es limpia” (Varela, 2016, p. 105), o sea, su interior. Podría interpretarse como si en el interior el individuo descubriera la fiereza, ese ser salvaje y bravo que se esconde bajo su piel.

Continuando con el verso decimoséptimo, observamos que se habla de una “verdadera luz”, a partir de lo cual se deja entender que la luz habitual es falsa, porque en lugar de dejar ver, oculta. Se enuncia que “la verdadera luz habita su legaña”; es una creencia popular que la legaña de los perros permite divisar los espíritus o entes paranormales. Esto, dentro del poema, podría significar que la legaña permite al Yo poético avizorar más allá de lo que normalmente podría ver, no se trata de advertir espíritus, sino, tal vez, de calar en lo que realmente importa, que son las esencias y no las apariencias.

Los últimos versos se configuran como la síntesis de todo el poema, el Ego descubre, a través de una exploración por medio del sueño, que él es “el perro”, “el desollado can”, y que puede encontrarse consigo mismo cada noche, a través de los sueños.

En “Secreto de familia” hemos podido advertir que la provincia figural que predomina es la metáfora, ya que no solo observamos versos plasmados en sentido metafórico, sino que todo el poema se constituye en sentido metafórico, dicho de otro modo, todo el poema es una metáfora de ese Ser interior que es posible descubrir por medio de la noche y de los sueños, pues a simple vista se torna imperceptible, se hace necesario dejar a un lado la piel humana para poder conocerse realmente.

3.2 Interlocutores

En el poema prima la presencia de un locutor personaje, este se manifiesta en la primera persona del singular desde el primer verso “*soñé con un perro*” (Varela, 2016, p. 105, subrayado nuestro); no obstante, en la segunda estrofa es posible ver la inserción de otro locutor, la voz enunciativa cambia, la ejerce un “otro”, un otro que le indica a la primera voz que está sola, de modo que, advertimos que esa otra voz, en realidad pertenece al

Ego de la primera estrofa, puesto que no hay nadie más. Respecto al destinatario, este vendría a ser un alocutario no representado, puesto que no es un personaje, no se encuentra inscrito en el poema.

3.3 Visión de mundo

La cosmovisión que se desprende del poema “Secreto de familia” es la de un sujeto inconforme con su realidad, se percibe una suerte de desencanto respecto al mundo que lo rodea debido a la superficialidad o a las máscaras de las personas, de modo que el poema termina sosteniendo que solo es posible hallar la verdad a través de los sueños, lejos los demás, es decir, en un ensimismamiento, solo ahí es posible escuchar su propia voz, y solo ahí es posible ser ella misma, ya sin máscaras ni cáscaras.

4. Análisis de “Conversación con Simone Weil”

Abordemos el siguiente poema:

—los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.
—el hombre es un extraño animal.

En la mayor parte del mundo
la mitad de los niños se van a la cama hambrientos.

¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris, 5
a la gravedad y la gracia?

¿Se acabó para nosotros la esperanza de ser mejores ahora?

La vida es de otros.

Ilusiones y yerros.

La palabra fatigada. 10

Ya ni te atreves a comerte un durazno.

Para algo cerré la puerta,
di la espalda

y entre la rabia y el sueño olvidé muchas cosas.

La mitad de los niños se van a la cama hambrientos. 15

—los niños, el océano, la vida silvestre, Bach.

—el hombre es un extraño animal.

Los sabios, en quienes depositamos nuestra confianza,
nos traicionan.

—los niños se van a la cama hambrientos. 20

—los viejos se van a la muerte hambrientos.

El verbo no alimenta. Las cifras no sacian.

Me acuerdo. ¿Me acuerdo?

Me acuerdo mal, reconozco a tientes. Me equivoco.

Viene una niña de lejos. Doy la espalda. 25

Me olvido de la razón y el tiempo.

Y todo debe ser mentira

porque no estoy en el sitio de mi alma.

No me quejo de la buena manera.

La poesía me harta. 30

Cierro la puerta.

Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia.

—los niños se van a la cama hambrientos.

—los viejos se van a la muerte hambrientos.

El verbo no alimenta. 35

Las cifras no sacian.

—el hombre es un extraño animal.

(Varela, 2016, pp. 110-111)

4.1 Provincias Figurales

El poema está compuesto por treinta y siete versos. En estos observamos la constante presencia de la figura retórica de la repetición, por ejemplo, notamos que los versos “—los niños, el océano, la vida silvestre, Bach. / —el hombre es un extraño animal” (Varela, 2016, p. 110) se encuentran al principio del poema y se repiten en los versos decimosexto y décimo séptimo; del mismo modo sucede con el cuarto verso “la mitad de los niños se van a la cama hambrientos” (Varela, 2016, p. 110), el cual se repite en el verso decimoquinto. De igual manera ocurre con los versos vigésimo y vigésimo primero “los niños se van a la cama hambrientos. / los viejos se van a la muerte hambrientos” repitiéndose en los versos trigésimo tercero y trigésimo cuarto. Notamos que estas repeticiones se insertan en el poema con el afán de poner énfasis en lo que se dice, es decir, recalcar la condición del hombre como animal extraño y la miseria en la está sumida el ser humano que no puede llevarse un pan a la boca antes de acostarse, lo cual constituye también una recriminación hacia la deidad por no proveer los alimentos a los niños.

Si bien es cierto que el poema “Conversación con Simone Weil” posee varias repeticiones en sus versos, no obstante, la provincia figural imperante vendría a ser la antítesis, ya que por un lado se recrimina a la deidad por su abandono y, por otro, se presentan ideas o pensamientos que no están del todo en contra de esta deidad: “El verbo no alimenta./ Las cifras no sacian” (Varela, 2016, p. 111). La conversación se torna como una lucha interna, los versos se configuran como ideas o pensamientos que atormentan al enunciador lírico sobre si lo que cree es correcto o no.

4.2 Interlocutores

El locutor del poema se configura como un personaje representado, esto se evidencia a través de versos como “Se acabó para *nosotros* la esperanza (...)”, “Para algo *cerré* la puerta”, “Y entre la rabia y el sueño *olvidé* muchas cosas”, “Los sabios, en quienes *depositamos* nuestra confianza, *nos* traicionan” (subrayados nuestros), entre otros. El locutor personaje en la mayoría de versos se manifiesta en la primera persona del singular, como por ejemplo en el verso vigésimo tercero “Me acuerdo. ¿Me acuerdo?”,

no obstante, en algunos versos también se registra la voz del locutor en plural como es el caso del verso séptimo “¿Se acabó para nosotros la esperanza de ser mejores ahora?”. Por otro lado, respecto al alocutario, este se configura como un alocutario no representado, aunque, esta conversación podría constituirse como una conversación interna, es decir, como una suerte de pensamientos de un solo individuo, es decir, un monólogo, lo cual establecería a un alocutario representado, ya que el mismo locutor se estaría configurando como alocutario, respondiéndose a sí mismo.

4.3 Visión de mundo

La cosmovisión que se desprende del poema es negativa, el sujeto lírico se encuentra en busca de un sentido de la vida; con este propósito lleva a cabo un debate entre dos consciencias; sobre esto se indica que “Blanca Varela da cuenta del dolor ausente que es la consciencia lancinante de la ausencia de sentido que oprime al hombre y la mujer contemporáneos” (Castañón, 2001) lo cual es sustentado con los versos: “Y todo debe ser mentira / porque no estoy en el sitio de mi alma / No me quejo de la buena manera / La poesía me harta / Cierro la puerta. / Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia” (Varela, 2016 p. 111).

El título del poema es “Conversación con Simone Weil”, la interrogante sería ¿Quién fue Simone Weil? Es importante tener una noción de quien era este personaje para comprender el poema; Weil fue una filósofa francesa que se dedicó a

(...) una búsqueda continua y apasionada de la verdad, que la lleva a estudiar Filosofía y a interesarse por todas las manifestaciones religiosas; una marcada pureza natural que se asombra ante la contemplación de la belleza del mundo y del arte, en donde presiente la huella de Dios; y una vulnerabilidad ante la desgracia de las clases más desprotegidas de la sociedad, que la llevo a luchar por mejorar sus vidas. (Carrillo de Albornoz, 2015)

En ese sentido, Castañón (2001) menciona sobre Weil que fue una “atormentada pensadora en quien dialoga(ban) Cristo y Sócrates” de modo que Weil fue una filósofa y al mismo tiempo una creyente en Dios, pero no solo eso, sino que brindaba su ayuda a las personas olvidadas por la sociedad, quizás por ello en el poema de Varela se menciona que “la mitad de los niños se van a la cama hambrientos” (Varela, 2016, p.

110), es decir, se muestra una preocupación por el más necesitado; asimismo se observa la impotencia del enunciador lírico “La vida es de otros / Ilusiones y yerros” (Varela, 2016, p. 110) posiblemente por el hecho de no poder hacer más por ellos.

