

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

Nº 1

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

EDITORIAL 1

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i1.3>

Las revistas culturales permiten calibrar el discurrir de las ideas en el ámbito intelectual. Publicaciones como *Amauta* o *Las moradas*, en el Perú, modernizaron el pensamiento en nuestro país. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, como órgano de difusión de la Asociación Peruana de Retórica, nace con un propósito más modesto: discutir ideas sobre cómo leer la producción literaria y cultural sin privilegiar ninguna óptica metodológica específica.

En este primer número, tenemos el artículo de María Alejandra Vitale, Presidenta de la Organización Iberoamericana de Retórica, quien discute los procedimientos retóricos y discursivos que se evidencian en los documentos de los Servicios de Inteligencia Policial de Argentina durante la dictadura militar. Lorena Ángela Ivars --miembro de la Sociedad Argentina de Retórica-- aborda, sobre la base de los aportes de Aristóteles y Cicerón, la configuración narrativa de *El asno de oro*, de Apuleyo. Como se puede observar con claridad meridiana, observamos aquí tanto un trabajo donde se ve la articulación entre la Retórica y la política, como un abordaje sugestivo a un texto esencial de la literatura latina. Marco Flores Alemán privilegia el enfoque comparativo y confronta las ideas de Emilio Adolfo Westphalen, uno de los grandes poetas vanguardistas peruanos, con el pensamiento de autores como Francis Ponge o Miguel Casado. Sin duda, la perspectiva intertextual, asumida creativamente, se desarrolla en el mencionado ensayo. Jim Anchante Arias se concentra en el análisis de un célebre texto de Vallejo (“Espergesia”) desde una óptica hermenéutica, pues discute los lazos temáticos y la complejidad conceptual de dicho poema.

Asimismo, la revista porta un dossier con tres artículos que es un homenaje a la obra de una de las grandes poetisas e intelectuales del siglo XX: Magda Portal, escritora polifacética y luchadora social injustamente olvidada que conoció el destierro y la cárcel por sus ideales. Obtuvo el primer premio en los Juegos Florales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1923; pero se le negó el galardón, inexplicablemente, por su condición de mujer, tal como la propia Portal lo relata en un texto memorable: *La vida que yo viví...* (2017). Es tiempo de revalorar su legado y, por ello, *Metáfora* busca discutir el porqué de la invisibilización de la producción literaria y

cultural femenina en América Latina. En tal sentido, Luis Ernesto García asedia el funcionamiento de un modelo matemático en la poesía de Portal. María de los Ángeles Morales compara la obra de esta última con la de Serafín Delmar destacando el carácter femenino de la escritura de Portal. Frank David Aquino confronta a dos grandes escritoras: Magda Portal y Blanca Varela, nombres imprescindibles en la poesía latinoamericana contemporánea.

Nuestra publicación da a conocer una entrevista al profesor británico Stephen Hart realizada por Javier Morales Mena. En dicha conversación, aquel diserta sobre cómo ha elaborado biografías de César Vallejo, Santa Rosa de Lima y Gabriel García Márquez. Hart tiene una entrañable relación con el Perú, pues dedicó muchos años de su vida al análisis de la poesía vallejana. Viajó a Santiago de Chuco y reconstruyó, con la minuciosidad de un biógrafo, el trajinar vital del autor de *Trilce*.

Finalmente, *Metáfora* incluye tres reseñas donde se abordan volúmenes de Miguel Ángel Huamán, Dorian Espezúa Salmón y Elton Honores Vásquez. La discusión siempre parte del respeto a la palabra del otro. No hay un solo método, sino varias posibilidades metodológicas: el texto no debería ser un mero pretexto para el mero lucimiento terminológico. Apostamos por la democratización de la lectura en América Latina en un ámbito de convivencia, rigor y espíritu crítico.

**METÁFORA Y ANALOGÍA EN UN SERVICIO DE INTELIGENCIA
POLICIAL DE ARGENTINA
METAPHOR AND ANALOGY IN A POLICE INTELLIGENCE SERVICE OF
ARGENTINA**

María Alejandra Vitale

Universidad de Buenos Aires

alejandravitale@filo.uba.ar

<https://orcid.org/0000-0002-2746-4070>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i1.4>

RESUMEN

En el marco de estudio de la metáfora y la analogía planteado por Perelman (1970, 1978) y Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989), el objetivo de este artículo es describir la construcción retórica de la Dirección de Inteligencia de Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) y la identidad de sus agentes, en documentos preservados en el archivo de este organismo, abierto a su consulta pública en 2003. Específicamente, se analiza la concepción de la DIPBA como una fábrica o una empresa de producción, en la que los agentes oficiaron como operarios o profesionales expertos.

PALABRAS CLAVE: metáfora, analogía, inteligencia, policial, identidad

ABSTRACT

Starting from a theoretical approach to metaphor and analogy proposed by Perelman (1970, 1978) and Perelman and Olbrechts-Tyteca (1989), this article describes the rhetorical construction of the Police Intelligence Directorate of the Province of Buenos Aires (DIPBA) and the identity of its agents. It does so through a close examination of documents preserved in the DIPBA archive, which has been open to public consultation since 2003. Specifically, the DIPBA is seen as a factory or a production company in which agents officiated as operators or expert professionals.

KEYWORDS: metaphor, analogy, intelligence, police, identity

Introducción

Los servicios de inteligencia han acaparado el interés público en los últimos tiempos en Argentina. Hacia fines del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, tras la muerte del fiscal Alberto Nisman en 2015,¹ se disolvió la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) y se creó la Agencia Federal de Inteligencia (AFI). Durante la presidencia de su sucesor, Mauricio Macri, se lanzó en 2016 el denominado “Programa de formación de agentes de inteligencia” dentro de un plan que fue presentado por su gestión como de profesionalización de los agentes de la AFI.²

Sin embargo, cabe destacar que investigaciones académicas que estudian servicios de inteligencia en Argentina desde una perspectiva retórico-discursiva demuestran que la identidad de los agentes como profesionales y expertos puede remontarse, por lo menos, hasta 1956 (Vitale, 2015, 2016).³ En efecto, este es el caso de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA), organismo que fue creado en 1956 –durante la autodenominada Revolución Libertadora que derrocó a Juan Domingo Perón en 1955- y disuelto en 1998, por decisión del Ministerio de Seguridad y Justicia de la Provincia de Buenos Aires – durante el gobierno de Carlos Menem-. El edificio donde funcionó y su archivo (que heredó algunos legajos de anteriores dependencias de “orden social y político”, fechados desde 1932) fueron cedidos en 2000 por la ley provincial N° 12642 a la Comisión Provincial por la Memoria y en 2003 –en la presidencia de Néstor Kirchner- fue abierto a su consulta pública. De este modo, se trata de una institución

¹ El 18 de enero de 2015, el fiscal Alberto Nisman, que encabezaba la investigación sobre el atentado terrorista contra la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA) sucedido en Buenos Aires en 1994, fue encontrado muerto en su departamento, presumiblemente asesinado un día antes de una explosiva declaración que haría en el Congreso.

² Según declaraciones de la AFI al diario *La Nación*, "a fines de 2015 se inició un proceso de cambio en la gestión donde la profesionalización empezó a regir como pilar fundamental de una nueva cultura de inteligencia en el organismo". Ver *La Nación*, “Espionaje: así recluta la ex –SIDE a los nuevos agentes de la era macrista”, 25/06/2018.

³ Ver los proyectos UBACyT 20020120200039 y 20020150100238BA, subsidiados por la Universidad de Buenos Aires, y el proyecto PICT 2015/ 3712, subsidiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

dedicada a la inteligencia que actuó durante casi toda la segunda mitad del siglo XX en la Argentina y que funcionó tanto en períodos dictatoriales como democráticos.⁴

El propósito de este artículo es describir el modo en que fueron retóricamente construidas la DIPBA y la identidad de sus agentes en una metáfora y una analogía que atravesaron la discursividad del organismo de inteligencia y que lo concibieron como una fábrica o una empresa de producción, en la que los agentes oficiaron como operarios o profesionales expertos. El corpus analizado está formado por una serie de legajos preservados en la denominada Mesa Doctrina del archivo, que fueron confeccionados en diversas coyunturas: durante la década del cincuenta, un año después de la apertura de la DIPBA, durante la última dictadura militar, que se extendió desde 1976 a 1983 y una vez retornada la democracia en Argentina, luego de 1983.⁵

A continuación, nos referimos a la metáfora y a la analogía a partir de las propuestas de Perelman (1970, 1977) y Perelman y Olbrechts-Tyteca (1958) -en relación con el concepto de campo retórico acuñado por Arduini (2000) y al vínculo que entablamos con las nociones de comunidad discursiva (Charaudeau y Maingueneau, 2005; Maingueneau, 1984, 1987; Maingueneau y Cossuta, 1995) y de memoria discursiva (Courtine, 1981, 1994, 2006, 2008)-, luego las analizamos en los discursos de la DIPBA y finalizamos con las conclusiones.

⁴ En Argentina, a partir del golpe de Estado de 1955 que derrocó a Juan Domingo Perón, se sucedieron gobiernos democráticos que a su vez fueron derrocados por golpes de Estado que instalaron un gobierno civil títere de las Fuerzas Armadas en 1962 y dictaduras militares en 1966 y en 1976. En 1962 y en 1966 los gobiernos derrocados habían surgido de elecciones con el peronismo proscripto.

⁵ Como la mayoría de los archivos de los servicios de inteligencia y las policías políticas, el de la DIPBA está organizado en torno a un gran fichero. Las fichas – ordenadas alfabéticamente- remiten a los expedientes, que son la unidad documental. Los expedientes eran clasificados según factores: político, social, económico, religioso, estudiantil, laboral. La información era luego analizada a través de la estructura en Mesas. La Mesa A contiene un registro de actividades político partidarias, estudiantiles y de gobierno. La Mesa B registra información básicamente sobre la actividad sindical y fabril. La Mesa C (Comunismo) reúne información sobre personas, organizaciones y actividades calificadas de comunistas por la DIPBA. En la Mesa D se elaboraban expedientes a partir de los registros de las organizaciones de la sociedad civil: asociaciones cooperadoras (de escuelas, hospitales, policía y bomberos), bibliotecas, centros culturales, cooperativas, clubes (deportivos y recreativos), asociaciones de colectividades, peñas, agrupaciones generales, comisiones de homenaje y festejos, sociedades de fomento, así como entidades religiosas. La Mesa Ds tenía por finalidad registrar toda clase de actos de sabotaje, caracterizados como “subversivos” y/o “terroristas”, que ocurrían en la provincia de Buenos Aires o en el resto del país. En la Mesa Referencia se elaboraban expedientes para todo aquello que no podía ser clasificado en alguna de las mesas o que les interesaban a todas, como leyes y disposiciones. La Mesa Doctrina contenía documentos sobre la metodología de trabajo interna de la DIPBA (Kahan, 2008).

1. Metáfora, analogía, campo retórico, comunidad y memoria discursivas

Es sabido que Perelman considera la metáfora como una analogía condensada. Perelman (1970, 1977) y Perelman y Olbrechts-Tyteca (1958) entienden la analogía como una similitud de estructuras cuya fórmula más general sería A es a B lo que C es a D. Llamam *tema* al conjunto de los términos A y B, que contienen el objeto del discurso y la conclusión, y denominan *foro* al conjunto de los términos C y D, que sirven para sostener el razonamiento. Para que exista una analogía, el tema y el foro deben pertenecer a campos diferentes, a dominios heterogéneos, a la vez que el foro es más conocido y familiar que el tema, cuya estructura debe clarificar o cuyo valor debe establecer.

Por otra parte, los autores destacan que gracias a la analogía se genera una interacción entre los elementos del tema y del foro, sobre todo en lo concerniente a la valoración o la devaluación de los términos del tema, es decir, sucede una transferencia de valor entre el foro y el tema. Perelman, asimismo, destaca que toda analogía estructura de cierta manera el tema, pone ciertas relaciones en evidencia y oculta otras, de modo que al describir un fenómeno destaca ciertas características y pone en sombra o minimiza otras. Interesa al mismo tiempo que Perelman agrega que ciertas épocas y ciertas tendencias filosóficas manifiestan preferencias en la elección del foro, puesto que ello implica que pondera la incidencia de factores sociohistóricos, a los que por nuestra parte sumamos los ideológicos (Eagleton, 1997).

En cuanto a la metáfora, Perelman plantea que se trata de una analogía condensada porque surge de la fusión de un elemento del foro con uno del tema. Al comentar el empleo de las metáforas en la filosofía, Perelman destaca tanto que las diversas visiones del mundo se distinguen por sus metáforas fundamentales como también que ciertas analogías y metáforas son elementos centrales de una visión de mundo. En este sentido, las afirmaciones de Perelman se emparentan con la perspectiva cognitiva sobre la metáfora elaborada por Lakoff y Johnson (1995), para quienes las metáforas modelan nuestra percepción de los acontecimientos, nuestra experiencia y nuestras acciones.

A los fines del análisis de la presencia y reformulación de la metáfora de la DIPBA como fábrica y como empresa en la discursividad de este organismo de inteligencia, resulta pertinente visitar la noción de campo retórico acuñada por Stefano Arduini (2000). El campo retórico incluye los hechos retóricos, los acontecimientos que conducen a la producción de un texto retórico, y también “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (2000: 47). Arduini (2000: 47) agrega que es “el depósito de las funciones y de los medios comunicativos formales de una cultura y, en cuanto tal, es el substrato necesario de toda comunicación”. El campo retórico establece los límites comunicativos de una cultura pero el autor reconoce la existencia de campos retóricos como subconjuntos determinados -formados sobre la base del campo retórico más general- con particularidades derivadas de exigencias comunicativas específicas.

Por esto mismo, planteamos que es posible pensar el campo retórico en los límites más acotados de una comunidad discursiva tal como es definida por Dominique Maingueneau (1984, 1987): grupo o red de grupos productor de discursos de los que son inseparables su organización y su propia existencia en cuanto grupo. Para Maingueneau, una comunidad discursiva se constituye en relación con una memoria. Se trata de la memoria discursiva, entendida por J. J. Courtine (1981, 1994, 2006, 2008) como el retorno, reformulación u olvido, en la actualidad de un acontecimiento, de enunciados y modos de decir ya dichos con anterioridad. El campo retórico, en cuanto Arduini lo vincula con el eje diacrónico en el que se ha formado en el curso de la historia las vías expresivas que modelan una cultura o un subconjunto de ella, como lo son las comunidades discursivas, entraña así una memoria discursiva propia a determinada comunidad.