Por otro lado, como mencionamos anteriormente, existe una recriminación por las condiciones austeras en la que se ha sumido parte de la sociedad, como los niños o los ancianos, que van, prácticamente, de camino a la muerte, por ejemplo, en los versos quinto y sexto “¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris, / a la gravedad y la gracia?” (Varela, 2016, p. 110), en cierto sentido se reclama a la deidad por su falta de preocupación por los más necesitados, se recalcan algunas características que presentan los ángeles, dando a entender que estos no son capaces de renunciar a parte de sus atributos y brindar así un poco de ayuda, o mostrar que sí importan aquellos individuos que tienden a ser olvidados por la sociedad. Existe un desconcierto y un desazón por la vida y, también, una suerte de renuncia a la fe “Orino tristemente sobre el mezquino fuego de la gracia” (Varela, 2016, p. 111), el yo poético está manifestando su descontento con las obras de la gracia, de Dios, siente que este se ha olvidado de su creación, “El verbo no alimenta” (Varela, 2016, p. 111), según las Sagradas escrituras el verbo es Jesús, y Jesús es Dios, por ende, el verbo, o sea, Dios, no alimenta a su creación, y el hombre simplemente se ha convertido en un extraño animal para su creador.

En la poesía de Varela se irán acentuando la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea, rasgos que, aunque asociados a este ámbito, invaden sin embargo toda su producción pues se hallan identificados con una manera personal de ver el mundo. (Gazzolo, 2009, p. 59)

Tal como indica Gazzolo, en este poema se observan estos rasgos de desencanto y náusea, el poema en sí evidencia una visión profundamente negativa respecto a la divinidad, y también una visión desesperanzadora con respecto al mundo, pues este ha sido olvidado por su creador.

En síntesis, sobre la base a lo expuesto, podemos decir que la poesía de Varela no encaja en los estándares de aquello conocido como poesía escrita por mujeres, sino que se desprende de esos esquemas levantados para la escritura femenina, abriéndose

camino por una poesía distinta que inserta, en muchos de sus versos, luchas existenciales y un vacío desesperanzador respecto al mundo que la rodea.

Asimismo, hemos podido advertir cómo a través del empleo de las provincias figurales planteadas por Bottirolí (1993) es posible calar, al menos en parte, en la significación de los dos poemas analizados de Blanca Varela. Hemos observado por medio del análisis, la importancia que la autora le da a la conciencia y al interior del ser, dejando de lado las apariencias, así como la relevancia que le presta a las discusiones existenciales y podría decirse, deístas, tal como se percibió en el poema “Conversación con Simone Weil”.

Referencias bibliográficas

BOTTIROLI, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.

CARRILLO DE ALBORNOZ, M. (marzo del 2015). Simone Weil, una filósofa socialmente comprometida. *Revista Esfinge*. Recuperado de <https://www.revistaesfinge.com>

CASTAÑÓN, A. (2001). Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio. *Vallejo and Company*. Recuperado de <http://www.vallejoandcompany.com>.

GAZZOLO, A. (2009). Blanca Varela: Más allá del dolor y del placer. *Muestrario Poesía* 42, 55-62.

HUAMÁN ANDÍA, B. (2003). *Esa flor roja sin inocencia: Una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela* (tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Perú.

VARELA, B. (2016). *Poesía reunida 1949-2000*. Lima: Casa de Cuervos y Sur.

ENTREVISTA A CARLOS GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA

“Los ríos profundos es una novela urbana, no es una novela del mundo rural”

Sergio Luján

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

sergiomdc9@gmail.com

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

DOI:<http://dx.doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.26>

Carlos García-Bedoya Maguiña es profesor principal del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtuvo su doctorado en Literatura en la Universidad de Pittsburgh. Ha sido Profesor visitante de la Université de Montréal (Canadá) y de Dartmouth College (Estados Unidos). Ha publicado los libros *Para una periodización de la literatura peruana* (1990, reedición ampliada 2004), *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial* (2000), *Memorias de JALLA 2004 Lima* (2006), *Indagaciones heterogéneas* (2012) y *El capital simbólico de San Marcos. Estudios literarios: figuras representativas* (2016), además de numerosos artículos en revistas especializadas del Perú y de otros países. Discípulo de Antonio Cornejo Polar, es un especialista en historia literaria y literatura peruana colonial.

Sergio Luján: La primera pregunta se centra en los dos libros que tiene sobre periodización: el primero es *Para una periodización de la literatura peruana*, que es la publicación de la tesis de bachillerato, y el otro, *La literatura peruana en el proceso de estabilización colonial (1580-1780)*, que viene a ser una suerte de ampliación de ese primer libro. En ambos he podido encontrar una relación entre lo que denomina “serie literaria” y “serie social”, valiéndose también de los postulados Yuri Tinianov. Esas dos series usted las articula con la categoría que desarrolla Cornejo. ¿Cuál es el

saldo de sentido, desde una concepción teórica, que nos deja la relación dialógica entre ambas?

Carlos García-Bedoya: Bueno, la concepción teórica que está en la base de mi propuesta tiene que ver con cuestionar dos opciones —digamos— extremas. Una sería minimizar o casi anular la relación entre serie social y serie literaria en nombre de la autonomía de la serie literaria; es decir, una visión casi autista de la literatura, vista como espacio autorreferencial, autosostenible, desgajado de lo social; y la otra, una visión muy determinista de lo social sobre lo literario. Entonces, me valgo de distintas aproximaciones teóricas para trazar un enfoque que evite esos dos sesgos, esas dos —si se quiere— visiones extremas, y que más bien vea la relación, un poco como usted lo señala, a partir de términos dialógicos. Me interesa la relación dialógica entre lo social y lo literario, es decir, lo literario como parte de los procesos sociales y, principalmente, en el curso histórico. Ese es el planteamiento general, que es bastante amplio. Yo, más que entrar al aspecto teórico, he tratado de examinar la problemática en casos concretos, especialmente peruanos.

SL: Y esta relación que menciona está de repente engarzada en la que hay entre la obra y el contexto.

CGB: Sí, claro, esa es una manera bastante tradicional de verlo. Pero sí, efectivamente.

SL: Siguiendo con esta línea, a diferencia de *Para una periodización de la literatura peruana*, en el libro que amplía un poco más ello, menciona que es preferente resignarnos a la inexistencia de una literatura andina prehispánica, pese a que se han encontrado referencias en crónicas, por ejemplo. En tal sentido, ¿se podría considerar al periodo de Autonomía Andina, desde lo literario —basándose en la propuesta de Pablo Macera—, como un periodo impenetrable u oscuro?

CGB: No es impenetrable ni oscuro. Pero por lo menos hasta donde han avanzado nuestros conocimientos, no hay forma de llegar a certezas sobre la producción discursiva de esos tiempos. Tenemos la seguridad de que sí hubo una producción discursiva muy rica, muy variada. Sabemos de alguna información, pero a través de las crónicas u otros documentos,

principalmente de las crónicas, nos llegan versiones, en parte distorsionadas, versiones que ya no son netamente prehispánicas. Hasta qué punto las versiones que recogen algunos cronistas, incluso cronistas indígenas como Guamán Poma, se pueden considerar en tanto versiones de neto origen prehispánico, o son ya, por ejemplo, mitos prehispánicos en parte modificados por los procesos de transculturación. Lo mismo podría decirse de un texto como *Dioses y hombres de Huarochirí*. Tampoco podemos aseverar tajantemente que estos mitos se conservan de manera exacta a como eran en la época prehispánica. Más bien, todo indica que ha habido muchas interferencias de esas primeras décadas del contacto entre estas dos culturas: la cultura andina y la hispánica-occidental. En ese sentido, es muy difícil y aventurado hablar de textos netamente prehispánicos. Sí podemos, como digo, estar seguros de que hubo una amplia gama de producción discursiva, pero que no puede llegar hasta nosotros porque no hay un mecanismo que garantice ese tránsito. Los pocos mecanismos que existen sugieren, más bien, que ha habido interferencias, que no ha llegado a nosotros probablemente ningún texto que sea puramente prehispánico, que no esté en parte distorsionado o en parte modificado por esos años iniciales del choque de culturas.

SL: Hablando en ese caso del choque de culturas y transculturación que existe dentro de la literatura peruana, en el caso del Barroco, por ejemplo, hay una figura descolante como la de Espinosa Medrano. Dentro del Barroco peruano, y si se puede extender al ámbito latinoamericano, pienso en Sor Juana Inés, ¿cuál es el lugar que ocupa Espinosa Medrano, teniendo en cuenta la tensión entre dos culturas: la española, que representa lo occidental y la peruana, que viene de una vertiente indígena?

CGB: Claro. La importancia de la figura de Espinosa Medrano está por un lado en sus textos, en lo valioso de sus textos, sobre todo lo más conocido de su producción: *El apologético en favor de don Luis de Góngora*. Pero también está el hecho de que es un letrado bilingüe —caso excepcional en ese momento— y que ha producido textos de mucha importancia en lengua quecha y, por supuesto, en lengua española. Entonces, en ese aspecto, es un caso excepcional en cuanto al manejo tan logrado, en ambos casos, de los

modelos discursivos, más precisamente barrocos, plasmados ya sea a través del castellano ya sea a través del quechua, porque las obras dramáticas escritas en quechua siguen modelos de clara raigambre española barroca. Eso le da una dimensión muy especial a la obra de Espinosa Medrano, que no es comparable con ningún otro escritor barroco hispanoamericano, aunque en la obra de Sor Juana también hay ecos de la influencia indígena, sobre todo en sus obras dramáticas, en sus villancicos. No es lo mismo. Es distinto de lo conseguido por Espinosa Medrano. De esa manera, sí se consideraría —o yo lo consideraría— como una figura clave dentro del Barroco de Indias, y particularmente del caso peruano.

SL: Mencionó hace un momento el influjo de la cultura española que, en este caso, viene ser una extensión de la occidental. Este influjo no solamente se encuentra en los siglos XVI o XVII, sino que se arrastra mucho más adelante hasta llegar al siglo XIX, sobre todo en la presencia de corrientes como el Costumbrismo o el Romanticismo, donde el primero tiene una herencia española y el segundo una francesa. Con respecto a ello, ¿qué opinión le merece, teniendo en cuenta que a partir de esta literatura, el hecho de que la literatura peruana va destilando particularidades nacionales, pese a que los modelos son aún occidentales? Pienso en dos obras: *El sí de las niñas* y *Frutos de la educación*, que tienen como isotopía el matrimonio concertado por los padres. Entonces, ¿es sintomático que la literatura peruana busque una suerte de cuota identitaria desde moldes europeos?

CGB: Es muy lógico, sobre todo, en la primera parte del siglo XIX, porque tengamos muy en cuenta que el Perú se funda como república criolla, con esa perspectiva clarísima, y cuando se habla de república criolla, se alude a dos aspectos: un aspecto que implica que lo criollo es lo verdaderamente nacional, lo que no es criollo, no es lo verdaderamente nacional. Entonces, el Perú criollo es el depositario de esa identidad nacional y, por lo tanto, la literatura que mejor representaría esa vertiente, identificada con el Perú a secas, es el Costumbrismo. Aquella literatura afincada en los particularismos, en los rasgos específicos de las culturas locales, de la cultura nacional. Por otro lado, el factor

complementario es el principio de exclusión, es decir, lo criollo y solamente lo criollo; por ello, lo que no es criollo, se excluye, y se excluye a las mayorías indígenas. Es una definición de la identidad nacional por exclusión de estas últimas, a diferencia de lo que sucedería en el Romanticismo europeo, por lo menos en el plano teórico, donde lo nacional se define a partir de las mayorías populares. Pueden quedar algunas minorías excluidas, pero las mayorías se supone que están incluidas dentro de lo nacional. Acá es al revés: las mayorías quedan excluidas por definición y es la minoría la que se arroga la representación de lo nacional.

SL: En este caso, por ejemplo, hablando de minorías y mayorías, en Hispanoamérica uno de los autores troncales es Andrés Bello, que postula a la naturaleza como una suerte de significantes del que se tiene que valer Hispanoamérica para obtener esa cuota de identidad. Esa naturaleza se va a representar, por ejemplo, a lo largo del siglo XIX en novelas que están desperdigadas. Pienso en una como *Cumandá*, donde la naturaleza está modelada sobre la selva ecuatoriana, o *Sab*, donde el paisaje cubano juega un rol muy importante. ¿Qué rol cumpliría la naturaleza en este siglo, tomando en cuenta la propuesta de Bello?

CGB: El problema es sobre qué bases culturales fundar la nación. Esa es la situación a la que se enfrentan nuestras repúblicas en los primeros tiempos del siglo XIX. Una base, pues, es la diferencia. La diferencia es, en primer lugar, diferencia geográfica: distinta naturaleza, distinta zoología, distinta flora, etc. Entonces, ese es un primer punto de apoyo, y es el que destaca principalmente Bello. El otro punto tiene que ver con los peculiarismos locales, las culturas locales, las costumbres, los usos, especialmente los usos de las élites. En un país como el Perú, que tenía una tradición colonial importante, el segundo factor cobra mayor peso. En uno como Venezuela, quizá, Bello se ve obligado a poner el énfasis no tanto en una cultura con una cierta tradición ya definida, sino más bien en la naturaleza, como lo típico venezolano, si se quiere. En el Perú, en cambio, se enfatiza esa cultura que ha ido macerando a lo largo de los siglos coloniales, y que es la que le da identidad al criollo peruano; y en eso se busca respaldar lo nacional. El principio de base de lo nacional está

allí, en esa cultura, que es la cultura de las minorías, supuestamente peruanas auténticas, es decir, criollas, excluyendo a las mayorías indígenas.

SL: Y en el caso peruano, en el siglo XIX, resalta la figura de Clorinda Matto de Turner. En una entrevista a la revista *Entre Caníbales*, usted califica a ella como una de las primeras mujeres ilustradas del Perú del siglo XIX. Pienso en *Aves sin nido*. Personalmente, me parece sintomático que Mariátegui haya decidido no incluir a Clorinda Matto en los 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana, prefiriendo mencionar a otros autores. Me preguntaba esto porque antes de Mariátegui, González Prada ya había planteado que el problema del indio, aparte de la educación, era la tenencia de la tierra; es decir, que antes que un factor cultural era económico. ¿Podría esbozarse, de repente, que la no inserción de Clorinda Matto, por parte de Mariátegui, radique en la ausencia del desarrollo del problema económico del sujeto indígena en *Aves sin nido*?

CGB: Es un tema bien complicado, y es difícil plantear una hipótesis, pero algo que está muy claro es que, por parte de las elites dominantes en el Perú, hubo una campaña de aniquilación contra Clorinda Matto y contra Mercedes Cabello. Eso es clarísimo. A finales del siglo XIX, hay una ofensiva para desvalorizarlas, minimizar su influencia, minimizar su aporte y eso se ve no solo luego en Mariátegui, sino antes en, por supuesto, Riva Agüero que ni las menciona, tampoco Ventura García Calderón, etc. Prácticamente como que han sido erradicadas del panorama literario. Creo que en ese aspecto lo que hace Mariátegui es continuar con una tradición ya dada. No sé si ha habido otros factores que hayan pesado sobre el ánimo de Mariátegui, pero es sintomático que esas dos autoras no ocupen un papel relevante dentro de su panorama histórico. En cambio, creo que para discutir la hipótesis que se podría plantear al respecto, hay que considerar que Mariátegui sí incluye a López Albújar. Tampoco se puede decir que sea un indigenista social, es decir, un indigenista que haya puesto por delante el problema de la tierra. En López Albújar, en sus *Cuentos andinos* en particular, más bien son casos especiales, puntuales de resistencia indígena y conflictividad, conflictos y sanciones internas dentro de la comunidad, que muestra cierta

vigencia del orden colectivista que Mariátegui valora, pero no propiamente una lucha por la tierra. Sorprende, entonces, que a López Albújar sí se le reivindica o se le valora y no a Mercedes y, sobre todo, a Clorinda Matto. ¿Por qué no se le valora a Clorinda Matto?, podría verse en una línea semejante. No me atrevo a ir más allá, no quiero especular: eso requeriría de una investigación más a fondo y más en detalle. Pero, quizá, parte de ese silenciamiento social del que fueron víctimas estas dos escritoras sigue pesando sobre Mariátegui.

SL: Había mencionado, profesor, a Mariátegui, pero antes también a Riva Agüero y a García Calderón. Con la llegada del centenario, se va publicando una serie de trabajos. Pienso en los ya mencionados, agregando a José Gálvez y, posteriormente, a Luis Alberto Sánchez. Se podría decir que son las bases que se tomarían para una suerte de historia de la literatura peruana. ¿Se podrían leer estas producciones como una idea aproximada de nación?

CGB: Sí, sin duda. Ese es el gran tema de los ensayistas de principios del siglo veinte. Lo nacional, identidad nacional, cómo definir al Perú, cómo peruanizar al Perú, en términos de Mariátegui. Desde distintas perspectivas, ese es un debate bastante conocido, hay la perspectiva más hispanista, la perspectiva más indigenista, la mesticista. En fin, todos los matices que ya se conocen, pero, efectivamente, el problema es la idea de la nación peruana, la formación de la nación peruana, por el peso, que sigue siendo esencial, del historicismo y del nacionalismo decimonónicos. Todavía está presente esa urgencia por definir qué es lo peruano y, por tanto, quiénes son parte de lo peruano. Por eso Mariátegui busca, deliberadamente, un escritor que simbolice ese cambio, que simbolice esa presencia de lo andino en la literatura peruana. Y escoge a Vallejo, por supuesto.