Desde estos enfoques, concebimos al grupo productor del Archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (DIPBA) como una comunidad discursiva a la que le es inherente una memoria discursiva propia a un campo retórico integrado por la metáfora y la analogía que lo concibe como una fábrica y como una empresa y que le asigna a los agentes la identidad de operarios o profesionales expertos.

2. La DIPBA como fábrica y como empresa

En un documento fechado en 1957, a un año de la creación de la DIPBA, titulado “Central de Inteligencia. Organización”⁶ y que funcionó como el primer reglamento interno del organismo de inteligencia policial, se identifica una metáfora fundacional que será reformulada como analogía en documentación posterior. En efecto, ese texto afirma, con referencia a los agentes: “Sus trabajos serán anónimos y su satisfacción como la de cualquier operario experto”. Se observa así que la metáfora sintetiza una analogía en la que los elementos del tema son el agente de inteligencia y la DIPBA, y los elementos del foro son un operario experto y una fábrica. En efecto, la metáfora fusiona un elemento del foro, un operario experto, con un elemento del tema, el agente de inteligencia.

Resulta de interés que dentro de esta metáfora el “operario” sea calificado de “experto” porque la identidad del agente de inteligencia es valorada atribuyéndole un saber especializado. Esto mismo se manifiesta cuando el documento se refiere al “estudio y análisis de las informaciones” y a la “capacidad” del personal, que debe tener cierta competencia específica, puesto que se refiere a él con los sintagmas “personal competente” y “personal especializado”.

Como memoria discursiva, esa metáfora es reformulada y amplificadas en una analogía en el documento titulado “Estudio y análisis. Ideas Rectoras del Reglamento de Inteligencia”,⁷ fechado en 1982, hacia fines de la última dictadura militar. En efecto, el documento sostiene:

deberá la Inteligencia policial poseer las características de una excelente y muy buena empresa de producción y comercialización. La misma puede considerarse como una organización destinada a la elaboración de un producto (conocimiento), que tendrá como utilidad u objetivo el actuar en concreto, que será elaborado con materias primas (noticias, datos, informaciones), y trabajo. Este producto deberá ser manufacturado a los fines de llegar a las distintas demandas y consumidores, eslabones de la cadena de comando o niveles de conducción de la fuerza (p. 8).

⁶ Archivo DIPBA, Mesa Doctrina, Legajo 25.

⁷ Archivo DIPBA, Mesa Doctrina, Legajo 57.

En la cita se entranan, al menos, tres analogías. En una analogía los elementos del tema son la DIPBA y el conocimiento, y los elementos del foro son la empresa y el producto. En otra los elementos del tema son las “noticias, datos, informaciones” y el conocimiento y los elementos del foro son las materias primas y el producto elaborado. En la tercera analogía se identifican dentro del tema el conocimiento y los niveles de conducción de la policía y dentro del foro, el producto manufacturado y los consumidores.

Retomando las propuestas de Perelman y de Perelman y Olbrechts-Tyteca sobre la influencia que el foro ejerce sobre el tema, se destaca en la metáfora y las analogías comentadas que la DIPBA y su trabajo son entendidos en términos capitalistas de producción. De esta manera, son inherentes a una visión de mundo pro capitalista en coyunturas históricas en las que la Guerra Fría estaba vigente. En términos de Arduini, se trata de vías expresivas que modelan a favor del mundo capitalista, en este caso en un subconjunto de la cultura, específicamente la comunidad discursiva de la DIPBA.

Esto se reitera cuando “Estudio y análisis. Ideas Rectoras del Reglamento de Inteligencia” sostiene que el ciclo de inteligencia policial y la “Doctrina Nacional de Inteligencia”, en la que ese ciclo se basa, están inspirados en “las técnicas científicas e investigativas de trabajo, iniciadas por Tylor y Fayol” (p. 8). En efecto, F. W. Taylor fue el padre de la denominada Administración científica, ligada al desarrollo capitalista de Estados Unidos, lo mismo que la teoría sobre la administración de H. Fayol, lo cual confirma ese universo ideológico pro capitalista que está en las bases de la comunidad discursiva de la DIPBA.

Esta ideología pro capitalista se ratifica en el hecho de que el documento use la expresión “el mundo occidental” (p. 2), característica de la Doctrina de Seguridad Nacional y de la Guerra Fría con referencia al mundo capitalista, anticomunista y “democrático” hegemonizado por Estados Unidos (de Rezende, 2001; García, 1991), que es defendido por los agentes de la DIPBA.

En otro documento producido durante la última dictadura militar, denominado “Staff (o Inteligencia como área)”⁸ retornó también como memoria discursiva la

⁸ Archivo DIPBA, Mesa Doctrina, CAJA 2702, Legajo 75.

analogía hasta aquí analizada, reformulada del siguiente modo: los elementos del foro son el Director de una empresa y el Staff, y los elementos del tema son el Jefe de la Policía y el Estado Mayor Policial. La similitud de estructuras está dada en que así como el Director de una empresa tiene un grupo de expertos y especialistas, el denominado Staff -que lo asesora para tomar una decisión-, el Jefe de Policía tiene un Estado Mayor, del que la Inteligencia es un área, para que asimismo le dé información y asesoramiento para tomar una decisión. El documento, por otra parte, utiliza la palabra “analogía” en dos oportunidades. Al inicio, el enunciador afirma:

Para una mejor comprensión del tema, trataré análogamente el mismo con la organización de una Empresa, la cual necesita cada vez, con mayor profusión, especialistas y expertos.

El enunciador explicita que usa la analogía para que se comprenda mejor el tema que está abordando, la inteligencia policial, de allí que los elementos del rema, el director de una empresa y su Staff, sean más conocidos -y públicos- que los elementos del tema, el jefe de policía y su Estado Mayor, incluida el área de inteligencia. En esta analogía, asimismo, retorna como memoria discursiva la identidad valorada del agente de la DIPBA como un experto, que ya se identificó desde 1957.

Por otra parte, al final del documento el enunciador sostiene:

Ya se han delimitado claramente, en la analogía con la Empresa, las funciones de la línea y las del staff aclarando también que los expertos de staff tienen en la actualidad una nueva y más grande contribución a la dirección moderna.

De esta manera, la analogía usada vuelve a otorgar a los agentes de la DIPBA la identidad valorada de expertos, a la vez que sigue manifestando la ideología pro capitalista que se expresa también en el préstamo del inglés en la palabra *staff*, propia del mundo empresarial, que ya está incluida en el título del documento, “Staff (o Inteligencia como área)”.

Es para resaltar que en pleno período democrático de Argentina, retorna condensada bajo la forma de metáfora la analogía donde el elemento del foro es

“materia prima”. De esta manera, un *Manual de Inteligencia y de Contrainteligencia*, fechado en 1992,⁹ al referirse al denominado “Ciclo de inteligencia”, sostiene:

En síntesis, significa /el Proceso de Información/ transformar la información (materia prima) en el producto elaborado.

Se destaca como el paso que reviste mayor importancia en el Ciclo, y por tal circunstancia deberá ser asumido por personal especializado y/o capacitado en los aspectos de que trate. (p. 4)

La metáfora manifestada en “materia prima” sintetiza una analogía donde los elementos del tema son la información y la inteligencia, por un lado, y, por otra parte, los elementos del foro son la materia prima y el producto elaborado. De este modo, la metáfora fusiona un elemento del foro, la materia prima, con uno del tema, el producto elaborado.

El documento enumera las cuatro secuencias de actividades que integran el Ciclo de Inteligencia y en el que se ubica como tercera secuencia la actividad llamada “Proceso de Información”, en la que se inscribe la metáfora de la “materia prima”. Estas secuencias son las siguientes: 1. Dirección del esfuerzo de obtención de información: plantea la necesidad de hacer Inteligencia y los interrogantes a responder. 2. Reunión de Información: incluye la búsqueda de la información por parte de un agente que puede o no pertenecer a la DIPBA. 3. Proceso de Información: es la secuencia más importante del ciclo y consiste en el proceso propiamente dicho de producción de inteligencia, es decir el pasaje de la información “en bruto” a producto elaborado. Incluye diversos pasos, como la evaluación de la información mediante códigos que clasifican las fuentes, su valor y el grado de exactitud de la información y finalmente la interpretación, que consiste en extraer conclusiones de la hipótesis aceptada como válida. 4. Diseminación de la información: su difusión a la autoridad u organismo que la necesita para tomar una decisión.

Este ciclo de Inteligencia, cuya tercera etapa es la metaforizada por la DIPBA como la transformación de la “materia prima” en producto elaborado, es el mismo que sigue vigente en la actualidad en los servicios de inteligencia, según lo describe Navarro Bonilla (2004).

⁹ Archivo DIPBA, Mesa Doctrina, Leg. 280.

Conclusiones

El análisis realizado en los documentos de la DIPBA confirma que tal como lo afirman Perelman y Perelman y Olbrechts-Tyteca ciertas metáforas y analogías son centrales en una visión de mundo, que en el caso estudiado legitiman el mundo capitalista y colaboran asimismo a legitimar las prácticas de vigilancia y represivas contra quienes se opusieron al capitalismo y que en la discursividad de la DIPBA se sintetizó en la expresión “la subversión” (Vitale y Bettendorff, 2015; Vitale, 2017). En este sentido, es pertinente extender las apreciaciones de esos autores y entender que las preferencias en la elección del foro en las analogías y en las metáforas inciden factores ideológicos.

Cabe destacar que una vez recuperada la democracia en la Argentina sigue vigente en el campo retórico característico de la DIPBA la metáfora y la analogía que la construyen como una empresa y les brinda a sus agentes la identidad valorizada de expertos. La inercia propia a la retórica burocrática pero también la vigencia de la ideología pro capitalista, aunque ya despojada de la Doctrina de la Seguridad Nacional, explicarían la presencia de aquellas figuras retóricas en la discursividad de la DIPBA durante su actuación en democracia.

En este sentido, constatamos también que el grupo productor del archivo DIPBA como comunidad discursiva estuvo atravesado por una memoria discursiva que contribuyó a cohesionar a sus miembros en torno a la apreciada imagen de expertos y que colaboró, asimismo, a legitimar sus prácticas de inteligencia, que durante la última dictadura militar se superpusieron con las represivas (Chiavarino, 2017).

Referencias bibliográficas

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CHARAUDEAU, P. y MAINGUENEAU D. (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Bs. As./ Madrid: Amorrortu.

- CHIAVARINO, N. (2017). *Estrategias retórico-argumentales en informes de censura literaria de la última dictadura cívico-militar* (tesis de Maestría en Análisis del Discurso). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Argentina.
- COURTINE, J.-J. (1981). Analyse du discours politique (le discours communiste adressé aux chrétiens). *Langages*, 62, 19-128.
- _____ (1994). Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. *Langages*, 114, 5-12.
- _____ (2006). *Metamorfoses do discurso político: derivas da vida pública*. São Carlos: Claraluz.
- _____ (2008). Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. Sargentini, V. y Gregolin, M. (orgs.) *Análise do discurso. Heranças, métodos e objetos*. São Carlos: Claraluz.
- EAGLETON, T. (1997). *Ideología*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA, A. (1991). *La doctrina de la Seguridad Nacional*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- KAHAN, E. (2008). ¿Qué ves cuando me ves? Los judíos en el archivo de la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 47, 221-248.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- MAINGUENEAU, D. (1984). *Géneses du discours*. Liège: Mardaga.
- _____ (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette.
- _____ (2002). Problèmes d'éthos. *Pratiques*, 113/114, 55-67.
- _____ (2014). Retour critique sur l'éthos. *Langage & Société*, 149, 31-48.
- MAINGUENEAU, D. y COSSUTTA, F. (1995) L'Analyse des discours constituants. *Langages*, 117, pp. 112-125.
- NAVARRO BONILLA, D. (2004). El ciclo de inteligencia y sus límites, *Cuadernos constitucionales de la Cátedra Fadrique Furió Ceriol*, 48, 51-65.
- PERELMAN, Ch. y OLBRECHTS-TYTECA L. (1958) *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- PERELMAN, Ch. (1970). *Le champ de l'argumentation*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PERELMAN, Ch. (1977). *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- REZENDE, M. J. de (2001). *A ditadura militar no Brasil. Repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina.
- VITALE, M. A. (2016) *Vigilar la sociedad. Estudios discursivos de inteligencia policial bonaerense*. Bs. As.: Biblos.
- _____ (2015). The rhetoric of surveillance in the Archive of the Intelligence Directorate of the Police of the Province of Buenos Aires. *Cosmopolis. Revue de Cosmopolitique*, 2, 63-68.
- _____ (2017). Análisis del discurso y archivos de la represión en Argentina. *Conexão Letras*, 12 (18), 53-62.
- VITALE, M. A. y BETTENDORFF, M. E. (2016). Memoria discursiva de 'la subversión' según la DIPBA. *Estudios del Discurso*, 2 (1), 17-38.

**ÉTHOS Y PÁTHOS EN LA CONFIGURACIÓN NARRATIVA DE
EL ASNO DE ORO, DE APULEYO**
**ETHOS AND PATHOS IN THE NARRATIVE CONFIGURATION OF THE GOLDEN
ASS BY APULEYO**

Lorena Ángela Ivars

Universidad Nacional de Cuyo

lenaivars27@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i1.6>

RESUMEN

En este trabajo, partimos de la hipótesis de que *éthos* y *páthos* pueden constituir factores del discurso argumentativo dentro del general mundo narrativo de la novela latina. En ella, el narrador principal y los narradores ocasionales construyen su identidad por medio de esta dimensión con la finalidad de regular los criterios de verdad/ficción y el resto de los actantes lo hace para lograr el *delectare* propio de la novela, por medio de estas estrategias retóricas de la subjetividad. El marco teórico del presente tema se inscribe, por una parte, en la caracterización de las *pístis* afectivas que se encuentra en la *Retórica* y los *Tópicos* de Aristóteles, llevados a Roma por la tradición académica y estoica, y configurados definitivamente en *De oratore*, *Orator* y *Topica* de Cicerón. En esta tradición, los argumentos basados en el *éthos* mueven a través de la credibilidad del orador, los basados en el *páthos*, en cambio, conmueven a partir de las pasiones del auditorio. Por otro lado, la retórica contemporánea ha revisado las antiguas nociones de *éthos* y *páthos* observando el modo como los tópicos persuasivos que operan sobre la afectividad estructuran el discurso (Amossy, Maingueneau). En la novela antigua latina, estos tópicos modelan tanto la capacidad persuasiva del narrador como buena parte de los efectos de recepción del relato. Nuestro trabajo busca observar y delimitar la función de las *pístis* afectivas en la caracterización del narrador y de los personajes, como también su posible efecto sobre el lector del *Asno de oro* de Apuleyo.