SL: Justo que menciona a la figura de César Vallejo, es indudable no relacionarla con el Vanguardismo peruano, que viene a ser una corriente surgida entre los treinta primeros años del siglo XX, y que luego se va agotando, pero que no desaparece, porque, como usted lo menciona en su libro *Indagaciones heterogéneas*, existe una suerte de resonancias más adelante. Pienso en el Vanguardismo y en Cornejo Polar,

que postulaba al isocronismo como una característica, en el sentido de que tanto en Europa como en América esta corriente se desarrolla de manera concomitante y sin esa brecha temporal. Asimismo, usted, en su artículo “Trayectoria del vanguardismo peruano”, menciona el tema de las provincias como áreas geográficas en tanto focos culturales (pienso en Trujillo, Chiclayo, Arequipa o Puno). ¿Cuál sería la resonancia que las provincias modelan al interior del Vanguardismo?

CGB: Hay que retroceder un poco para entender cuál es la dinámica. Cuando Cornejo Polar dice que hay cierto sincronismo, cierta sincronía entre las vanguardias hispanoamericanas y las vanguardias europeas, tiene que ver con los procesos de modernización que vive América Latina, y el momento clave, como ha sido señalado por muchos investigadores, es el Modernismo, que significa como una amplia puesta al día de la cultura latinoamericana que entra en estos procesos de transformación de la vida, transformación, sobre todo, de las ciudades, desarrollo de nuevas actividades económicas y de nuevas tecnologías. Una incorporación periférica, si se quiere, pero incorporación al fin y al cabo a esas dinámicas del mercado mundial, a partir de finales del siglo XIX. Entonces, esas dinámicas se han ido consolidando, pero hacia la década de 1920 lo que encontramos es un movimiento en provincias que tiene un doble afán, un doble objetivo, que es, en primer lugar, llevar estos procesos de modernización también a las ciudades del interior, no solamente a Lima; y, en segundo lugar, darle un sesgo a lo nacional a partir de las culturas provinciales, a partir de las culturas del interior del país. Es decir, combatir lo que había sido dominante en el siglo XIX, sobre todo la idea criolla limeñocéntrica del Perú; transformar esa visión limeñocéntrica y criollista, y, por lo tanto, tradicionalista de la cultura peruana. En tal sentido, los movimientos que surgen en esos años no son todos netamente vanguardistas. El movimiento que se da inicialmente en Trujillo, por ejemplo, con el Grupo Norte, es la etapa inicial de Vallejo, que todavía se encuentra entre el Modernismo y los primeros acercamientos a la vanguardia. Lo mismo el grupo Aquelarre en Arequipa, también es un grupo que está entre estos intentos de modernización literaria y cultural, y que todavía no incursiona de manera tan clara en la vanguardia. El caso más netamente vanguardista sí sería el de Orkopata, en Puno. Pero, entonces, hay distintas

dinámicas, todas orientadas en esa doble perspectiva: afirmar el aporte de lo local, de lo regional, de las culturas regionales en la configuración de lo peruano y llevar la modernización también a las ciudades de provincias.

SL: Siguiendo con el Vanguardismo, Ángel Rama señala la existencia de dos tipos de vanguardias: una cosmopolita y otra regionalista. En este caso, la regionalista, para el caso peruano, sería lo que Mariátegui denomina en los 7 *ensayos...* como «vanguardismo indigenista». Teniendo en cuenta ello, Mirko Lauer habla de la figura de la máquina en *Musa mecánica* y otros trabajos que tiene sobre la vanguardia. Pienso, por ejemplo, autores como los hermanos Peralta, en Oquendo o en otros indigenistas, quienes no tienen un tratamiento patente de la máquina, a diferencia de Parra del Riego y sus *Polirritmos*. ¿Se podría hablar del discurso andino ejercido desde una suerte de resistencia frente a la modernidad, que venía imperando y tratando de insertarse a un contexto totalmente distinto?

CGB: Claro. Esta fascinación por la modernidad tecnológica, que es tan visible en la vanguardia europea, es el producto de justamente esos procesos de modernización que ya estaban en la vida diaria de Europa, en las grandes ciudades europeas. En cambio, en América Latina esa era una experiencia muy epidérmica y limitada; la experiencia de la máquina era más —en muchos escritores— un gesto imitativo, un gesto de “nosotros también estamos al día con la modernidad europea”, pero no es que estuviera tan impactantemente presente en la vida diaria de nuestras ciudades latinoamericanas, y menos aún en las ciudades de provincias: ni siquiera en Lima había un proceso de maquinización de la economía como el que ya se había dado en Europa. Aquí no había surgido dicho proceso todavía ni existía una gran industria basada en maquinarias con la nueva tecnología, etc. Entonces, es una experiencia en cierto modo vicaria, más una opción cosmopolita de esas vanguardias y, por lo tanto, bastante ajena a ese otro sector de la vanguardia, a esa vanguardia regionalista, a esa vanguardia indigenista, donde el impacto de la máquina había sido mínimo y los escritores, más bien, están procesando otro tipo de experiencia de la modernidad, no tanto a partir de la máquina. Si se revisan los trabajos de

Mirko Lauer, se nota claramente que la mayoría de los autores que él estudia en ese ámbito son autores vinculados a esa vanguardia más bien cosmopolita. La otra vanguardia tiene otras líneas de reflexión, otras líneas de meditación, si se quiere.

SL: A fines de los años treinta surge el Indigenismo, que va teniendo ciertas ideas que se destilan de a pocos. Dicho Indigenismo encuentra en Arguedas a una de las máximas voces y representantes dentro del ámbito peruano, tal como lo ha señalado la crítica. Tras conmemorarse cincuenta años de su fallecimiento y, por ende, de su silencio artístico, tenía una duda: ¿se ratifica en su posición cuando asevera que *Los ríos profundos* no es una novela indigenista en el sentido estricto, basándose en los postulados que tienen Escajadillo y Cornejo Polar?

CGB: Sí, cada vez estoy más convencido de eso. En primer lugar, *Los ríos profundos* es una novela urbana, es una novela situada en Abancay, no es una novela del mundo rural. El mundo rural está presente en algunos momentos, un par de episodios, sobre todo en el de la rebelión de los colonos al final de la novela prácticamente. Es la experiencia de un muchacho que tiene una cultura andina y que está en un internado normal, donde recibe educación en castellano; asimismo, son los traumas y conflictos de la vida de un escolar, con la particularidad de que este escolar es un muchacho bilingüe, bicultural, que está inmerso tanto en la cultura andina como en la cultura occidental. Pero no es la historia de una comunidad indígena, no es la historia centralmente del conflicto entre los terratenientes y los campesinos, sino es el drama más personal de un sujeto desgarrado por esta pertenencia a dos mundos culturales. Y es lo propio de cómo se procesa esa experiencia, que es común a muchos de sus compañeros, porque muchos de ellos, al igual que él, también son bilingües, muchos de sus compañeros también son quechuahablantes y también conocen el castellano. Hay algunos que pareciera que no conocen el quechua. Parece que están mezclados. La impresión que me da es que la mayoría de estudiantes serían más o menos bilingües en este colegio de Abancay, que es un colegio de la élite social donde van las minorías. En ese sentido, no la veo como una novela estrictamente indigenista.

SL: Retrocediendo un poco, pero solo para tomar la novela de Clorinda Matto, es cierto que si bien se sitúa en el pueblo de Killac, que posee rasgos de un contexto indígena, lo que entra en contradicción son los personajes. En este caso, por ejemplo, el matrimonio Marín está compuesto por dos sujetos que no pertenecen al mundo indígena y entran en contacto con el matrimonio Yupanqui, pero este último desaparece en la primera parte, quedando vivas sus dos hijas. Siguiendo esta lógica, el proyecto se focaliza en uno individual en desmedro de uno colectivo. ¿Se podría considerar a *Aves sin nido* como una novela estrictamente indigenista?

CGB: Lo que pasa es que Tomás Escajadillo tiene un enfoque historiográfico bastante interesante. Se puede discutir, por supuesto, pero es bastante interesante. Determina como una serie de fases dentro del tratamiento del tema indígena. Para él, en realidad, *Aves sin nido* sería una novela indianista, porque todavía está muy marcada por códigos románticos, estos códigos de la alegoría nacional, que se han estudiado bastante. Ciro Alegría representaría el indigenismo ortodoxo propiamente dicho y Arguedas representaría un neoindigenismo. Desde mi punto de vista, me parece que la opinión de Escajadillo es válida; ahora, desde otra perspectiva, si se habla del tema indígena en el sentido más amplio, se puede decir que —así lo vería Cornejo Polar, por ejemplo— sí es una novela indigenista en tanto trata de estos pueblos indígenas, aunque no es el único tema de la novela, pero es uno de los temas centrales. Ciertamente, como usted dice, que desaparece la familia Yupanqui después, y la misma pareja de los Marín se aleja del conflicto social, dejando que el pueblo resuelva sus asuntos. Ya no es problema de ellos, pues lo importante es salvar a la chica, rescatarla mediante la educación. Se podría decir, en el sentido amplio del término, que es una novela indigenista, pero indigenista en ese sentido, con estos códigos literarios todavía muy marcados por lo sentimental, por lo romántico, por lo alegórico, etc.