PALABRAS CLAVE: *éthos, páthos*, Apuleyo, *El asno de oro*, novela latina

ABSTRACT

In this paper, we start from the hypothesis that *ethos* and *páthos* can constitute factors of argumentative discourse within the general narrative world of the Roman novel. In it, the main narrator and the occasional narrators construct their identity through this dimension in order to regulate the criteria of truth/fiction and, the rest of the actants do it to achieve the *delectare* of the novel, by means of these rhetorical strategies of subjectivity. The theoretical framework of the present topic is inscribed, on the one hand, in the characterization of the affective *pístis* found in the *Rhetoric* and the *Topics* of Aristotle, brought to Rome by the academic and Stoic tradition, and definitively configured in *De oratore*, *Orator* and Cicero's *Topic*. In this tradition, the arguments based on the *ethos* move through the credibility of the speaker, those based on the *páthos*, instead, move from the passions of the audience. On the other hand, contemporary rhetoric has revised the ancient notions of *ethos* and *páthos* observing the way in which the persuasive topics that operate on affectivity structure the discourse (Amossy, Maingueneau). In the Roman novel, these topics model both the persuasive capacity of the narrator and much of the effects of receiving the story. Our analysis seeks to observe and delimit the function of the affective *pístis* in the characterization of the narrator and the characters, as well as its possible effect on the reader of *The Golden Ass* of Apuleius.

KEYWORDS: *éthos, páthos*, Apuleius, *The Golden Ass*, Roman novel

Introducción

Como es sabido, la novela antigua es un género que ha sido profusamente estudiado tanto en sus rasgos genéricos, como en sus diversas temáticas. Trabajos destacados ha habido a lo largo de los años: Paratore (1933), Robertson (1945), Vallette (1945), Menéndez Pelayo (1946), Ernout (1958), Miralles (1968), García Gual (1972), Winkler (1985), Fedeli (1988), Hanson (1989), Walsh (1994), Kenney (1998), Harrison (1999), Schmeling (2003), Nagore (2003), Graverini (2007), Whitmarsh (2008), Carmignani y otros (2013), por solo mencionar algunos de los autores más reconocidos. No obstante, el rastreo de nuestro tema en estos

autores –y, especialmente, en quienes se dedican al estudio de la obra de Apuleyo– indica que no se ha considerado desde la perspectiva retórica la transferencia de las nociones de *éthos* y *páthos* –propios del orador y de su auditorio– a la situación comunicativa de la voz narradora y los posibles lectores de la novela antigua. Tema por demás necesario de abordar teniendo en cuenta que Apuleyo era un *rhetor* y su destreza en el manejo retórico quedó demostrada en su *Apología*, autodefensa contra las acusaciones de hechicero que los parientes de su esposa Pudentila habían hecho contra él durante el reinado de Antonino, es decir, entre los años 148 y 161 d. C.¹

En este trabajo, por lo tanto, analizamos los argumentos basados en la tónica del *éthos* y del *páthos* retóricos en la configuración de algunos rasgos de la novela latina, que ayudan a comprender mejor la complejidad de su estructura. Consideramos que tanto los poetas elegíacos –como ya hemos comprobado en un estudio anterior– como los novelistas latinos fundan géneros de alto grado de resolución retórica a partir de la necesidad de persuadir a destinatarios internos y externos a sus obras sobre la legitimidad de una postura transgresora de valores tradicionales, históricos y estéticos. En este enclave, los tópicos de la argumentación ciceronianos se muestran como un saber procedimental de gran importancia en la configuración de los rasgos genéricos de la elegía erótica y de la novela romana. Consideramos que esta disconformidad con lo social, lo cultural, los *mores maiorum* y los principios estéticos de la literatura tradicional iniciada por los elegíacos (Propertio, Tibulo y Ovidio), alcanza su punto cúlmine con los novelistas de la época imperial (Petronio y Apuleyo).

Partimos entonces de la hipótesis de que *éthos* y *páthos* pueden constituir factores del discurso argumentativo dentro del general mundo narrativo de la novela latina. En ella, el

¹ Como señala Apuleyo en esta obra, cuando se hallaba camino a Alejandría, se enferma repentinamente y decide detenerse en Oea (Tripoli). Allí una familia amiga, los Apios, generosamente lo ayudan y se encuentra con Ponciano, un antiguo discípulo de Atenas, que lo lleva a su casa, en donde pasará más de dos años restableciéndose y logrando algunos éxitos retóricos. Durante su estadía, Ponciano le presenta a su madre, viuda ya entrada en años, pero rica y deseosa de contraer nuevas nupcias. Pudentila se enamora del joven y apuesto filósofo, se celebra la boda y, poco después, Apuleyo es acusado de hechicero por los parientes de su esposa que ven en él un cazador de dotes, capaz de valerse de filtros y encantamientos para doblegar la voluntad de la viuda acaudalada (Apol. 41). En defensa propia, Apuleyo pronunció en Sabrata, ante el procónsul Claudio Máximo, que también tenía inclinaciones hacia la filosofía platónica,

el discurso que, reelaborado después, conservamos con el nombre de *Apología* o *Pro se de magia liber*.

narrador principal y los narradores ocasionales construyen su identidad por medio de esta dimensión con la finalidad de regular los criterios de verdad/ficción, y el resto de los actantes lo hace para lograr el *delectare* propio de la novela por medio de estas estrategias retóricas de la subjetividad.

Nuestro marco teórico para abordar el presente tema se inscribe, por una parte, en la caracterización de las *pistis* afectivas que se encuentra en la *Retórica* y los *Tópicos* de Aristóteles, llevados a Roma por la tradición académica y estoica, y configurados definitivamente en *De oratore*, *Orator* y *Topica* de Cicerón. En esta tradición, los argumentos basados en el *éthos* mueven a través de la credibilidad del orador, los basados en el *páthos*, en cambio, conmueven a partir de las pasiones del auditorio². Por otra parte, tomamos también en consideración la revisión que la retórica contemporánea ha realizado de las antiguas nociones de *éthos* y *páthos*, observando el modo como los tópicos persuasivos que operan sobre la afectividad estructuran el discurso.

En la novela antigua latina, estos tópicos modelan tanto la capacidad persuasiva del narrador como buena parte de los efectos de recepción del relato. Nuestro trabajo busca observar y delimitar la función de las *pistis* afectivas en la caracterización del narrador y de los personajes, como también su posible efecto sobre el lector del *Asno de oro* de Apuleyo. En esta tarea, además del estudio de las fuentes antiguas para la descripción de los procedimientos persuasivos de la afectividad tenemos en cuenta el aporte de estudios sobre el

² A partir del Renacimiento, la Retórica se centra en la *elocutio*, siendo absorbida por la Poética, con lo que se reduce a una teoría de los tropos, desligados de su valor persuasivo. Proceso que por siglos se perpetuó, hasta que en la segunda mitad del siglo XX, con la renovación de los estudios de la argumentación en el ámbito francófono por parte de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989 [1958]), la Retórica vuelve a ser pensada en función de su objetivo primero: la persuasión. Si bien este nuevo abordaje de la Retórica analiza las condiciones que debe cumplir el orador para tomar la palabra y sostiene la necesidad de que se adecue a las creencias y valores del auditorio para construir una imagen confiable, el estudio del *ethos* tiene un lugar muy limitado. Serán las consideraciones de Roland Barthes (1982 [1970]) sobre la Antigua Retórica las que renueven el interés sobre el *ethos*, definido como los rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio, independientemente de su sinceridad, para causar una impresión favorable. En la segunda mitad del siglo XX y en los primeros años del XXI, la noción de *éthos* ha sido recuperada no solo por las teorías del discurso y de la argumentación, sino también por otras ciencias particulares como la sociología y la psicología. La Lingüística revitaliza esta problemática en relación con la subjetividad en

el lenguaje (Ducrot, Maingueneau y los analistas críticos del discurso).

tema que ha propuesto últimamente la Neo Retórica, con investigadores como Ruth Amossy y Dominique Maingueneau.

Consideramos que la aplicación de este marco teórico al análisis de los procedimientos persuasivos basados en el *éthos* constituye un nuevo enfoque que ilumina la interpretación de la novela latina. Como hemos señalado, esta posee una fuerte impronta retórica, muy propia de la época imperial, tiempos en los cuales la oratoria había decaído como práctica forense y se había retirado al ámbito de los ejercicios del último nivel en la formación del orador de escuela. No obstante, los géneros literarios de la época –entre ellos, específicamente, la novela– acusan una fuerte carga retórica no solo como adorno del discurso sino como base persuasiva que configura internamente sus rasgos propios. Por ello, consideramos que esta dimensión argumentativa está presente en la trama de la obra de Apuleyo y permite abordar la novela desde una perspectiva diferente.

La novela latina y la complejidad del género

Adentrándonos, en primer lugar, en la complejidad de la novela, cabe destacar que en tanto género siempre ha representado un problema para la teoría literaria, y buena parte de esa dificultad se remonta a la Antigüedad, ya que el menosprecio que sufrió este tipo de obras –rasgo que comparte con la elegía erótica romana– en la estima literaria de aquella época repercutirá en la posteridad. Tengamos en cuenta que en sus inicios este género ni siquiera contó con un nombre que la definiera: los antiguos no crearon términos específicos para sus novelas. A diferencia de la épica, la tragedia o la comedia, géneros con leyes propias, la novela griega y romana nunca fue objeto de estudio por parte de la teoría literaria clásica, por lo que el término que la designa resulta un anacronismo, en tanto el término “novela” es una clasificación moderna aplicada a estos textos antiguos.

Sin analizar exhaustivamente los problemas respecto de la clasificación de este género, sí nos interesa destacar la apreciación que realiza Bajtín en “La palabra en la novela” en tanto fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal, sumado a “la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales” (1989, p. 80); formado a su vez por ciertos tipos básicos de unidades estilístico–compositivas: a) una narración literaria directa del autor; b) la estilización de diferentes formas de la narración oral

costumbrista y de formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc.); c) diversas formas literarias del lenguaje extra-artístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, etc.); d) el lenguaje de personajes individualizado desde el punto de vista estilístico. Asimismo, Bajtín sostiene que el origen del concepto de novela está relacionado con la tradición serio-cómica, es decir, relacionado con la risa popular, lo folklórico, y que tiene por objeto la propia época contemporánea: en la parodia y en las transformaciones es donde se desacredita ese pasado sin fisuras de la épica. De este modo, se opone a la tesis de Lukács sobre la novela como derivación de la épica. A ello cabe agregar que dentro de la clasificación que Bajtín propone, sitúa el *Asno de oro* entre las novelas costumbristas de aventuras.

Tal como señala Winkler (1985, pp. 2–8) se ha dicho que la obra de Apuleyo es una novela, una novela cómica, una colección de relatos folklóricos, una aretología (esto es, una narración sobre hechos milagrosos de una figura divina)³, una alegoría filosófica o religiosa, una autobiografía ficcional, una joya sofisticada, o bien la combinación de algunos de estos géneros.

Ahora bien, como señala Carmignani (2011), precisamente este carácter inestable, exploratorio y abierto de la novela representa también otro condicionante para que no ingrese al panteón de los géneros canonizados y delimitados con un nombre clasificatorio: “quizá el mayor desdén hacia la novela en la Antigüedad provenga del hecho de que se considerara peligroso un género ficcional que formalmente en realidad no lo es, ya que la prosa era el estilo propio de los géneros no-ficcionales como la historia y la filosofía. La prosa es un medio por el que el autor puede escribir explorativamente, tomar decisiones mientras avanza y hacer incursiones en la narración mediante bosquejos. La novela más por su contenido que por su forma desafía la clasificación y la interpretación” (Carmignani, 2011, p. 171).

El estilo de la novela surge precisamente de la combinación de todos estos estilos, subordinados a una unidad estilística superior de todo el conjunto, la cual, a nuestro entender, responde a un ordenamiento retórico sumamente pensado en el caso de Apuleyo –ordenamiento que no ha sido percibido como tal hasta ahora–. Como ya lo señalara Macrobio,

³ En el mundo grecorromano, las aretologías representan una rama religiosa de la retórica.

Las *fabulae* -su nombre delata que testimonian falsedad- han sido inventadas tanto para procurar placer a los oyentes, como asimismo para exhortarles a una vida honesta. Agradan al oído bien las comedias, como aquellas que Menandro o sus imitadores pusieron en escena, bien las intrigas repletas de aventuras amorosas imaginarias, a las cuales se dedicó mucho Petronio y con las que se divirtió a veces, para asombro nuestro, Apuleyo. Todo este género de *fabulae*, que solo promete deleite para los oídos, la discusión filosófica lo excluye de su santuario y lo relega a las cunas de las nodrizas. (Macrobio, 2006, pp. 131-2).

Este asombro –con un marcado tono despectivo, por cierto– que Macrobio manifiesta en relación a que Apuleyo –en tanto filósofo platónico– se dedique a este tipo de narraciones en las que el entretenimiento prima por sobre la utilidad, género claramente no canónico sino de la periferia, es la misma perplejidad que todos los críticos a lo largo de la historia han manifestado al respecto. Ahora bien, consideramos que la elección de Apuleyo por este género responde a tres factores que no podemos soslayar: en primer lugar, solo la novela como género permite absorber y amalgamar distintos géneros (la sátira, la épica, la historiografía, la fábula milesia, la comedia, la tragedia, la aretología, etc.), temas y tonos, lo cual la convierte en el vehículo ideal para contar cosas maravillosas; en segundo lugar, se trata de un género si bien no canónico, sí popular, con lo cual se garantiza la permanencia en el tiempo. En tercer lugar, permite aunar el entretenimiento –el “deleitar el oído” como manifiesta en el prólogo– junto a la enseñanza de algo superior, esto es, el camino de iniciación al culto misterioso de Isis. El maudarense, entonces, habría elegido esta forma literaria siendo consciente de que la ficción en prosa no gozaba de un gran respeto en la Antigüedad y, en especial, en Roma, donde era decisivo el prejuicio contra toda obra que no tuviera algo *utile*. La razón de esta elección es evidente: su objetivo principal es llegar a muchos con su enseñanza, pero solo quienes estén entrenados podrán acceder al saber, por lo cual despliega un sugestivo juego de ocultación y mostración que, aunque no todo lector logre descifrarlo, sí puede percibirlo en la trama.

Si comparamos la obra de Apuleyo con las novelas griegas, evidentemente su prosa aparece por contraste como mucho más elaborada, con un dominio técnico excepcional, con un juego manifiesto con los modelos literarios y con profusión de elementos míticos, todo lo cual “requiere del lector no solo una base cultural importante sino también una sensibilidad literaria que permita comprender dicho juego” (Carmignani, 2011, p. 169). No podemos soslayar el hecho de que Apuleyo fuese también un *rhetor*, que vivió en tiempos de la

Segunda Sofística y que, evidentemente, observó el cambio que se produjo en su época respecto del público lector, debido al desarrollo de la instrucción escolástica y al éxito de la novela griega. Por lo que la elección del género no es algo menor, sino por el contrario, ha sido una elección premeditada y consciente, puesto que, como señala Maingueneau, la elección del género también implica una instancia a tener en cuenta en la configuración del *ethos* discursivo, en tanto que el lector posee cierta postura preconstruida respecto de lo que va a leer, conforme al género que se le presente. Recordemos que la novela latina se construye sobre la base de las llamadas fábulas milésicas, relatos de diversa índole (eróticos, costumbristas, cómicos), que eran conocidos también como “historias a la griega”, y que estaban muy difundidos en la época como relatos de esparcimiento durante los viajes. En relación con el género elegido por el autor, podemos considerar, entonces, que este tipo de narraciones –de cosa varia– conforman lo que Maingueneau denomina “escenas validadas” (Maingueneau, 1996, p. 84), en tanto punto de referencia para que el lector espere determinado relato. En este sentido, la novela de Apuleyo en tanto género plantea desde los inicios una dualidad al lector: ¿está leyendo una narración ficcional para su entretenimiento, o se trata de prosa verídica en tanto se describen los pasos y los símbolos de la iniciación en un culto místico?

Otra cuestión a señalar es la importancia que Apuleyo confiere al lector en su obra. Una lectura detenida de su novela permite evidenciar este continuo juego entre el autor y el lector a partir del intercambio entre realidad y ficción, entre magia y cotidianeidad, entre lo superficial y lo profundo. Esta tendencia a entablar diálogo con el lector proviene claramente de su oficio de *rhétor*.

Consideramos junto con Winkler (1985) que *El asno de oro* es una *opera aperta*, en tanto en ella resultan de peso los aspectos religiosos y serios tanto como los satíricos y cómicos. La obra no guía al lector hacia un sentido unívoco, sino que ofrece múltiples interpretaciones, respondiendo así a la posibilidad de un lector múltiple. De manera que encontramos tres niveles de lectura: la del lector de novelas *amateur*, la del lector culto entrenado en este tipo de entramado de cosas diversas, y el lector iniciado en cultos místicos. A nuestro entender la obra, por lo tanto, no resulta la mezcla inconexa de variados relatos, rejunte de tópicos literarios y géneros diversos. Su estructura respondería en principio al hecho de que el autor tiene en cuenta diferentes tipos de lectores, por lo que se construye

con tramas múltiples: cada cual recibirá en su lectura lo que su esfuerzo y su conocimiento le permitan apreciar. Todo lo que Apuleyo orchestra se dirige al lector: desde la técnica narrativa, los episodios en sí, el estilo. Como *rhetor* quiere dirigir la mirada de su lector, por ello la advertencia en el prólogo de que lea la obra con detenimiento y sagacidad, entablando un diálogo *ego–tibi*, que a su vez entabla la problemática relación entre la figura del narrador y el lector:

“ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram auresque tuas benivolam
lepido susurro permulceam, modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami
inscriptam non spreveris inspicere, figuras fortunisque hominum in alias imagines
conversas et in se rursus mutuo nexu refectas, ut mireris. (...)
Fabulam Graecanicam incipimus: lector intende; laetaberis. (I, 1)

“y yo hilvanaré para ti, en estilo milesio, variadas historias y acariciaré tu oído benévolo con un murmullo encantador; con la condición de que recorras con tu mirada este papiro egipcio escrito con la agudeza del cálamo del Nilo. Podrás admirar entonces, metamorfosis de seres humanos que vieron mudar su figura y su fortuna a otras formas y volvieron después a su anterior estado (...) Empieza una fábula de origen griego. Atención, lector: te gustará” (I, 1).

Por un lado, la promesa de acariciar los oídos del lector con un grato murmullo debe entenderse también, en principio, como invitación al *delectare*; la obra por tanto, se presenta, en principio, como instrumento de evasión y de entretenimiento. No obstante, en su recomendación de que lea “este papiro egipcio con la agudeza del cálamo del Nilo” el autor adelanta una de las claves de lectura más significativas que tiene la obra: advierte al lector de una intención contraria a la primera, esto es, debe ser un lector sagaz, que no se deje llevar por la apariencia del entretenimiento y que maneje la magia egipcia o no entenderá el sentido de lo oculto en esta obra. Ya desde el comienzo de su novela, entonces, el narrador advierte a los posibles lectores sobre el carácter misterioso del contenido de toda la narración, el cual coincide a su vez, con el carácter mismo de la experiencia misteriosa del propio autor⁴.

⁴ Recordemos que Apuleyo, en su búsqueda ansiosa de la revelación de la verdad con sus promesas salvadoras, recorrió las ciudades más importantes de la antigüedad, poniéndose en contacto con teólogos, astrólogos y magos y “por amor a la verdad y celo hacia los dioses, aprendió múltiples creencias, muchísimos ritos y variadas ceremonias” (*Apol.* 23), iniciándose en los misterios de varias comunidades religiosas, de los que guardaba años después algunos símbolos y recuerdos (*Apol.* 55).

Todas estas consideraciones previas nos llevan a reformular la intención del autor y la estructura general y profunda de su obra a la luz del componente retórico dentro de ella. Adentrémonos, pues, en la teoría sobre *ethos* y *pathos*, a la luz de la cual analizaremos algunos aspectos del narrador principal de la novela.

El *ethos* del narrador

Como se sabe Aristóteles fue el primero en otorgarle al *ethos* un lugar de privilegio en el discurso persuasivo, en cuanto lo incluye, junto al *logos* y al *pathos*, como un tipo de prueba técnica, obtenida mediante el discurso del orador: “De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla (*ethos*), otras en predisponer al oyente de alguna manera (*pathos*) y, las últimas, en el discurso mismo (*logos*), merced a lo que este demuestra o parece demostrar” (Aristóteles, I, 2.2).

En primer lugar, se persuade por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito: “porque a las personas honradas les creemos más y con mayor rapidez, en general en todas las cosas, pero, desde luego, completamente en aquéllas en que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda”. En este sentido, Aristóteles se opone a aquellos tratadistas que niegan que “la honradez del que habla no incorpore nada en orden a lo convincente, sino que, por así decirlo, casi es el talante personal quien constituye el más firme (medio de) persuasión”, por lo cual aclara que también es necesario que esto suceda “por obra del discurso y no por tener prejuizado cómo es el que habla” (Aristóteles, I, 2.2).

Analicemos ahora el talante del narrador principal de *El asno de oro*. En principio, de la lectura de la obra se desprende que el narrador es un hombre culto, oriundo del “ático Himeto, el itmo de Efirea y el espartano Ténaro, tierras felices (...) son la antigua cuna de mi raza. Allí aprendí el griego, primera conquista de mi infancia. Trasladado luego a la capital del Lacio para seguir los estudios de los ciudadanos romanos, tuve que emprender el estudio de una lengua nativa con ímprobo trabajo y sin la dirección de un maestro” (I, 1). Más adelante el narrador aclara que también por línea materna es oriundo de Tesalia, tierra de

Estas iniciaciones en las religiones místicas culminaron en Roma en donde participó en los misterios de Isis.

magia por excelencia, pariente de Plutarco y de su sobrino el filósofo Sexto: une así su aspecto “culto” con el “mágico”. Tanto la cultura como el refinamiento de este narrador se observan no solo en la profusión de ejemplos míticos, en la apreciación que hace de distintas obras de arte –por ejemplo, en casa de Birrena o de Milón–, sino también en la valoración que otros personajes hacen de él, como el caso de Fotis, la criada de Pánfila: “Pero confío plenamente en ti y en tus principios: sin contar con el sentimiento del honor que has heredado, sin contar con la altura espiritual que te caracteriza, estás además iniciado en varios cultos y conoces, no lo dudo, la sagrada ley del silencio” (III, 15).

Estos rasgos del narrador llevan al lector a formarse un *ethos* particular de quien le habla. En términos de Maingueneau, el *éthos* “muestra la forma en que el sujeto que habla construye su identidad integrándose a un espacio estructurado que le asigna su lugar y su papel” (Amossy, 2010, p. 38). Este espacio está estructurado por condicionamientos socio–institucionales y por una configuración ideológica. Se reconocen así puntos de contacto con nociones propias de corrientes psicológicas y sociológicas (Bourdieu, Goffman)⁵.

Así planteado, el *éthos* es una de las dimensiones del discurso y, para la reflexión contemporánea sobre el tema, es retórico en tanto todo enunciado tiene una dimensión argumentativa y exterioriza en la trama discursiva una imagen de sí del locutor. De esta forma, se deja de considerar que la identidad del sujeto es estable, fija o preexistente, para considerar que esta se conforma en el discurso, es decir, en el intercambio comunicativo.

El *éthos*, por lo tanto, se construye a partir de una representación preexistente que forma parte de un imaginario colectivo, en el cual juegan un papel importante los estereotipos. De esta manera, según Amossy (2010), existiría un “*éthos* previo” –noción que retoma aspectos ya considerados por Aristóteles– y que estaría basado en los estereotipos profesionales o sociales, en la imagen pública de una figura, en su estatus social, en la reputación personal que orienta *a priori* la forma en que se percibe al locutor. Tales aspectos son los que nos sirven para caracterizar a Lucio: por estatus social, se trata de un personaje de noble linaje, con modales refinados, culto, digno hijo de su familia, como señala Milón quien le da hospedaje por el hecho de parecerse a su padre. Todos estos elementos construyen el *ethos* de un narrador creíble, con un registro inconfundible que alterna lo cómico en las

⁵ En este cruce entre las preocupaciones de la Lingüística y de la Sociología, se constituye la teoría del *éthos* propuesta por Amossy, que se presenta como articuladora de las anteriores.

situaciones trágicas y viceversa, aliviando la tensión en ambos sentidos. El narrador prontamente se gana la confianza del lector con su amenidad y, como “garante” de su discurso –en términos de Maingueneau⁶–, avala su credibilidad con aspectos autobiográficos, tal como hemos citado anteriormente. Sin embargo, se presenta a sí mismo como “un narrador sin gracia” (I, 1) que se disculpa de antemano por incorporar vocablos exóticos o jurídicos en sus dichos. Falsa modestia que no deja de ser sugestiva, puesto que si de algo no carece su relato es de gracia. Asimismo, el hecho de que intercale expresiones jurídicas, además de favorecer su imagen como abogado, resulta para el lector ingenuo validante de un narrador fidedigno. No obstante, es el propio narrador quien, hacia el final de la novela refuta este parecer al señalar en un *excursus* durante la representación teatral del Juicio de Paris en el libro X:

¿Por qué os sorprende, vilísimos meollos, o mejor dicho, borregos forenses, o más exactamente, buitres con toga, por qué os sorprende que los jueces de hoy, todos sin excepción, vendan a precio de oro sus sentencias, cuando ya en los orígenes del mundo hubo corrupción por favoritismo en un litigio entre dioses y mortales? ¡Y era la primera sentencia, de un juez además propuesto por el gran Júpiter, con toda su sabiduría! Pues bien, el campesino, el pastor, por satisfacer un capricho amoroso, vendió la justicia, aunque ello arrastrara la ruina de toda su estirpe. Y, por Hércules, se repite el caso en otros juicios posteriores (X, 33).

⁶ Maingueneau afirma que la noción de *ethos* no es algo aplicable solamente a determinado tipo de discurso, sino que es una dimensión presente en el discurso en general tanto escrito como oral: “proponemos que todo discurso, aún si la niega, posee una **vocalidad** específica que permite remitirla a una fuente enunciativa. (...) La vocalidad de un texto escrito se manifiesta a través de su **tono** que testifica lo que dice. Es una determinación que implica en sí misma la determinación del cuerpo del enunciador (y no claro está la del cuerpo del autor efectivo). La lectura hace emerger así un origen enunciativo, una instancia subjetiva encarnada que juega un papel de **garante** del habla” (1996, p. 80). En otras palabras, el garante es construido en el texto mismo y se reviste de una corporalidad que tendrá necesariamente relación con las representaciones colectivamente asociadas al personaje del orador. El lector deberá, por tanto, seguir las marcas textuales de diverso orden que le permiten reconstruir esta imagen, esta corporalidad. Asimismo, siguiendo a Maingueneau, el *ethos* no es dissociable de la situación de enunciación del discurso, a la que designa con el nombre de escenografía, es decir “en su propio desarrollo todo discurso pretende instituir la situación que lo hace pertinente.” (“El ethos y la voz de lo escrito”, p. 82). Por lo que también habla de una

topografía y una **cronografía**. Por último, hemos de tener en cuenta que en la configuración del *éthos* son decisivas las **escenas enunciativas validadas**, es decir, ya instituidas en la memoria colectiva como ejemplo negativo o modelo valorizado. Por lo tanto, la elección de la escena variará en función del grupo focalizado en el discurso.

Se entabla así con respecto al narrador el mismo juego de ambigüedades que vemos en todos los aspectos de la obra: ¿realmente se trata de un único narrador, o son dos: ¿uno experimentante, y otro experimentado? Esto es, un Lucio protagonista –experimentante de las aventuras– y un Lucio experimentado, que ya ha atravesado los avatares de la fortuna, que se presenta en el prólogo, y que ubica su nacimiento y lugar de procedencia como elementos fácticos que generan confiabilidad en el lector –en tanto se trata de aspectos autobiográficos, como el lugar de nacimiento, sus estudios, o su profesión de jurista–, para luego narrar y acotar los hechos “vivenciados” por él mismo bajo la inverosímil forma de un asno.

Si tenemos en cuenta que se trata de una novela iniciática, podemos entender este cambio en el narrador protagonista, en tanto se produce en él una purificación. No es una novela de aprendizaje común, con una trama lineal, sino que se presenta al protagonista en tres momentos claves: antes de su metamorfosis, una vez metamorfoseado en asno, y, finalmente, vuelto a su forma original, ya purificado por el ritual de Isis.

Asimismo, todas las situaciones planteadas en la novela proyectan ambigüedades: ¿es creíble el relato que Lucio hace de tercera mano, al referir lo que Aristómenes le cuenta que a su vez le confió su amigo Sócrates sobre su unión con la bruja Méroe y su posterior muerte a manos de ella? ¿Es real lo contado por Telifrón en casa de Birrena: realmente ha sido mutilado por las brujas para hacer hechizos con su nariz y orejas? ¿Realmente Lucio ha sido víctima de los habitantes de Tesalia durante el festejo del Dios de la Risa, o estaba preparado para seguir la farsa y divertir a todos con su discurso?, por mencionar solo algunos ejemplos.