SL: Tomás Escajadillo menciona a la subjetividad y al lirismo como características propias del Neoindigenismo. Avanzando un poco más, nos topamos con la Generación del 50 y con autores como Zavaleta y Ribeyro, que eclipsan a muchos escritores. Sin

embargo, también es necesario denunciar que la crítica ha sido bastante superficial y epidérmica, como, por ejemplo, con el caso de Vargas Vicuña. ¿Qué lugar ocuparía dicho autor?

CGB: Bueno, sí, creo que sería un ejemplo notorio de Neoindigenismo. En su caso, por lo menos, sus cuentos principales encajarían plenamente en la definición que da Tomás Escajadillo, que son la presencia del lirismo, entre otros. En primer lugar, me parece que el punto de partida tiene que ser siempre el asunto del referente: el Indigenismo se define por el referente, porque si el referente no es indígena ya no estamos hablando de Indigenismo. Pero siendo relatos ambientados en mundos indígenas, tienen estas características: el lirismo y otras propias del llamado Neoindigenismo. Entonces, sí, el caso de Vargas Vicuña encajaría perfectamente como un representante del Neoindigenismo.

SL: Dejando el lado ficcional dentro del ámbito literario, alrededor de los años 70 en adelante, la crítica peruana y latinoamericana, y en parte la teoría, tienen una suerte de ligero avance. Pienso en casos como Antonio Cándido, Cornejo Polar, Ángel Rama, entre otros, quienes se abocaron a construir la tan ansiada verdadera teoría literaria latinoamericana. Revisando el libro *Escribir en el aire*, el autor menciona, en la parte introductoria, que este proyecto quedó trunco a causa de que no hay una historiografía concreta, develando la falencia de la historia literaria. En este caso, me quedo con categorías como «heterogeneidad», «transculturación» o «totalidad contradictoria», que aún sirven para el abordaje de los textos literarios. Mi pregunta se focaliza en este punto: ¿a partir de esas categorías latinoamericanas, desde su perspectiva, cree que se podría analizar un corpus occidental, así como solemos realizar dicho proceso de manera inversa?

CGB: Sí, creo que no solamente es posible, sino que debe hacerse. Y de hecho algunos europeos están tomando conciencia de eso. Hay un importante comparatista italiano que se llama Armando Gnisci, que ha planteado aplicar la noción de transculturación a Europa como única manera de entender los cambios que se están produciendo a raíz de las grandes oleadas migratorias. Entonces, sí, no solamente para estudiar determinados corpus

literarios, sino fenómenos sociales y culturales que se están dando en todo el planeta, porque esto de las mezclas de culturas ahora está aconteciendo en todos lados: en Estados Unidos, en Europa, en algunos países con mayor fuerza que en otros, pero de manera muy generalizada. Categorías como «transculturación» o «heterogeneidad» pueden servir perfectamente para entender esos procesos, no solamente entenderlos a partir de categorías europeas. De algún modo, nosotros hemos tenido la ventaja de vivir durante siglos esos problemas de contacto de culturas, de mezcla de culturas, que recién están viviendo los europeos a gran escala. Siempre había habido, pero en pequeña escala; sin embargo, en los últimos 30 o 40 años ya es un problema de mayor proporción, lo que se está produciendo en Europa. Los europeos sienten que su identidad nacional está amenazada. Algunos, claro, piensan volver al pasado, lo cual siempre es imposible; recuperar una Europa puramente blanca. Y otros, como Gnisci, por ejemplo, dicen que hay que asumir el reto del futuro y darse cuenta de que la cultura europea va a ser, en el futuro, una cultura de mezclas, una transculturación europea, o van a surgir fenómenos de heterogeneidad cultural en Europa.

SL: En su libro *El capital simbólico de San Marcos*, muestra una lista de autores que han dejado cierta resonancia dentro y fuera de los ámbitos sanmarquinos, considerándolos como productos de esta Universidad. Quisiera reparar, sobre todo, en la figura de Cornejo Polar, a quien usted considera como su maestro. Siguiendo esta idea, ¿cuál fue la influencia más significativa por parte de Cornejo Polar, para usted, en su formación y en calidad de crítico e historiador de la literatura?

CGB: Bueno, son muchas cosas, pero quizá, sobre todo, la manera muy cuidadosa de buscar establecer estas relaciones de las que hablamos al comienzo entre serie social y serie literaria. Evitar lo que había predominado hasta entonces: una cierta sociología de la literatura muy mecanicista, y Cornejo Polar, creo, entre otras cosas, nos orientó para tratar de ver que estos procesos son muy complejos, son muy difíciles. No se pueden explicar de manera unilateral, y es necesario verlos en toda su complejidad y en su riqueza, sobre todo dentro del marco del proceso histórico. Creo que eso es lo más importante que yo aprendí

de Cornejo Polar. Y por otro, por supuesto, lo que es normal en nuestra disciplina, el manejo riguroso y muy respetuoso de los textos y de las fuentes.

SL: Ingresando al terreno de los estudios culturales, hay muchas interpretaciones y aproximaciones que se realizan de diversas producciones literarias, teniendo en cuenta que dichos estudios poseen diferentes ópticas. En estos casos, muchas veces se descuidan aspectos esenciales de la obra literaria, que posee una dimensión estética, así como la existencia del lenguaje como depositario de las ideas que se tejen en un cuento, una novela, un poema, etc. En tal sentido, profesor, ¿cree usted que los denominados estudios culturales alejan al estudiante del estudio de la literatura al dejar del lado el abordaje del lenguaje?

CGB: Yo no daría una respuesta tan tajante porque dentro de lo que se llama estudios culturales, hay distintas modalidades. Entonces, yo no quisiera dar una visión homogénea, como «todos los estudios culturales son lo mismo», pero sí es cierto que hay un sector dentro de los estudios culturales que tiene ese sesgo: abordarlo todo desde una mirada muy unilateral. Curiosamente, es un discurso teórico muy sofisticado: Derrida, Lacan y otros teóricos muy complejos, pero cuyas conclusiones finales suelen ser bastante parecidas a las del sociologismo simplificador; terminan reduciendo lo literario a ciertas fuerzas que repercuten de manera más notable —o menos notable— en la esfera política, en la esfera de los debates ideológicos-políticos. Y, efectivamente, se suele descuidar la autonomía de lo literario. Como digo, es un ejercicio complicado, creo que hay que evitar los dos extremos: el endiosar lo literario, aislarlo como un reino de la autonomía absoluta, y tampoco esa simplificación bajo categorías exclusivamente sociales, culturales o ideológicas. Es una tarea difícil. Yo sí creo que parte importante de los estudios culturales norteamericanos —o de origen norteamericano— cae en ese facilismo y de hecho aplican sus modelos de estudio, a veces con mucha ligereza, a cualquier producto: le da lo mismo analizar un poema que una película, que un artículo periodístico, que un testimonio, etc. Practican más o menos la misma metodología sin respetar ni valorar mucho lo específico de cada producto

simbólico, de cada texto. Esa es una deficiencia, pero no me atrevería a mencionar que es general a todos los estudios culturales, pero sí de un sector importante dentro de ellos.

SL: Profesor, aterrizando con esa idea de tergiversar o forzar las interpretaciones, usted menciona en *Para una periodización de la literatura peruana* algo muy importante: que tanto teoría como historia y crítica son tres componentes que se complementan y afirma, además, que la teoría es la disciplina que se hace cargo de elaborar las categorías de análisis. Si dicho aparato teórico debería proveer de categorías y conceptos, tomando en cuenta la relación entre la academia norteamericana y latinoamericana, ¿qué opinión le sugiere una aplicación mecánica de lo que surge en otros contextos, aplicado a uno totalmente distinto como el peruano y latinoamericano? Lo menciono porque hay ciertos sectores que, cuando surge una categoría o un aparato teórico, realizan una suerte de trasposición directa.

CGB: Sí, es un error sin duda, sea cual sea el enfoque, ya sean los estudios culturales, la semiótica o cualquier otro. La aplicación mecánica creo que es siempre esterilizante. Debemos ser capaces de asimilar creativamente los aportes internacionales. Ahora bien, tampoco hay que tener una visión tan monolítica de las cosas, a veces pensamos que en Estados Unidos solo existe una única teoría; es cierto que hay una tendencia teórica dominante, que es «la teoría», o lo que llaman la teoría (así a secas, a veces), pero en el propio Estados Unidos hay otras tendencias disidentes. Por ejemplo, hay un libro bastante importante compuesto por una colección de ensayos de teóricos disidentes, que se llama *El imperio de la teoría*. Es una crítica al imperio de esa teoría que parece ser la oficial-dominante en el mundo norteamericano. Entonces, hay tendencias distintas, no hay que tener una visión esquemática: no todo en Estados Unidos sigue una única orientación y menos en los últimos años, porque la época de auge de los estudios culturales fue ya hace bastante tiempo: veinte años. Hace diez o quince años que ya están de baja. No estamos en la época de moda de los estudios culturales, aunque a veces las modas llegan tarde a América Latina. Digamos, la moda propiamente dicha ya pasó hace rato.

SL: Profesor, usted mencionaba en una de sus clases la relación que existe entre la Europa Oriental y Latinoamérica, tomándolos como bloques geográficos y como espacios que han sufrido una suerte de relegamiento por parte de Europa Occidental y Norteamérica respectivamente. En este caso, mencionaba a Even-Zohar, quien desarrolla la categoría de «polisistemas», y usted lo emparenta y busca ciertas similitudes con la de «totalidad contradictoria». Mi pregunta iba en este sentido: ¿ambos se pueden tomar como pares hegemónicos o, en todo caso, como conceptos que se pueden negociar?

CGB: No sé si como pares y mucho menos hegemónicos, pero sí como conceptos que se pueden negociar. Creo que hay mucho terreno común, aunque matices de diferencia también, por cierto; pero hay un terreno de semejanza común, que viene, incluso, desde el concepto mismo de la noción de sistema, polisistema, y que tiene sus raíces en los formalistas rusos. Pienso que hay muchos puntos de conexión, muchos puntos de convergencia entre estas aproximaciones y, en general, creo que hay y se van descubriendo, pero de manera muy inicial y muy parcial. También debemos tener en cuenta que, en América Latina, tenemos muy pocos investigadores que se puedan dedicar de manera sistemática a la teoría pura; por ejemplo, hace ya bastante tiempo, hace veinte años por lo menos, Françoise Perus señaló las analogías entre aspectos del pensamiento de Bajtín, sobre el dialogismo y las nociones de transculturación y heterogeneidad. Eso podría desarrollarse mucho más, pero sería necesario alguien que se dedique a investigar e imagino que, incluso, sería conveniente que conozca el ruso para poder hacer más a fondo esa comparación. El problema que tenemos nosotros es que nuestro mundo académico es relativamente débil si lo comparamos con Estados Unidos, donde es fácil encontrar un especialista o muchos especialistas en Bajtín. No necesitas hacer mucho esfuerzo para encontrarlos. En cambio, encontrar acá un especialista en Bajtín que haya estudiado ruso y que domine el tema a fondo, es muy complicado. Algunas de nuestras ideas se han quedado ahí, como una idea, como una pista que vale la pena explorarla, pero que no se ha desarrollado suficientemente. Lo mismo pienso en la cuestión de los polisistemas; claro, ahí hay la ventaja de que los escritos de Itamar Even-Zohar están inicialmente en inglés, son

más asequibles. De todas maneras, a veces uno no se da tiempo para profundizar más en esos temas y los toca así un poco de pasada, esperando que alguien se anime a profundizar más, pero eso es parte de nuestras limitaciones. No tenemos todos los recursos materiales y humanos necesarios que desearíamos tener.

SL: El caso de la literatura comparada es un buen ejemplo, pues se requiere de esfuerzos de grupos totalmente especializados en ciertos aspectos. Por ejemplo, se necesita obviamente cierto contingente humano que domine dos, tres o más lenguas para poder hacer un abordaje mucho más honesto, si se quiere, de las obras literarias. ¿Cómo usted evalúa dentro de nuestro contexto académico o, mejor dicho, cómo visibiliza usted esta literatura comparada dentro del ámbito peruano?

CGB: Claro, e incluso en América Latina existen distintas situaciones, porque hay países que están en mejor situación y otros que estamos en peor situación. En América Latina, por ejemplo, Brasil está en mucho mejor situación, pues sí existe la especialidad de literatura comparada; existe, incluso, una asociación de literatura comparada muy poderosa, muy grande, con muchos investigadores. En menor medida en México, en Argentina, pero, claro, en Perú estamos muy por debajo. Primero que hay apenas cuatro universidades donde se estudia literatura, lo cual es insuficiente a todas luces para el Perú. Que no haya una escuela de literatura en el Cusco es el colmo, que no haya una escuela de literatura en alguna ciudad amazónica también es el colmo. En fin, podríamos abundar. Ni siquiera nos damos abasto para estudiar bien la literatura peruana y obviamente nuestros recursos para otros temas son muy limitados. Se hace lo que se puede en el campo de la teoría literaria, en el campo de la literatura comparada, pero son esfuerzos muy individuales y muy insuficientes. Un aspecto tiene que ver con la importancia que nuestras élites le dan o no le dan a la cultura. Estamos viendo que otros países de América Latina ya nos están sacando ventaja, por ejemplo, Colombia, que ya nos sacó amplia ventaja, y hasta Bolivia y Ecuador ya nos están superando, en cualquier momento nos van a superar totalmente. Eso es un problema estructural que arrastramos y no es fácil resolverlo, aunque estamos intentando hacer algunas cosas para ello. A partir del próximo año comienza un plan de estudios en la

escuela de Literatura en la Universidad de San Marcos que, creo, va a intentar ayudar a resolver un poco estos problemas. Vamos a ver si funciona, porque también no sabemos si va a marchar bien, pero tengo confianza en que sí lo hará y dará buenos resultados.

SL: Profesor, ya para ir cerrando la entrevista. Ha pasado un promedio de 29 años, que es un tiempo considerable para un libro, desde que publicó *Para una periodización de la literatura peruana*. Con esa amplia brecha temporal y manejando la distancia del tiempo, ¿cómo podría evaluar usted su propuesta y las resonancias que ha tenido en la historiografía peruana? ¿Se podría hablar de un cierto avance a partir de lo que usted ha dejado propuesto?

CGB: Me parece que como esfuerzo inicial fue importante. Ayudó a ordenar las ideas y los planteamientos. Creo que iba en ese sentido que señalaba Cornejo Polar mismo. Cuando hablaba del fracaso de la teoría literaria, quizás sobre todo enfatizaba en que la consecuencia lógica de los avances en teoría literaria debería ser una nueva visión de la historia literaria, del proceso histórico y ese es quizá un campo donde se ha logrado avances parciales en América Latina. Hay avances, no creo que sean poco significativos, pero son parciales todavía. En las últimas décadas, de hecho, no es ninguna casualidad que casi todos nuestros países estén publicando historias literarias colectivas, hechas por grupos de investigadores. Unas son más tradicionales, otras son más innovadoras. Todas tienen aportes parciales. Creo que mi libro tuvo la virtud de poner esa problemática en debate y el haber motivado a alguna gente a producir investigación en algunos campos. En los últimos años, por ejemplo, veo un avance inicial con la publicación de la colección que está sacando la Universidad Católica.

SL: Profesor, ¿algún nuevo proyecto o trabajo que tenga en mente publicar?

CGB: El que tengo ya en prensa es mi trabajo sobre interpretación de textos literarios, un curso que he dictado durante muchos años. Es una introducción a la hermenéutica literaria, con precisiones teóricas y con ejemplos. Tiene carácter bastante didáctico: creo que va a ser

útil también. Hace tiempo que no se publican textos de esa índole en América Latina en general, me parece. Y creo que va a ayudar a retomar, con cierta pericia y con cierto nivel de especialidad, el análisis textual para no caer en ese descuido que a veces se puede achacar a los estudios culturales. Ese trabajo es actualmente el que estoy pensando publicar.

Anchante Arias, Jim. *El laberinto de la palabra*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola, 2018, 157 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.27>

La indiferencia al análisis de las formas y el empleo forzado de métodos o marcos teóricos son problemas que llevan buen tiempo azotando a los estudios literarios. Resulta grato, en cambio, dar con trabajos en los que la literatura peruana es investigada de manera responsable, como es el caso de *El laberinto de la palabra* (2018) de Jim Anchante. El libro contiene ocho ensayos ordenados a partir de la cronología de las obras analizadas, lo que le permite abarcar diversos períodos del desarrollo de nuestras letras. Se usan múltiples metodologías para los análisis, pues el autor parte del principio de que el texto es el que demanda las categorías pertinentes para su interpretación.

En el primer ensayo, Anchante explora el vínculo entre la retórica y la historiografía renacentistas en el primer libro de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, pero, a diferencia de otros estudiosos, su indagación se centra en el particular manejo de la *dispositio* u organización de las partes del texto. De este modo, se postula que la mencionada operación retórica se concreta en la disposición de los capítulos y subcapítulos (la estructura externa), y de los temas (la estructura interna); además, en la inserción precisa de un conjunto de prácticas discursivas (narración, argumentación, descripción, etc.); pero esto no sería arbitrario, pues las marcas textuales evidencian la existencia de una “conciencia estructural” por parte del cronista mestizo, quien pretende dotar a su discurso de orden, coherencia y cohesión con el fin de volverlo válido para la óptica de la historiografía renacentista.

En el segundo trabajo se lee en clave política el uso de estrategias conceptistas por parte de Espinosa Medrano en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Se evidencia cómo el Lunarejo invierte la propuesta de Faria a través de juegos de palabras y de etimologías, entre otros recursos cercanos al conceptismo, con lo que ridiculiza los juicios del portugués: este no posee ni el *ingenio* ni la *agudeza* para entender la poesía de Góngora, es un “erudito a lo sátiro”. Esto no solo sustituye la imagen peyorativa del sátiro americano por otra en la que este ser es más propio de la península, sino que,

Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso, 2, 2019, pp. 1-5.