Para esclarecer estas ambigüedades, centrémosnos en el episodio inicial con el que se abre la novela –y que funciona como clave de lectura–, en el cual el narrador protagonista de camino a Tesalia, se acerca a dos compañeros de ruta que iban delante a poca distancia:

“Al prestar oído por captar su conversación, uno de ellos, estallando de risa: ‘Ahórrate –exclama– unas mentiras tan absurdas, tan disparatadas’. Al oír esta exclamación y, además, sediento de novedades, interrumpo: ‘ponedme al tanto de vuestra conversación; no soy un entrometido, pero me agradaría saberlo todo o, al menos, todo lo posible; al propio tiempo, la ruda pendiente que iniciamos se aliviará con la amenidad de una bonita historia’ (I, 2).

Vemos en esta presentación la exacerbada *curiositas* que Lucio manifiesta, y que le acarreará no pocos infortunios⁷. El mayor de ellos, causa de todo lo que vendrá después, es haber pretendido conocer acerca de la magia no por iniciación –esto es, por un afán verdadero de conocimiento, que exige mayores pruebas–, sino por una vía más directa y menos honrosa: seduciendo a Fotis, la criada de la hechicera Pánfila, para que le revele los secretos de su señora; atrevimiento que le acarrea el convertirse en asno, por un descuido de Fotis. Esta curiosidad malsana está presente a lo largo de la novela y sirve de contrapartida a la verdadera *curiositas*, al verdadero deseo de conocer, que se manifestará en Lucio al final de la narración, cuando decide iniciarse en el culto de la diosa Isis⁸.

Volviendo al episodio que nos ocupa, Aristómenes, pese a la incredulidad de su compañero, accede a contarle al nuevo integrante de la comitiva –Lucio– la desgracia de su amigo. El desdichado Sócrates –creído muerto por su esposa y familiares– es encontrado por Aristómenes en Tesalia, y este intenta ayudarlo a regresar a su hogar. Sin embargo, su amigo teme las consecuencias que pueda sufrir, puesto que se ha unido a una bruja, la tal Méroe, famosa por sus artilugios. Aristómenes lleva entonces a Sócrates a una taberna, cenan y se acuestan a dormir, con la idea de huir del lugar apenas amanezca. A la medianoche, se presentan las brujas Méroe y Pantia en la habitación rentada por los viajeros, y “la buena de Méroe” (I, 13) le clava una espada a Sócrates, le saca el corazón y, en su lugar, Pantia coloca una esponja con la fatal maldición: “Heus tu spongia, caue in mari nata per fluuium transeas” (I, 13) (“eh, tú esponja nacida del mar, no vayas por el río”). Se retiran ambas brujas,

⁷ Los siguientes pasajes ponen de manifiesto esta curiosidad exacerbada del protagonista: “En cuanto se disipó la noche y el sol trajo un nuevo día, desperté y salté de la cama, impaciente y lleno de curiosidad por conocer cosas raras y maravillosas. ‘Heme aquí –pensaba– en el corazón de Tesalia, la tierra universalmente célebre como una cuna de la magia y de los encantamientos; en el recinto de esta ciudad ocurrió la aventura de mi excelente compañero Aristómenes’. Suspenso así entre la impaciencia y la curiosidad, observaba cada cosa con el mayor interés. Nada de cuanto veía en la ciudad me parecía ser lo que aparentaba; todo se me figuraba alterado y transformado por una fórmula infernal” (II, 1); “Pero yo, con mi curiosidad habitual, en cuanto oí nombrar el objeto permanente de mis deseos, es decir, el arte de magia, lejos de ponerme en guardia ante Pánfila, sentí al contrario el vivo y espontáneo deseo de ingresar, al precio que fuera, en tal escuela y precipitarme a sabiendas y de un salto en pleno abismo” (II,6). Curiosidad que el mismo autor manifiesta poseer en demasía.

⁸ Aspecto que se replica –como clave de lectura– en el episodio de Psique y Cupido, en el que la heroína llevada por una curiosidad malsana incentivada por sus hermanas que

envidiaban su buena suerte, desobedece la orden de su esposo de no verlo, y lo alumbra con una lámpara mientras este duerme plácidamente, condenándose a sufrir las pruebas que su suegra, la bella Venus, le impone como castigo por su atrevimiento (IV-VI).

perdonándole la vida a Aristómenes, aunque no por ello lo dejan sin castigo puesto que “vacían sus vejigas hasta empaparme con sus inmundísima orina” (I, 13). Pese a creer que su amigo ha muerto, al amanecer Sócrates revive, y emprenden el camino lejos de la ciudad; no obstante, lo que ya parecía una huida exitosa, se convierte en la perdición de Sócrates, puesto que al acercarse al río a beber “la herida de la garganta se parte en una profunda abertura y de repente cae de allí rodando la esponja, seguida de un hilo de sangre” (I, 19).

Ahora bien, observamos claramente cómo el narrador juega con el criterio de veracidad, puesto que se nos relata una historia de tercera mano –lo sucedido a Sócrates–, contada por Aristómenes a sus interlocutores, a la cual debemos dar crédito por el simple hecho de que el narrador principal la avale, puesto que en última instancia, el lector se entera de lo sucedido a través del relato de Lucio, quien refiere toda la narración, aunque se aparente mediante el discurso directo que estamos recibiendo la información de boca de los propios protagonistas de esta historia. De manera que se cumple la premisa señalada en primera instancia por Aristóteles: le creemos completamente al orador cuyo *ethos* es confiable en aquellas situaciones en las que no cabe la exactitud, sino que se prestan a duda. Por lo tanto, ya que no es verosímil lo que narra Aristómenes, ¿por qué creerle entonces? Veamos los recursos de los que se vale el narrador principal para convertirse en garante de su relato, desacreditar al otro compañero de viaje y dar crédito a la narración de Aristómenes.

El interlocutor anónimo que refuta el relato de Aristómenes, emplea una serie de *adýnata o impossibilia* llevando al extremo lo ridículo de lo que ha escuchado: “Ciertamente, esa mentira es tan verídica como si alguien dijera que con un mágico conjuro los caudalosos ríos retroceden, el mar se queda inerte, los vientos, sin fuerza, dejan de soplar, el sol detiene su marcha, la luna se vuelve espuma, las estrellas son arrancadas del cielo, el día desaparece y la noche se prolonga” (I, 3). A lo que Lucio replica: “Eh, tú que habías iniciado la historia, no te sientas molesto en completarla”. Y, dirigiéndose al otro, lo increpa y menosprecia:

“tú, con tus oídos sordos y tu espíritu obtuso, rechazas lo que tal vez sea un relato verídico. Por Hércules, no pecas de listo: los peores prejuicios hacen ver mentiras en lo que uno nunca ha visto u oído simplemente porque ello sobrepasa el alcance de nuestra inteligencia; un examen algo detenido te convencerá de que tales hechos son no solo evidentemente ciertos, sino hasta de fácil ejecución” (I, 3).

Y para demostrar la veracidad de tal afirmación, el narrador emplea un *exemplum* traído de la vida cotidiana: días previos casi se asfixia por engullir un trozo de torta con queso –“la pasta blanda y pegajosa me quedó adherida a las paredes inferiores de la garganta interceptándome las vías respiratorias de tal modo que nada me faltó para morir”–, mientras que un malabarista de Atenas puede tragarse un sable de caballería afilado, una lanza, e incluso, un niño le bailaba sobre el mango del arma, sin que ello le perjudicara. Y da como fuente de veracidad a sus dichos el hecho de haberlo visto con sus propios ojos.

Nótese el juego que el narrador realiza en esta intervención. En primer lugar, se muestra favorecedor del más débil, de aquel que no es creído por su compañero, e incluso dadivoso al querer compartir con él su merienda. Resulta esta una estrategia retórica que posiciona al lector de su lado: “Pero, bueno, tú prosigue ya, por favor, la historia iniciada. Yo te creeré por este otro y por mí; y en la primera taberna en que podamos parar, repartiré contigo mi merienda. He aquí el premio que te espera” (I, 4). Como señala Aristóteles, se persuade también disponiendo a los oyentes de una manera favorable, es decir, moviéndolos a una pasión por medio del discurso: “pues no hacemos los mismos juicios estando tristes que estando alegres, o bien cuando amamos que cuando odiamos” (Aristóteles, I, 2.2). Por lo tanto, a esta presentación de Lucio como persona culta, generosa, curiosa, se suma la perspicacia con que refuta a su interlocutor. Puesto que a la hora de persuadir, ¿qué argumentos resultan más creíbles: los de un interlocutor anónimo del cual no sabemos nada, que cree inverosímil que sucedan tales portentos y los compara con *impossibilia*, o la inversión del argumento que realiza Lucio, al presentar lo imposible como factible de suceder, empleando para ello no la abundancia de ejemplos, sino uno solo, cotidiano y contundente –el atragantarse con un pedazo de queso blando cuando un malabarista puede tragarse una espada–, validado además por su propia experiencia? Por lo tanto, se cumple la tercera premisa de Aristóteles: se persuade por el discurso, “cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso”. El narrador principal ha empleado un mecanismo claramente retórico para convencer a sus interlocutores intradieгéticos y también a sus interlocutores extradieгéticos: el lector accede a este juego de posibilidades, validadas por un narrador confiable. Y, precisamente, es Aristómenes –en tanto narrador en segunda instancia– quien afianza la credibilidad de sus dichos al jurar “por este divino Sol que todo lo ve, yo no refiero nada cuya exactitud no pueda comprobarse. Y se

desvanecerán vuestras dudas en cuanto lleguéis a la primera ciudad de Tesalia, pues allí no habla de otra cosa la gente sino de estos hechos, desarrollados en pleno día” (I, 5). Con este enlace de cosas posibles e imposibles se construye toda la novela.

Otros datos permiten validar aún más al narrador principal: su presentación por medio de la voz de los demás personajes. En primer lugar, el interlocutor incrédulo al desafiarlo una vez concluido el relato de Aristómenes le dice: “y tú, hombre distinguido, como tu porte y aspecto demuestran, ¿acaso te avienes a esta fábula?” (I, 20). Descripción que es enfatizada posteriormente no solo por Milón, el rico anfitrión que lo hospeda en su casa –“yo, tanto por la bella apariencia de tu cuerpo como por esta discreción tan delicada, bien podría conjeturar que has nacido de noble estirpe” (I, 23)–, sino también por Birrena, quien describe físicamente a Lucio: “Sin más, todo sonrojado, me quedo cabizbajo e inmóvil. Pero ella, volviendo sobre mí su mirada: ‘He ahí –dice– el sello de familia, la modestia de la dignísima Salvia, su madre; y en todos sus rasgos físicos es un maravilloso y vivo retrato suyo: estatura proporcionada, musculosa esbeltez, color matizado, cabellera rubia y sin artificios, ojos azules, pero despiertos y con la viva mirada del águila, un rostro con la lozanía de la flor, un porte lleno de gracia y naturalidad” (II, 2). Se pone en juego así a favor del narrador el precepto antiguo de la épica *καλὸς καὶ ἀγαθός* (“bueno y hermoso”), puesto que un individuo se reconoce tanto por los rasgos sociales de su identidad (su nombre, su *gens* o linaje, su lugar de origen), como también por sus cualidades o méritos (belleza, valentía, fuerza, dominio de sí, etc.).

A este respecto, el estagirita señala que tres son las causas que hacen persuasivos a los oradores; y su importancia es tal que por ellas persuadimos prescindiendo de las demostraciones. Esas causas son la sensatez, la virtud y la benevolencia. Conceptos estos últimos que han generado no pocas controversias entre los estudiosos de la *Retórica* aristotélica. Especialmente, sobre cuál sería el sentido exacto que les da a esas cualidades, el carácter moral o neutro del *ethos* y si la cuestión del *ethos* se plantea solo en términos del discurso del orador o también en función del conocimiento previo que el auditorio tiene de su carácter.

La retórica latina –inspirada más en Isócrates que en Aristóteles–, en cambio, considera el *ethos* como algo preexistente que se apoya en la autoridad individual e institucional del orador (la reputación de su familia, su estatus social, lo que se sabe de su

modo de vida, entre otros elementos). En este sentido, Cicerón define al buen orador como un hombre que une al carácter moral la capacidad del buen manejo de la palabra, y Quintiliano hace hincapié en que solamente un hombre de bien puede ser un buen orador y lograr la persuasión (*Inst. orat.*, XII, 1: «*Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, uir bonus dicendi peritus*»).

Lucio aparenta tener estas cualidades durante el desarrollo de los primeros episodios y también a través de la mirada de los demás personajes; pero si avanzamos en la novela, vemos, por ejemplo, cómo se desacredita esta imagen debido a su incoherencia en el tratamiento que dirige a Fotis. En principio, Lucio emplea todos los clichés relativos al amor, nacidos del lenguaje propio de la elegía erótica, para convencer a la criada de que le permita ver a su señora en pleno acto de magia, convenciéndola de que ella misma debe ser hechicera, porque ya lo ha vuelto su esclavo:

has de proporcionarme una cosa que anhelo con toda el alma: muéstrame a tu señora en el momento en que se entrega a alguna operación de su ciencia divina; quiero verla cuando invoca a los dioses o, por lo menos, cuando cambia de forma, pues siento verdadera pasión por conocer directamente los secretos de la magia. Además me parece que tú misma, en este orden de cosas, estás lejos de ser una inexperta aprendiz. Sí, lo sé y me doy perfecta cuenta de ello; pues yo hasta ahora siempre había desdeñado las caricias de las manos femeninas, aun de las manos aristocráticas; en cambio tus ojos chispeantes, tus rojas mejillas, tu resplandeciente cabellera, tus ávidos besos, tu seno perfumado me han conquistado y han hecho de mí como un esclavo voluntariamente entregado a tu servicio. Tanto es así, que ya no me preocupo de mi hogar ni preparo el regreso a casa ni hay para mí nada comparable a una de tus noches” (III, 19).

No obstante, este supuesto estado de enamoramiento de Lucio resulta mero artificio retórico, como se observa claramente cuando es transformado por error en burro por la incauta aprendiz de hechicera: “en mi fuero interno deliberé mucho tiempo y muy a fondo si debía matar a aquella abominable malhechora haciendo recaer sobre ella una lluvia de coces y atacándola a mordiscos. Una reflexión más sensata me hizo desistir del peligroso proyecto: si mataba a Fotis para castigarla, eliminaría también la posibilidad de salvarme con su ayuda” (III, 26). Su curiosidad malsana, unida a la sexualidad como modo de conseguir sus propósitos, lo condenarán a sufrir como asno un sinnúmero de peripecias –cada una más degradante que la anterior– para, finalmente, expiar su culpa y ser digno de recibir la visión

de la diosa Isis, hacia el final de la novela⁹. No obstante, y pese a haber recobrado su forma, el narrador ahora cierra el círculo de la *curiositas*, dejando a su interlocutor por fuera. Pese a haber recuperado el habla al recobrar su forma humana, ya no es lícito que el lector sepa:

Tal vez, lector estudioso, preguntarás con cierta ansiedad qué se dijo, qué pasó luego. Te lo diría si fuera lícito decirlo; lo sabrías si fuera lícito oírlo. Pero contraerían el mismo pecado tus oídos y mi lengua: impía indiscreción en mi caso, temeraria curiosidad en el tuyo. No obstante, en atención del probable fondo de piedad que anima tu impaciencia, no quiero atormentarte prolongando tu angustia. Escucha, pues, y ten fe: vas a oír la verdad.

Llegué a las fronteras de la muerte, pisé el umbral de Prosérpina y a mi regreso crucé todos los elementos; en plena noche, vi el sol que brillaba en todo su esplendor; me acerqué a los dioses del infierno y del cielo; los contemplé cara a cara y los adoré de cerca. Esas son mis noticias: aunque las has oído, estás condenado a no entenderlas. Así, pues, me limitaré a contarte únicamente los detalles que, sin sacrilegio, pueden revelarse a la inteligencia de los profanos (XI, 23).

Es necesario detenernos en este pasaje y explicar el sentido profundo de sus palabras. Estas frases, por la oscuridad e impenetrabilidad de su significado, dan la impresión de ser una fórmula sacral para indicar, no solo la prueba más importante que realizaba el neófito, sino también el sentido de la propia iniciación. Se deduce que, la etapa más importante y culminante del misterio isíaco consistía en un simbólico viaje místico a través de la zona astral, después de ir a los infiernos. Sería una representación de la muerte y un ascenso al cielo, donde el *mystes* o neófito adoraría a sus dioses Isis y Serapis en presencia. De manera que, ahora el narrador que se ha vuelto posible garante del culto a Isis, en tanto resultaría un testigo de primera mano del sentido profundo del culto y de sus símbolos, se nos presenta como un celoso guardián del secreto. Durante toda la obra pretendió con sus afirmaciones que

⁹ Es la propia diosa quien le revela a Lucio cuál fue la causa de su castigo: “Después de tantas y tan variadas pruebas, después de los duros asaltos de la Fortuna y de las más terribles tormentas, por fin, Lucio, has llegado al puerto de la Paz y al altar de la Misericordia. Ni tu nacimiento ni tus méritos o tu destacado saber te han servido nunca de nada; la flor resbaladiza de una juventud ardiente te ha hecho caer en la esclavitud de la pasión, y has cosechado la amarga recompensa de una desdichada curiosidad. Pero la Fortuna, con toda su ceguera y con la pretensión de exponerte a los más graves peligros, en su imprevisora maldad, ha guiado tus pasos hacia la felicidad de nuestra religión” (XI, 14–15).

el lector lo considerara digno de credibilidad¹⁰, forjándose un *ethos* confiable. No obstante, cuando ya el lector puede sentirse inclinado a considerarlo una fuente fidedigna de conocimiento, se vuelve hermético, incentivando la llama de la curiosidad en el lector para que, al igual que el Lucio del comienzo de la obra, busque revelar el secreto de la verdadera magia.

Retomando entonces lo analizado sucintamente hasta aquí respecto de la novela y su complejidad, y contrastando estas características con los aportes que desde la retórica –y más específicamente, desde la teoría persuasiva de las *pistis* afectivas– nos llegan para analizar la configuración discursiva del garante de la enunciación y de los narradores–personajes ocasionales, consideramos que la novela de Apuleyo se configura como un discurso complejo, no unívoco, pero que posee una estructuración pensada, la cual es evidenciable siguiendo las marcas de la enunciación que presenta cada episodio en particular, y cuya estructura mayor responde a un ordenamiento más retórico que estilístico.

Como es sabido, según la retórica antigua la persuasión completa se logra mediante la conjunción de tres operaciones discursivas: enseñar, deleitar y conmover, puesto que la vía intelectual no alcanza para desencadenar la acción. Apuleyo escoge el formato genérico de la novela en tanto le sirve de vehículo para el *deleitare*. Asimismo, se vale de las escenas validadas –en términos de Maingueneau–, esto es, de las imágenes que los lectores de este tipo de obra tienen ya formadas– para llevar al lector hacia otra finalidad, la iniciación. En este sentido, aúna lo novelesco con lo argumentativo persuasivo: construye sobre el *ethos* previo –claramente visible en la primera parte de la novela– un *ethos* diferente, divergente,

¹⁰ Algunos ejemplos de ello son las siguientes citas: “Tal vez, lector quisquilloso, te meterás con mi relato y formularás la siguiente objeción: Si eras un borricon (todo lo listo que se quiera) encerrado entre las cuatro paredes de un molino, ¿cómo podías enterarte de lo que esas dos mujeres habían fraguado, según dices, en el mayor secreto? Pues bien, vas a ver cómo el hombre muy despierto que habita bajo esta apariencia animal llegó a conocer todo cuanto se ideó contra la vida de mi molinero” (IX, 30); “A los pocos días y precisamente en aquella casa, como bien recuerdo, se fraguó un odioso y horrendo crimen. Lo insertaré en el libro para que también lo conozcan mis lectores. (...) Ahora, querido lector, ten presente que estás leyendo una tragedia, no un cuento; dejemos las sandalias y calcemos el coturno” (X, 2); “Que todo ello fue así, lo supe al oír múltiples conversaciones sobre el tema. En qué términos se expresó el acusador, qué argumentos le opuso el acusado y, en una palabra, cuáles fueron los discursos y réplicas,

nada de eso pude saber por hallarme ausente y en mi cuadra; por consiguiente, si no lo sé, tampoco os lo puedo comunicar. No obstante, sí consignaré en mi libro lo que haya averiguado a ciencia cierta” (X, 7).

capaz de convencer al lector de ir más allá de sus propios límites y de sus arquetipos prefigurados.

Bibliografía

Fuente

- APULEIUS; Hanson, John Arthur (Trans.) (1989). *Metamorphoses*. Loeb Classical Library, Harvard University Press.
- _____. Walsh, P.G. (Trans.) (1994). *The Golden Ass*. New York: Oxford UP.
- APULEYO, Lucio (1980) *Apología. Flórida*. Introducción, traducción y notas de Santiago Segura Munguía. Madrid: Gredos.
- _____. (2008). *El asno de oro*. Introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Editorial Gredos.

Específica

- AMOSSY, R. (ed.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lusanne: Delachaux et Niestlé.
- AMOSSY, R. (2000). *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*. París: Nathan.
- _____. (2010) *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France (Collection L'interrogation philosophique).
- ARISTÓTELES (1979). *El arte de la retórica*. Traducción de E. Granero. Buenos Aires: Eudeba.
- BAJTÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CARMIGNANI, M. (2011). *El Satyricon de Petronio. Tradición literaria e intertextualidad*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- CARMIGNANI, M., GRAVERINI, L., TODD LEE, B. (ed.) (2013) *Collected Studies on the Roman Novel. Ensayos sobre la novela romana*. Córdoba: Brujas.
- CICERO, M. T. *Topica*. (2005) Ed. Tobias Reinhardt. Nueva York: Oxford University Press.
- CICERÓN, M. T. (2013). *El orador*. Ed. bilingüe. M. C. Salatino (ed.). Mendoza: Jagüel.
- GUAL GARCÍA, C. (1972). *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo.
- GRAVERINI, L.; KEULEN, W.; BARCHIESI, A. (2006). *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Roma, Carocci.
- HARRISON, S.J. (ed.) (1999) *Oxford Readings in the Roman Novel*. Oxford: OUP.
- MACROBIO (2006) *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón*. Intr., Trad., y notas de F. Navarro Antolín. Madrid: Gredos.

- MAINGUENEAU, D. (2002). Problèmes d'ethos. *Pratiques*, 113/114, 55-68.
- _____. (1996). El *ethos* y la voz de lo escrito. *Versión* 6, X, 79-92.
- SCHMELING, G. (ed.) (2003). *The Novel in the Ancient World*. Boston-Leinde: Brill.
- WHITMARSH, T. (ed.) (2008). *The Cambridge Companion to The Greek And Roman Novel*. Cambridge: University Press.
- WINKLER, J.J. (1985) *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*. Berkeley: Univ. of California Pr.

**DEFENDER EL ARTE Y LA POESÍA: EMILIO WESTPHALEN EN DIÁLOGO CON
TEXTOS DE CRÍTICA Y POÉTICA CONTEMPORÁNEAS
DEFENDING ART AND POETRY: EMILIO ADOLFO WESTPHALEN IN
DIALOGUE WITH TEXTS OF CONTEMPORARY CRITICISM AND POETICS**

Marco Antonio Flores Alemán

Universidad Antonio Ruiz de Montoya

marco.flores@uarm.pe

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v1i1.7>

RESUMEN

Esta investigación pone a dialogar las ideas de Emilio Adolfo Westphalen con textos de poética contemporánea, con el objetivo de ubicar mejor su pensamiento en el panorama de la literatura peruana y mundial de finales del siglo XX. Esto se logra a través de un contraste entre la poética de Westphalen y las de otros creadores contemporáneos de diversas latitudes, tales como Joao Cabral de Melo Neto, Francis Ponge, Jacques Roubaud, Miguel Casado y Andrés Sánchez Robayna. En el caso de Westphalen, se ha trabajado con ensayos que provienen de *La poesía los poemas los poetas*, publicado en 1995, así como otros de origen y tiempo variado. El corpus elegido ha permitido una mirada amplia a la poética westphaleana y ha conducido a ubicar el tema de la defensa del arte y la poesía en distintos contextos del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Westphalen, poética, poesía peruana, siglo XX, literatura

ABSTRACT

This article aims to put into dialogue Emilio Adolfo Westphalen ideas with contemporary poetry, in order to better positioning Westphalen thinking inside Peruvian and world literature of the late twentieth century. I aim to achieve this by making a contrast between Westphalen poetic and a variety of some other contemporary authors, such as Joao Cabral de Melo Neto, Francis Ponge, Jacques Roubaud, Miguel Casado and Andrés Sánchez Robayna. In the case of Westphalen, I have worked with essays convenient from *La poesía los poemas los poetas*, published in 1995, and some other essays from different times and places. The present corpus

allows us to look widely Westphalian poetic and leads us to set the discussion about the defense of the Arts and poetry in different contexts of the twentieth century.

KEYWORDS: Westphalen, poetic, Peruvian poetry, twentieth century, literature

*Si se quiere por otra parte que el hombre no degenerare en
autómata, no habrá otro medio sino tratar de revivir en él sus
potencias de creación, su sentido estético, o sea, la disponibilidad
completa, el aura de libertad que el arte procura.*

E. A. Westphalen

Esta investigación trata de poner en diálogo las ideas de Emilio Adolfo Westphalen (EAW) con textos de poética contemporánea con el fin de ubicar mejor su pensamiento en el panorama de la literatura peruana y mundial de finales del siglo XX. En este caso, se ha trabajado con “Pecios de una actividad incruenta”, “Para el ocultamiento de la poesía”, “Sobre la poesía”, “¿Para qué poetas en tiempos de miseria?”, “Un poema auténtico es imprevisible e irrepitable” y “Conversaciones con Nedda Anhalt”, que provienen de *La poesía los poemas los poetas*, publicado en 1995 y recopilado por completo en la edición de Marco Martos (Westphalen, 2004). Estos textos han permitido una mirada más actual a la poética westphaleana, dado que provienen del último conjunto de ensayos publicados por el autor.

Por otro lado, en la segunda mitad del ensayo, se ha recurrido a textos ensayísticos del poeta peruano, sobre todo a “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor”, de 1946; a “Literatura y sociedad”, de 1960; y “Poetas en la Lima de los años treinta”, de 1974. Asimismo, el tiempo variado de los ensayos ha conducido a ubicar el tema de la defensa del arte y la poesía en dos contextos del siglo XX: los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial y la época previa a la instauración de una economía global de mercado (años ochenta y primera mitad de los noventa). En el transcurso de la segunda mitad del texto, hay una relación estrecha entre los términos de arte, literatura y poesía, pero también es importante separarlos para ver de qué manera enfrenta cada uno los retos de la época actual. En este sentido, un inicio está dedicado al arte en general y así podrá notarse en los fragmentos citados. Más adelante, se trata de notar que es a la literatura en concreto a quien se refieren los

autores al hablar de los problemas del arte en el contexto contemporáneo. Finalmente, se analiza el caso de la poesía como objeto artístico muy particular.

Estoy convencido de que esta serie de diálogos entre autores tan diversos pueden abrir una vía para, en primer lugar, comprender mejor la poesía de Emilio Westphalen y, en segundo lugar, tener una imagen más certera de su lugar y valor dentro de la literatura peruana y mundial.

1. La poesía, los poemas, los poetas: una jerarquía de lo poético

Westphalen publicó *La poesía los poemas los poetas* en México en 1995. En tal edición, reunió varios escritos y discursos que había pronunciado en diferentes ocasiones a lo largo de las décadas pasadas. Para esta sección, se ha escogido un conjunto de seis ensayos de dicho libro, en los cuales el autor comenta diversos puntos de vista acerca de la poesía, la creación poética, la labor del poeta y la realidad que llamamos poema. Es, en pocas palabras, un conjunto de ideas para una poética de Westphalen al final de su camino como creador.

Como ya se ha mencionado, la intención de conocer las ideas de EAW sobre las dinámicas de la creación artística es ponerlas en diálogo con las poéticas contemporáneas que han sido relevantes en el siglo XX. Es tiempo de indagar las cercanías del autor con propuestas como las de Francis Ponge, Joao Cabral de Melo Neto y las ideas de los poetas concretos. El horizonte sigue siendo el deseo de ubicar a Westphalen con mayor claridad dentro del panorama de la poesía contemporánea, sobre todo de la década del 80 en adelante, de modo que se pueda entender la segunda parte de su obra –la más extensa, por cierto– con mayor claridad. Este proceso, por un lado, implica conocer qué semejanzas compartía con las ideas de vanguardia en las cuales están inscritos sus primeros poemarios y, por otro lado, identificar los cambios en su manera de pensar la poesía hacia su segunda etapa de escritura. Para este último objetivo, el diálogo con el grupo de autores que se ha mencionado es particularmente importante, dado que las poéticas contemporáneas (todas de posguerra) coinciden cronológicamente con los años en los que el poeta peruano retoma la publicación de poemarios, así como de sus textos ensayísticos.