Doi : 10.36286

además, se demuestra que quien realmente posee este *ingenio* es el enunciador, sujeto criollo letrado capaz de gozar de los versos gongorinos y, por tanto, con un intelecto que lo hace merecedor de una mejor posición en la culturada letrada y en las esferas de poder. Se evidencia, pues, cómo los escritores de la periferia se apropian de los códigos barrocos y los adaptan para que respondan a sus propios intereses.

En el tercer estudio, Anchante examina la propuesta del poeta peruano Rocca de Vergalo en *La poétique nouvelle* e indaga su lugar en el proceso de la literatura francesa durante la segunda mitad del XIX. Si bien suele ser considerada una figura menor, algunos de sus contemporáneos lo reconocen como el creador del verso libre e iniciador del simbolismo, lo que da origen a la llamada *leyenda vergaliana*. Se constata, sin embargo, que las innovaciones planteadas por Rocca con respecto al tradicional verso alejandrino —concretadas en el denominado verso nicarino— forman parte de un complejo período de experimentación formal en la literatura francesa, en el cual se plantearon diversas propuestas renovadoras. Se afirma que dicha etapa necesita ser investigada con mayor profundidad a fin de esclarecer el verdadero aporte del peruano en la constitución del verso libre y de la estética simbolista.

En el cuarto trabajo se analizan dos poemas de *Exóticas* de González Prada con la intención de dilucidar sus supuestos vínculos con el simbolismo, el cual habría llegado al mencionado poeta por medio de la influencia de José María Eguren. De este modo, Anchante analiza el poema “Los cuervos”, de Prada, y lo compara con “Los reyes rojos”, de Eguren, tras lo cual concluye que —a diferencia de lo que plantean Estuardo Núñez y Américo Ferrari— el texto del autor de *Horas de lucha* no presenta vínculos con la estética simbolista, sino que puede ser leído como una alegoría de la explotación capitalista. Asimismo, la imagería equina de “Los caballos blancos”, el segundo poema estudiado, estaría más cercana al lirismo épico de Chocano en “Los caballos de los conquistadores”, que a los fantasmales corceles egurenianos de “El caballo”. Así, pues, los textos analizados no son juzgados como simbolistas: “la propuesta poética pradiana está todavía más ligada a una tradición lírica precedente” (p. 95).

En el quinto ensayo, enfocado en la obra vallejiana, el poema “LXV” de *Trilce* y el cuento “Más allá de la vida y de la muerte” son comparados a partir del modo en que ambos textos configuran la idea de amor materno. Se aborda cómo se representa la peregrinación hacia el hogar, la cual adquiere múltiples significaciones, pero señala siempre la relación amorosa entre madre e hijo: a esta se retorna siempre, aunque se la conciba como útero — “viaje a la semilla” — o casa —si se parte de la descripción arquitectónica que se emplea en su figura—; asimismo, este viaje puede sugerir también la relación entre el hombre y su tierra originaria, la Pachamama. Este amor subsiste más allá del fallecimiento de la madre, “rompe los límites de la oposición vida/muerte y se convierte en sentimiento intemporal o, también, cíclico” (p. 108). Vallejo, pues, desafía las concepciones occidentales y evidencia una cosmovisión producto de un sincretismo religioso de raigambre andina.

En el sexto estudio, Anchante analiza el soneto “Quarta ripresa” de Martín Adán para esclarecer la particular representación del símbolo de la rosa en el mencionado poema. Se sostiene que, en este poema, la oscuridad no es lexical, sino simbólica: la intelección de la rosa está mediada por juegos ontológicos y gnoseológicos. La indagación del estudioso peruano concluye que “la Rosa adaniana [...] no hace más que sumergirnos en la angustia del desconocimiento humano. [...] Es la batalla (perdida) del hombre perplejo ante su existencia, su ser” (p. 129).

En el séptimo trabajo se abordan dos poemas de Javier Sologuren con el objetivo de —a semejanza del anterior estudio— encontrar las especificidades en la representación de la rosa. En “Interludio”, el primer texto, la mencionada flor manifiesta su ambivalencia al convocar simultáneamente a la vida y a la muerte, entre otros semas opuestos pero complementarios, lo que remite a la condición humana: “la rosa eterna y efímera, bella y mortal, puede simbolizar el acaecer de la vida humana, donde inicio y fin se intercalan como el día y la noche” (p. 138). “Rosa terrena”, el segundo poema, no escapa de la ambivalencia, pues en el ser de la flor se entrecruzan lo humano y lo vegetal, la vida y el deterioro; en este texto, “el símbolo de la rosa es el yo poético, el yo ontológico que se busca y no termina de encontrarse” (p. 141). Se concluye que existen similitudes entre la rosa de Adán y la de Sologuren: ambas se representan poéticamente

a través de sonetos y tienen como eje central la cuestión ontológica, aunque la segunda manifiesta una mayor corporeidad que la primera.

En el octavo y último ensayo, Anchante analiza el poema “¿Cuándo, señora mía...?” de Carlos Germán Belli para determinar el desarrollo del tema amoroso y las relaciones que establece con el amor cortés y el erotismo. Una serie de marcas textuales y el tono de deseo —sostiene el estudioso peruano— develan el vínculo entre el poema en cuestión y el discurso medieval del amor cortés, pero Belli, a diferencia de lo que dicta la tradición, incorpora la figura del matrimonio. Esta inclusión no anularía el erotismo, sino que es reinterpretado desde otra óptica: se asienta en la unión entre los cónyuges, quienes se transfiguran en el hijo, con lo que aseguran la continuidad de la vida. De este modo, para Anchante “esa fusión peculiar entre trascendencia y corporeidad es una de las cumbres a las que ha llegado la poesía amorosa de Carlos Germán Belli” (p. 157).

Como el propio autor señala en la introducción de su libro, los ensayos tienen el objetivo de sugerir un camino interpretativo en el laberinto de la palabra que es la literatura. Debe reconocerse que en la mayoría de los casos este propósito se cumple, pues el estudioso ilumina las obras abordadas desde marcos pertinentes y con la necesaria atención a las cuestiones formales; sin embargo, en algunos ensayos —como el dedicado a Adán— su aporte puede verse oscurecido por la profusión de fuentes secundarias. Esto, no obstante, da cuenta de la honestidad de Anchante en su investigación, cualidad que —sobre todo en el resto de ensayos— resalta la originalidad de sus propuestas cuando estas se construyen a través del diálogo crítico con otros académicos. Por otro lado, no hay un desarrollo explícito entre los textos analizados y la propuesta de periodización de García-Bedoya, pues esta conexión es sugerida en el apartado introductorio; pero no creemos que esta ausencia disminuya la validez de los análisis. Finalmente, son dignos de resaltar el orden de la exposición y la pertinente división de los ensayos en apartados numerados que gradualmente demuestran la hipótesis sostenida.

Al margen de las objeciones antes planteadas, podemos afirmar que Anchante cumple con verter en su libro investigaciones ordenadas, responsables y originales, por lo que merecen ser discutidas en la comunidad académica, especialmente en tiempos en los que en esta abundan propuestas con intereses lejanos al conocimiento literario.

Walter André Alvarado Taboada

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

andre_at_0205@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6119-8984>

Honores Vásquez, Elton. *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)*. Lima: Polisemia, 2017, 192 pp.

DOI: <http://dx.doi.org/10.36286/mrlad.v1i2.28>

Dentro de la tradición narrativa peruana (léase cuento y novela), se ha privilegiado el tratamiento de temas con una fuerte impronta realista. Sin embargo, este registro, a pesar de poseer el grueso de atención por parte de la crítica, no es el único que se ha desarrollado dentro de la literatura peruana. Así lo demuestra —aunque en verdad lo ratifica— Elton Honores en *La división del laberinto* (2017), libro que se compone de diez trabajos académicos bajo un gran eje articulador: la literatura fantástica y, dentro de esta, el tratamiento del terror, horror, ciencia ficción e, incluso, una valiosa aparición de dos personajes pertenecientes al imaginario occidental: el vampiro y el zombi. El bloque temporal que elige Honores abarca treinta y cinco años.

El primer trabajo se titula “Narrativas del caos: un ensayo sobre la narrativa de lo imposible en el Perú contemporáneo” y se halla dividido en cinco partes. En la primera, Honores expone lo que considera como narrativa de lo imposible confrontándola con aquella de raigambre realista social (como una suerte de centro gravitante dentro de la tradición). De esta manera, el autor busca poder institucionalizar la narrativa fantástica, que se ha visto siempre relegada y situada al margen. Además, considera a esta narrativa de lo imposible como “invasora del campo cultural local (...). Invasoras del canon, invasoras del realismo mimético verosímil” (p. 12). En el siguiente apartado, el investigador sanmarquino establece, con criterio, algunos parámetros (códigos) para comprender esta narrativa. Se vale del binomio dicotómico caos-orden para condensar su idea, pero teniendo en cuenta que dentro de ese caos o inestabilidad no solo se encuentran elementos contrafácticos, sino también de naturaleza mimética-verosímil. El tercer apartado, en cambio, se refiere a las cualidades de lo imposible, así como a la concepción subjetiva y elástica del tiempo al

interior del universo representado, toda vez que lo imposible “trata sobre lo impredecible, lo indeterminado y lo contingente” (p. 20). El cuarto bloque es una lista de doce autores peruanos cuyas obras se remiten a lo fantástico. Considero importante el apartado “IV”, puesto que Honores no solo se centra en escritores nacidos en la capital, sino también en aquellos que residen y escriben desde provincias; asimismo, nos brinda una apreciación minuciosa de algunos de sus textos más importantes. La última parte de este largo ensayo corresponde a la propuesta que esboza sobre los ejes que vertebran lo imposible: *relato fantástico clásico*, *relato fantástico popular*, *relato fantástico humorístico*, *microrrelato fantástico*, *relato de ciencia ficción*, *relato fantástico lírico-experimental* y *relato fantástico atemporal*.