Asimismo, existen ciertas perspectivas para un acercamiento a la obra última del autor. La primera de ellas es la convicción de que una crítica de la poesía de la segunda etapa de Westphalen debe tener en cuenta el desencanto en el que se va refugiando el poeta y, no

solo ello, sino que es necesario indagar por las razones y los rasgos de tal desesperanza ante la creación. Por su parte, la segunda perspectiva es la división clara establecida entre la escritura y el acceso a la poesía. En otras palabras, el hecho de que escribir no asegure la presencia de lo poético en los versos. Ahora bien, la pregunta es cómo reaccionar ante tal situación. La voz poética de los libros últimos de EAW parece haberse abandonado a la idea de ir dejando las huellas de los intentos por acercarse a la poesía. Es, sin duda, una manera extraña de aferrarse a la ribera del silencio. Esta segunda perspectiva se ha estudiado desde la concepción que tiene Westphalen de la creación como un acto de oír el dictado de la poesía. Hay, en la base de sus convicciones, una duda sobre la fidelidad del verso escrito con respecto a la poesía dictada. Tal creencia puede explicar, por otro lado, el camino tomado hacia unos poemas cortos con versos cada vez más sintéticos.

Parece estar claro que EAW imaginaba una diferencia marcada entre los ámbitos de la poesía y la vida cotidiana. Este parece ser el tema más recurrente en las ideas expuestas a lo largo de sus ensayos. En el texto “Pecios de una actividad incruenta”, hace una afirmación al respecto: “Por ellos [los poemas] queda suspendido el tiempo o tenemos la sensación de que ha quedado suspendido. Esta cualidad que de cuando en cuando tiene el poema podría señalarse como su mejor y mayor cualidad – sino como la exclusiva” (Westphalen, 2004, p. 561). Como puede notarse, el poeta afirma que una de las acciones que la poesía puede realizar sobre las personas es la de establecer una especie de paréntesis entre el discurrir de la cotidianidad y el ámbito de lo estético. Es más, el autor se atreve a decir que la característica exclusiva de los poemas es la de separarnos por un momento, o hacernos sentir esa separación, de la realidad que nos rodea. Para quien reflexiona en el ensayo, no es necesario estancarse en la duda sobre si es que es el tiempo el que se detiene o simplemente se trata de una sensación interior. Lo que queda claro es una de las actitudes más frecuentes de Westphalen acerca del encuentro con la poesía: se trata de un hecho fortuito, de ninguna manera asegurado por alguna fórmula. Esta certeza se desprende de que la suspensión del tiempo es una cualidad que solo sucede “de cuando en cuando”.

Esta separación vida-poesía, que para EAW parecía ser inquebrantable, lo aleja de las propuestas vanguardistas, siempre interesadas en que lo poético se encuentre sin demoras en los hechos de todos los días. Incluso, la sentencia inicial del manifiesto Pau-Brasil era contundente: “La poesía existe en los hechos” (Andrade, 2001, p. 19). Es sabido, además, que los poetas concretos retomaron el lazo con la vanguardia brasileña de los años veinte, por lo

que es posible que encontremos puntos de unión en esta concepción. Para aquellos, lo cotidiano y lo poético debían ser dos líneas que se acercaran hasta superponerse. En cambio, para la postura de Westphalen, el encuentro con la línea de la poesía supone inmediatamente una suspensión del paso por la línea de la vida de todos los días. Ese fenómeno se manifiesta en el paréntesis del tiempo o la sensación de este por parte del sujeto¹.

Antes de entrar a las diferencias que puede haber tenido la poética de EAW con los concretos, es interesante revisar las ideas del poeta francés Francis Ponge, para quien el ejercicio estético era concebible solo desde un encuentro directo con las cosas de la vida cotidiana. En su ensayo-poema llamado “El vaso de agua”, además de mostrar desde dentro el laboratorio en el que prepara lo poético, el autor reflexiona con cuidado a partir de uno de los elementos más sencillos de la vida de todos los días: un vaso de agua. Luego de haber sacado algunas conclusiones acerca de los rasgos de su elemento, afirma lo siguiente: “Todo eso está bien, porque se queda en lo concreto, y en lo concreto del vaso de agua, es decir, la simpleza, la banalidad” (Ponge, 2000, p. 158). Más allá de la insistencia en lo concreto del vaso, la mayor diferencia que puede notarse entre este tipo de concepciones con las de EAW es el camino que supone el encuentro con la poesía. Para poetas como Ponge, era sumamente necesario descubrir la belleza de los senderos de la simpleza para encontrar la poesía de los elementos concretos. En varios momentos de su poética, se opone a una metafísica de la creación, al desarrollo de ideas y al demasiado intelectualismo en el que suelen caer los artistas. Siempre se cuida de no detenerse a filosofar demasiado sobre un elemento, tal como lo muestra la siguiente cita del mismo poema-ensayo:

Un vaso de agua debe ser bebido.

O si no, tirado, cuando ha envejecido aunque sólo fuera un poco (...)

Tiremos entonces este. Y llenemos otro.

Es lo que le ocurre al vaso de agua contemplado por demasiado tiempo. Por no haber sido bebido, nunca lo será. (Ponge, 2000, p. 151)

¹ Es pertinente hacer una aclaración en este punto acerca de los términos de poesía y poema. Si bien es cierto que Andrade habla de la “poesía”, mientras que EAW lo hace acerca de los “poemas” en la mayoría de las ocasiones, debe tenerse en cuenta la siguiente afirmación del poeta peruano, hecha en el ensayo “Un poema auténtico es imprevisible e irreplicable”: “Reafirmaré sí mi convicción que lo válido y tangible y disfrutable en la Poesía es el poema y que a él es a quien hay que prestar atención y reverencia” (Westphalen, 2004, p. 629). Dado que la poesía es una realidad tan huidiza y perteneciente a una dimensión ajena a la realidad cotidiana, solo puede contactarse con ella a través de ese objeto tangible que es el poema, el cual actúa como una especie de campo de encuentro entre la realidad del mundo y la de lo poético. Por estas razones, no parece que Andrade y Westphalen estén refiriéndose a instancias distintas en sus afirmaciones.

Ponge nunca olvida el necesario pragmatismo de su propuesta poética. Parece ser que quisiera detenerse y recorrer siempre la superficie de las cosas para no entrar en una dinámica de penetración o interpretación. No obstante, está claro que piensa que el camino para encontrar lo poético está en el detenimiento sobre las características de las cosas, sin olvidar nunca su función en la realidad. Por ejemplo, el vaso de agua es para tomarse; el pan, por muy bello que se manifieste en los pliegues de su extensión, está para comerse: “Pero cortémosla aquí: porque el pan en nuestra boca debe ser objeto no tanto de respeto como de consumo”, dice Ponge en el poema “El pan” (1968, p. 41). En cambio, para Westphalen no parece haber camino alguno que se conozca con certeza para hallar la poesía, de allí la conclusión de que este poeta concibe una total separación entre la realidad y lo estético. Veamos lo que se afirma en el ensayo “Sobre la poesía”:

El poeta debe ofrecerse a la Poesía tan despojado de todo prejuicio o arte retórica – como la vez primera que tuvo la escatimada dicha de creer que estaba a él dirigida una voz atrayente y desilusionante. El poeta se engañará irremediabilmente si pretende armar trampa o artificio – ingenuos o sabios – que le aseguren el otorgamiento de la gracia. (Westphalen, 2004, p. 609-610)

Como puede notarse, Westphalen no concibe un encuentro feliz con la poesía; este desencanto atraviesa su obra última y se agudiza en sus ensayos al ser consultado por la manera en que creó sus primeros poemarios. Siempre que lo escuchemos hablar de lo poético, veremos esa dupla de atracción y desilusión que menciona la cita. En este sentido, la búsqueda de la poesía toma riesgos de muerte simbólica para el yo poético, dado que, un poco antes, ha definido esa dinámica como “abrir los ojos y oídos a la percepción de un canto de ninfa o sirena” (Westphalen, 2004, p. 609). De todos modos, es muy importante identificar en la cita que el autor niega la posibilidad de un camino seguro para el encuentro con la poesía. No puede dejar de notarse que se refiere a tal hecho como el otorgamiento de una “gracia”. Las resonancias religiosas de la palabra son innegables y, asimismo, eliminan todo rastro de voluntad que pueda tener el poeta. Por tanto, la dirección de la comunicación partirá siempre desde el lado de la poesía.

En conclusión, hay una diferencia radical en la concepción que tienen poetas como Ponge frente a las ideas de Westphalen. La postura del poeta francés se acerca, en su raíz, a los vanguardistas brasileños, a partir de su convicción de encontrar la poesía en los hechos de todos los días. Ponge diría que esta se puede hallar en las cosas cotidianas; solo es necesario

darles la atención debida para encontrar la voz de lo que quieren decirnos. En cualquier caso, se percibe una especie de sendero para llegar a lo poético, el cual tiene, de una manera u otra, cierto éxito asegurado. Por el contrario, la derrota es la estación final para los poetas en la mayoría de las ocasiones, según el punto de vista de EAW. Es más, no hay camino conocido que asegure el encuentro, toda vez que es la poesía la que escoge a quién visitar y en qué momento hacerlo. El poeta peruano sentencia lo siguiente en el mismo ensayo: “El poema – al igual que la belleza – es casi invariablemente lo inesperado – lo que nunca tuvimos sospecha que existía – la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla” (Westphalen, 2004, p. 610).

Luego del intermedio que supuso la Segunda Guerra Mundial en el desarrollo de las poéticas de vanguardia, tanto en Europa como en América, es sabido que el grupo de poetas concretos brasileños intentó establecer una cadena de enlace entre ellos y los artistas de la Semana de Arte Moderno. Fijaron su atención en Joao Cabral de Melo Neto, miembro de llamada Generación del 45, y estudiaron su obra como el eslabón que buscaban. Precisamente, en su ensayo “Poesía y composición. La inspiración y el trabajo en el arte”, Cabral construye una interesante diferenciación entre dos grupos de poetas, la cual puede ayudar a ubicar las ideas de EAW a partir de sus concepciones sobre el trabajo de creación.

El autor afirma que la composición puede dividir en dos grandes grupos a los poetas; “(...) para unos es el acto de aprisionar la poesía en el poema y para otros el de elaborar la poesía en el poema” (Cabral de Melo Neto, 1999, p. 89). Sin duda, Westphalen entraría dentro del primer grupo, puesto que nunca se refirió a su trabajo poético como una elaboración sino como una escucha. Para él, poetizar es, básicamente, aguzar el oído y captar lo más fielmente que se pueda el dictado. Es posible que la idea tenga su raíz en una diferenciación propia del surrealismo, la cual EAW mantuvo a lo largo de su trayectoria. Se trata de la oposición entre lo consciente y lo inconsciente. Así lo expresa en “Conversaciones con Nedda Anhalt”. En dicho ensayo, se refiere a su “resistencia a poner en claro experiencias que tienen lugar (predominantemente) a niveles íntimos muy profundos – casi siempre fuera del alcance de cualquier vigilancia consciente”. Inmediatamente, agrega lo siguiente: “Esto por lo que atañe al fenómeno de la creación” (Westphalen, 2004, p. 639). En otras palabras, Westphalen está en el grupo de los poetas que consideran que la poesía no se elabora, sino que se capta dentro del poema. No obstante, es más importante aun notar la base de tal convicción en el poeta

peruano. Se trata de la seguridad de que la poesía es un fenómeno que sucede en las esferas inconscientes del ser, de modo que está ajena a la voluntad y a la planificación.

Ahora bien, Joao Cabral de Melo Neto parece haber descrito con precisión la dinámica de los poetas como EAW a la hora de referirse al proceso de creación. Es interesante prestar atención a la explicación que desarrolla:

En lo que respecta a la otra familia de poetas, la de los que ‘encuentran’ en la poesía, si no es la humildad o el pudor lo que los hace callar, la verdad es que *poco tienen que decir sobre la composición*. Para estos poetas *los poemas pertenecen a la iniciativa de la poesía*. Brotan, caen, en general, mucho más que componerse. Y el acto de escribir el poema, que en ellos casi se limita al acto de registrar la voz que los sorprende, es un acto mínimo, rápido, en que *el poeta para oír mejor la voz que baja se vuelve pasivo* para que, en su captura, no se derrame del todo ese pájaro líquido. (Cabral de Melo Neto, 1999, p. 90, los subrayados son míos)

Tres aspectos deben resaltarse de las afirmaciones de Cabral y la manera en que describen con precisión la postura de EAW. La primera de ellas tiene que ver con la poca información que tenemos acerca de los procesos de composición en el poeta peruano. Tal vez, no se trate tanto de cierta humildad como de la certeza de que un poeta como Westphalen tiene poco que decirnos acerca de la escritura de sus textos. Es normal que se le considere un autor parco sobre sus procesos de creación, pero el misterio perderá relevancia si se tiene en cuenta la preponderancia que este le daba a la poesía y el desdén que declaraba por la figura del poeta. El segundo aspecto parte directamente del anterior. Para EAW, es la poesía la que toma la iniciativa; su elección sobre quién la oye y sobre qué le dice es siempre arbitraria, tal como lo describe Cabral. Esta explicación puede ayudarnos a comprender el largo periodo de silencio que hay en la obra de Westphalen. En varios de sus escritos, describe los poemas de *Las islas extrañas* (1933) y *Abolición de la muerte* (1935) como el brote de una especie de “compuerta abierta” que, luego de un tiempo, se cerró. La responsabilidad sobre los 45 años de silencio no recae nunca en él. Volver a publicar poesía es para este poeta como recibir la gracia de la reapertura de una puerta. Así lo expresó también, lo cual demuestra cierta coherencia entre su práctica artística y su creencia en la figura del poeta-oyente. Finalmente, la actitud de oír es el tercero de los puntos saltantes entre las afirmaciones de Cabral y la postura del poeta peruano. Veamos algunas de sus ideas al respecto, expresadas con frecuencia en sus ensayos: “Añadiré (...) – que sería recomendable – ya en pleno proceso de creación – que el presunto autor se pusiera en perfecto estado de disponibilidad – se abriera a las más profundas sugerencias interiores...”, dice en “Pecios de una actividad incruenta”

(Westphalen, 2004, p. 558). En la misma línea, se explica lo siguiente en “Un poema auténtico es imprevisible e irreplicable”:

Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de simple oyente y transmisor de lo oído. Le cabe al poeta ponerse en estado de disponibilidad absoluta a fin de servir de intermediario a esa corriente poética – surgida no se sabe de qué honduras íntimas y que lo arrastra a uno sin misericordia. (Westphalen, 2004, p. 629)

No deja de asombrar la cercanía que existe entre las ideas desarrolladas por Westphalen y la descripción del grupo de poetas que ven en la poesía un “encuentro” ajeno a la voluntad. Para este conjunto, en el cual se encuentra sin duda el poeta peruano, hay una clara jerarquía entre los elementos que forman parte de la creación: en primer lugar, se encuentra la Poesía, siempre con mayúsculas; en segundo lugar, está el poema, lugar privilegiado de encuentro de la poesía con este mundo; y finalmente, se ubica el poeta, apenas un oyente cuya responsabilidad es la de poner todos los medios necesarios para transmitir lo recibido.