El segundo trabajo lleva por título “Realidades alternas: el conflicto armado interno visto desde códigos no miméticos (1986-2005)”, y, como bien lo menciona Honores, se trata de proponer “un corpus de textos alejados del registro mimético-realista” (p. 51). Dividido en cuatro partes, el autor aborda, en la primera, títulos como *La noche de Morgana* y los cuentos “Cáucaso” y “El dinosaurio”, textos que le permiten aseverar las diferentes maneras en que un periodo tan cruento para el país se simbolice en tinieblas, agresores invisibles, transformaciones de espacio e, incluso, metáforas del terror; en la segunda, en cambio, se analizan *Adiós*, *Ayacucho* y *Oprimidos y exprimidos*, donde se identifican, a través de una lectura atenta, el manejo de la parodia y el humor negro; en la tercera, el foco de atención se fija en *La fabulosa máquina del sueño*, donde, a través de planos superpuestos y la metáfora de la máquina y de los niños, la ciencia ficción cobra vigor. Así, se sostiene la existencia de una “crisis de la racionalidad, y del logos” (p. 66). Finalmente, el autor arguye y defiende la idea de no considerar a los textos literarios como documentos sociológicos, sino como “construcciones ficcionales” (p. 68).

El tercero es “Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario”. Gracias a una división

tripartita (teniendo en cuenta la cronología), se rastrean los orígenes de la irrupción de lo fantástico; asimismo, se trata de encontrar la crisis del realismo como un programa monológico imperante. En un primer momento, el autor de *La racionalidad deshumanizante* contrapone las ideas vertidas por Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal frente a las de Guillermo Niño de Guzmán, dado que, mientras los primeros prefieren “un tipo específico de narración: el realismo social” (p. 79), Niño de Guzmán no invisibiliza a lo fantástico de una manera tan castrante como la de aquellos. En segunda instancia, Honores se enfoca en el terror, el horror y la ciencia ficción, estableciendo algunas características de los textos que manejan dichos códigos: por ejemplo, la ausencia de un compromiso social, es decir, el volcamiento de lo colectivo a lo individual (personal y subjetivo) o la no creencia en la idea de “novela total”. De esta manera, pues, los distintos escritores que pululan dentro de este ámbito relegado, a través de sus obras y el cambio de época, desestabilizarán “el paradigma del realismo social dominante” (p. 85). En un tercer momento, que abarca el año 2000 en adelante, Honores propone que este periodo se halla influenciado por la cultura de masas. Finalmente, se esboza una taxonomía en torno a la novela y el cuento, ambos dentro de los códigos de lo fantástico, así como brindar un listado de autores comprendidos entre 1980 y la actualidad y, por último, explicar cuál es el contexto en el que surgen estas nuevas ficciones fantásticas, donde lo virtual será crucial.

El cuarto se titula “Monstruos de papel: la ‘nueva ola’ del horror peruano”, donde el autor menciona que “Las olas suponen pues rupturas, pero no necesariamente una secuencialidad ni clausura de las ‘olas’ anteriores” (p. 108). Aquí estudia a autores como Lucio Colonna-Prete y Carlos Carrillo y textos como *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki, entre otros. Ello lo autoriza para afirmar que tanto el terror, el horror y la ciencia ficción se encuentran abriendo campos, pero no clausurando uno que se ha legitimado e institucionalizado dentro de la tradición narrativa peruana: el realista. En tal sentido, lo que Honores menciona es la convivencia y el diálogo de ambos planos ficcionales. Finalmente,

dedica un apartado a la colección *Sobrenatural*, impulsada por escritores peruanos en el diario *Correo*.

El quinto trabajo es “Zombis en Lima o el paroxismo en el fin de los tiempos”. En él, se menciona la idea de “los *remakes* de obras clásicas con elementos sobrenaturales” (p. 121), rotulándolos luego de “híbridos”. Del mismo modo, se rastrea al zombi, en primer lugar, dentro del cine, viajando a través de soportes audiovisuales y su anclaje en literatura de terror. Pasa, luego, a compararse con el vampiro y de inmediato se aterriza a dicho personaje en el contexto peruano, donde, según Honores, “el caso más antiguo data de 2009” (p. 125), y es pergeñada gracias a una plataforma virtual y a manera de entregas. La lista de escritores que incluye al zombi dentro de sus diégesis es mucho más corta que las anteriores, donde la figura de dicho personaje es “alimentada por la cultura de masas norteamericana” (p. 138).

El sexto ensayo se titula “El espacio como amenaza: Lima, ciudad inestable y subterránea”, donde se repara en dos autores de la denominada Generación del 50: Ribeyro y Congrains, quienes se encargan de configurar a la ciudad de Lima como una entidad monstruosa y preñada de atavismos disfóricos. Honores presta atención a las “fauces” aludidas por Ribeyro en su cuento “Los gallinazos sin plumas” y a “la bestia de un millón de cabezas”, creada por Congrains. En tal sentido, el autor afirma que “La ciudad monstruo (...) es una ciudad que crece desmedidamente y se construye también como laberinto” (p. 142). El crítico sanmarquino se vale de ambos escritores para poder conectar, con promociones de autores más contemporáneos, la visión de Lima como una entidad cambiante y resemantizada en clave fantástica.

En el sétimo y brevísimo trabajo “El acoso de lo imposible. De cómo la fantasía amenaza a Lima”, Honores atiende a un problema delicado en torno a lo que se gesta en las provincias, toda vez que en Lima se concentra el grueso de producciones. Asimismo, se

hace alusión a la influencia y consolidación de la cultura de masas dentro de la nueva narrativa fantástica que se va construyendo, motivo por el que se presenta una lista —aunque un tanto tímida— de autores.

En el octavo apartado, titulado “La fantasía atemporal en la narrativa fantástica peruana contemporánea”, se expone un breve acercamiento a lo que se considera como “fantasía atemporal”. Para Honores, esta no es sino “donde predomina el universo de lo épico al modo de las sagas de J. R. R. Tolkien” (p. 147). Explicado ello, se centra en la exposición de nombres tanto de obras como de autores que representan dicha acepción y llega a la conclusión de que hay dos grandes influencias: la saga de *Star Wars* y el anime japonés.

Por el contrario, en “Las hordas salvajes o una teoría del microrrelato peruano contemporáneo”, Elton Honores —gracias al diálogo con lo propuesto por Rony Vásquez y Óscar Gallegos en relación al microrrelato— propone una suerte de historización del mismo dividido en horizontes, abarcando desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Además, el autor reconoce que si bien es una tradición que no le pertenece exclusivamente a Latinoamérica, esta sí ha sabido, sin embargo, amoldarla a sus diferentes y heterogéneos contextos, puesto que si bien existen vasos comunicantes entre diferentes tradiciones, ninguna es idéntica a la otra.

Por último, en “Los que moran en las sombras”, el autor de *Narrativas del caos*, así como dedicó un trabajo al zombi, esta vez tiene en cuenta al vampiro como eje central de su investigación, encontrándolo representado en el siglo XIX y, posteriormente, en el cine. En el ámbito literario peruano, en cambio, este llega con el modernismo, es decir, en autores como Clemente Palma o Abraham Valdelomar, en cuyas obras, según Honores, “el vampiro aparecerá en su sentido más clásico” (p. 181). Luego de dicho periodo, a partir de los años 50 hasta los 90, el vampiro pierde dicho vigor y se le comienza a parodiar e,

incluso, ridiculizar, sobre todo por escritores de la Generación del 50. No obstante, en los últimos decenios, se ha retomado la idea del vampiro como una entidad ficcional no solo asociada a significantes como “terror” o “miedo”, sino también con matices eróticos.

Por lo expuesto anteriormente, así como por el arduo trabajo de recopilación y rescate que Elton Honores realiza desde hace un poco más de dos decenios, el libro *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015)* se encarga de reafirmar el lugar de la literatura de cuño fantástico que la crítica monológica, inflexible y dogmática le ha negado. De otro lado, es un aporte necesario para la comunidad académica y extraacadémica, en tanto que permite la apertura al diálogo y al debate.

Christian Martínez Arias

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

eliasmartinezar@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4627-2197>