La cercanía entre las afirmaciones de Cabral y la posición de Westphalen es clara, pero no debe olvidarse que aquel usa la diferenciación de poetas en dos grupos para construir sus argumentos sobre la manera en que esta realidad complica el ejercicio de la crítica, por un lado, y aleja a las personas de la literatura en el mundo actual, por otro lado. ¿Cómo respondería EAW ante las conclusiones obtenidas por Cabral en su ensayo? Por supuesto, se trata de un interesante escenario de investigación que aquí no se puede profundizar. No obstante, mi sensación es que la poética de Westphalen es más compleja que la división en dos extremos, por lo que no necesariamente él estaría de acuerdo con la crítica realizada en “Poesía y composición”.

En conclusión, Westphalen aparece ante nosotros como un poeta alejado de las poéticas contemporáneas. Estas quisieron retomar, luego de la Segunda Guerra Mundial, el aliento de la vanguardia, mientras que, por su parte, EAW estaba interesado en marcar distancia del surrealismo con el que se le había identificado en los años 30. Esta dinámica se trata, entonces, de dos flechas que parten casi en direcciones opuestas. Habrían sido mucho mayores las coincidencias con escritores modernos de la primera mitad del siglo XX, tales como Reverdy o Tsvietáieva. A partir de lo que los ensayos del poeta peruano nos muestran, su insularidad se acentúa no solo en la poesía sino en el desarrollo de su poética. Está claro que el diálogo permite trazar trayectorias, continuidades y distancias muy necesarias para entender y ubicar a Westphalen en el panorama de la literatura peruana contemporánea.

2. ¿Por qué escribimos y leemos literatura?

Con una noción más clara de lo que EAW considera que involucra la experiencia de creación y la experiencia poética en sí, es posible pasar a reflexionar sobre sus concepciones acerca del arte en general y su defensa de este en el mundo contemporáneo. En este tema, hay un cierto consenso al respecto entre EAW y varios autores de las poéticas contemporáneas. Los artistas se han sentido obligados, por lo general, a defender la importancia de la literatura y el arte en la sociedad contemporánea. No es una preocupación que haya surgido nada más en la segunda etapa del pensamiento de Westphalen, sino que ya la encontramos desde los primeros años de su silencio poético:

...una de las preocupaciones especiales de nosotros los escritores, los artistas, será tratar de situar la importancia o la insignificancia de nuestra actividad particular; de determinar si nuestros esfuerzos no son sino vanas señas que tal el humo sin huella se disipan, o si damos el mensaje para las entrañables resonancias, si como algunos creemos, el arte no es considerable sino porque es la revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma, y al hacerlo así es el que señala el camino de su liberación. (Westphalen, 2004, pp. 385-386)

Estas son palabras del ensayo titulado “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor”, el cual data de 1946. Quiero destacar varios aspectos de lo citado, de modo que pueda verse con claridad la noción que el autor desarrolla acerca de la función del arte. En primer lugar, EAW está hablando de dos posibilidades; no hace aseveraciones definitivas, sino que parece situarse en un contexto de duda o una coyuntura después de la cual se decidirá si han tenido éxito o no los artistas en la empresa de defender su actividad. Existe la posibilidad de que sea insignificante el trabajo de los escritores; en palabras de Westphalen, sus esfuerzos creadores serían apenas señas que se disipan pronto. Queda claro que esa opción no le agrada ni le parece la dominante al autor. En cambio, el otro camino es que el arte sea realmente importante para las sociedades contemporáneas. EAW habla, primero, de “entrañables resonancias”, lo cual nos remite a lo subjetivo, a verdades más profundas del ser humano. Es más, hay dos frases que son más interesantes aún. Si es cierto lo que nos dice el ensayo, el arte sería una “revelación que el hombre hace al hombre de su naturaleza misma”. Aquí están incluidos temas como la identidad, la verdad y la intersubjetividad del ser humano. Por lo tanto, no es poco lo que se pondría en juego en la actividad artística. No obstante, para

Westphalen, la mencionada revelación es, sobre todo, un camino para la liberación: la libertad sería el premio máspreciado del arte.

Ahora bien, sobre la preocupación por defender a este último, Susan Sontag afirma que esta se remonta a “la teoría griega del arte como mimesis o representación” (1997, p. 26). Aparentemente, esta ha dado lugar a nuestra idea del “contenido” de las obras artísticas, más precisamente, a nuestra creencia de que “una obra de arte, por definición, dice algo” (Sontag, 1997, pp. 26-27). Luego, agrega lo siguiente:

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. (Sontag, 1997, p. 27)

Las opiniones de Westphalen y Sontag coinciden en un punto y difieren en otro. Voy a empezar por la divergencia. Sontag está buscando las causas de la necesidad de defender el arte en los orígenes de la teoría literaria. Por ello, sus razones son estéticas o, tal vez, teóricas. Ella construye una cadena causal cuyo primer eslabón es la idea de mimesis; luego, pasa por las nociones de forma y contenido para desembocar en la pregunta por el “qué dice”. EAW, en cambio, está pensando en el contexto socio-económico y cultural de su época, más concretamente, en la violencia de la guerra mundial y en la lógica de mercado que intenta penetrar en las dinámicas del arte, pero que de hecho ya amenaza con deshumanizar al ser humano. En el ya citado ensayo, asegura que enfrentamos una “etapa ya larga en que nuestra sociedad contemporánea se remueve en zarpazos de violencia y destrucción, aún más, en cataclismos lúgubres con amenaza de extinción completa” (Westphalen, 2004, p. 385). Asimismo, en “Literatura y sociedad”, texto de 1960, queda más clara aun su posición²:

¿Por qué no habrá casi interés sino por la fabricación de mercaderías en serie y la multiplicación de su consumo? (...) ¿Es posible que ahora el ideal sea convertir a los hombres en autómatas y suprimir el sueño, la imaginación, el amor, la poesía, el éxtasis? (...) ¿Será el destino de la civilización industrial, donde la máquina estaba destinada a librar al hombre de ciertas servidumbres y trabas económicas y sociales, precisamente de convertir al hombre en máquina? (...) Contra esa perspectiva solo es dable oponer el arte y su espíritu libre y desmedido. (Westphalen, 2004, p. 424-5)

² Nótese la cercanía cronológica de los textos que estamos poniendo en diálogo. *Contra la interpretación* de Susan Sontag fue publicado en 1964.

Este fragmento confirma que el poeta peruano cree que hay que defender el arte, porque el curso de la historia nos está quitando la libertad e, incluso, la capacidad de liberarnos de los sistemas que nos envuelven. Y si hay un recurso propio del hombre para ser libre es el arte. Se entiende, entonces, cuando opino que Sontag y Westphalen consideran que estamos obligados a defender la importancia del arte, pero no lo hacen por las mismas razones ni desde la misma perspectiva. Aquella está analizando solo razones teóricas, mientras que este está pensando en un contexto contemporáneo, el cual envuelve al ser humano en dinámicas de violencia, y lógica económica e industrial.

Ahora bien, me interesa la opinión de Sontag de todos modos, pues coincide en un punto muy importante con EAW: ambos están de acuerdo en que el arte resulta indispensable para nuestro tiempo no por lo que es, sino por lo que *hace*, más exactamente, por lo que *nos hace*. En el caso de la teórica estadounidense, se ve que su propuesta está en contra de buscar el contenido de las obras artísticas o su significado. Por el contrario, asegura que la atención debe ser puesta en el efecto que generan en nosotros los objetos de arte. Para ello, hay que fijarse en lo que nos *hacen*: “Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más” (Sontag, 2007, p. 39). En consecuencia, no duda en proponer una “erótica del arte”. Por su parte, Westphalen también está preocupado por el efecto del arte en el ser humano, aunque su propuesta se centra en las consecuencias espirituales (en el sentido más amplio de la palabra) más que en las sensoriales. El arte nos hace conscientes de lo que nos ata y nos da las herramientas para soltar las ataduras: “Por la obra de arte, (¿acaso exclusivamente por ella?) el hombre se conoce y reconoce, en ella adquiere conciencia de lo que le ata o destruye y también vislumbra la vía de escape, de la liberación” (Westphalen, 2004, p. 425).

Se me ocurre que la sensorialidad que reclamaba Sontag para acercarse al arte y la libertad que, de manera un poco vaga, reconocía Westphalen como consecuencia de la obra artística no están tan alejadas como podría creerse. Unas reflexiones de Miguel Casado pueden ser iluminadoras. Él recordaba el concepto de “extrañamiento”, mencionado por Shklovski, y lo utilizaba para concluir que el arte opera desde lo lingüístico, sin duda, pero actúa sobre los seres humanos:

El arte debe radicalizar sus procedimientos, pero no porque esté pendiente de su forma, concentrado en ella, sino como modo de romper la mirada rutinaria, de quebrar los hábitos y recuperar la intensidad de la percepción. Se trata –dice después [Shklovski]- de que el objeto pueda llegar a *verse*, es decir, pueda imprimir su directa

huella sensorial, en vez de simplemente *reconocerse* como perteneciente a una categoría, a un ámbito social, a un código. (Casado, 2012, p. 21)

Este fragmento muestra una posición más cercana a Sontag. Para ella, el primer paso para desarrollar una “erótica del arte” era centrarse en lo sensorial, en la forma de la obra, lo cual suena bastante afín a la “intensidad de la percepción” que debemos recuperar, a “ver” el objeto o captar su “directa huella sensorial”, según lo que Casado extrae del pensamiento de Shklovski.

Sin embargo, la dinámica no termina en el simple relieve de las cosas, sino que debe recaer sobre la vida de las personas de una forma más contundente: “El extrañamiento, por tanto, es una operación lingüística, una ruptura que se opera en el texto, pero su lugar de actuación, su efecto, debe sentirse en la realidad, en la que encuentra su origen, su razón de ser, sus materiales” (Casado, 2012, p. 21). ¿De qué manera esa operación de la lengua, que nos hace ver los objetos en lugar de solo reconocerlos, repercute en nuestras vidas? El mismo poeta y ensayista español nos dice que el arte nos hace tener conciencia de estar vivos y evita que nuestra existencia caiga en el hoyo del vacío o el sinsentido (Casado, 2012, p. 20). Aquí es donde yo reconozco una similitud con las ideas de EAW. ¿Una vida sin arte no es acaso una forma de esclavitud? Es decir, lo que nos da el arte es la liberación que significa la conciencia de estar vivos, de percibir la realidad y de tomar distancia de los sistemas que nos envuelven. De otro modo, nos pasa lo que decía Shklovski: “No sentimos el mundo en que vivimos, igual que no sentimos la ropa que llevamos encima (...) Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara pero no nos vemos” (citado en Casado, 2012, p. 15).

Lo que el poeta peruano trataba de definir al hablar de la libertad que nos daba el arte aún queda como un campo de reflexión. Solo sabemos que pensaba en un contexto de posguerra y en una dominación de la lógica de mercado. Teniendo en cuenta esas limitaciones, se puede intentar resumir el hilo lógico entre la noción de “defender el arte” en los tres pensadores que hemos visto hasta ahora. En primer lugar, que el arte necesite ser defendido puede tener su origen en los inicios de la teoría literaria, pero nuestra época contemporánea ha envuelto la necesidad de defensa en el contexto de una lucha por no ser sometido al dominio del mercado, una batalla en la cual el arte es apenas un elemento más que busca su libertad. En ambas ramas, que podemos caracterizar como una teórica y la otra económico-cultural, se ubican Sontag y Westphalen respectivamente. Desde este punto de

vista, están hablando de temas diferentes. Sin embargo, de pronto, los dos coinciden en que el arte merece atención e importancia, dado que *hace* algo en nosotros. Ya sea que hubiera que defender al arte del yugo de la interpretación, o de la lógica industrial y mercantil, era necesario hacerlo porque recorriamos caminos en los que nos negábamos a que el arte actué en nosotros.

Asimismo, la perspectiva en la que las dos ramas mencionadas se hacen parte de una sola dinámica la hemos extraído de un ensayo de Miguel Casado. En un primer momento, nos ubicamos ante una pura operación lingüística. Reconozcamos en esta un campo para explorar la forma, con el riesgo de reproducir categorizaciones poco clarificadoras. Sontag asegura que la defensa del arte debe realizarse en ese espacio. En otras palabras, hay que atender a lo sensorial (sonidos, texturas, evocaciones del gusto o del olfato) para no pasar a la interpretación meramente centrada en los significados. El segundo momento es el paso de tales rasgos lingüísticos a la realidad, otro concepto ciertamente tambaleante. Si todo el potencial sensorial de la obra artística tiene consecuencias en las personas, entonces nos sentiremos vivos, tomaremos conciencia de lo que nos rodea y nos alejaremos del vacío de la existencia. Considero que esas consecuencias son perfectamente aplicables a lo que Westphalen llama liberación por medio del arte: “¿Quién sabe, sospecharía, si la cualidad de todo arte no sea la de suscitar en el hombre el sentido de sus posibilidades, de erigir ante él una imagen de la vida otra, de la vida libre?” (Westphalen, 2004, p. 387). Dos momentos, dos estratos en los que debe centrarse la defensa del arte: uno sensorial y otro vital, ambos tan plenos como necesarios.

3. ¿De qué hablamos cuando hablamos de defender la poesía?

Cuando Casado cita a Shklovski, puede notarse que está hablando de las consecuencias del arte en el ser humano, pero luego nos aseguran que el extrañamiento es una “operación lingüística”. Por ello, no está fuera de lugar creer que se refiere concretamente a la literatura. Por su parte, a Sontag le preocupaba una ansiedad por la interpretación que no nos dejaba disfrutar de las obras artísticas y que, además, las alienaba: “El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta un ‘más allá del texto’ para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero” (Sontag, 2007, p. 29). Nuevamente, al referirse al texto, nos damos cuenta de que la atención está puesta en la

interpretación de obras literarias, aunque la autora mencione luego al cine como el arte que tiene las cualidades por excelencia para librarse del yugo de la ansiedad por el significado (Sontag, 2007, p. 35). En el caso de Westphalen, hemos usado, para este ensayo, textos de los años de su silencio poético. Estos tienden a hablar del arte en general, como es el caso de “Jean-Paul Sartre y el problema del escritor” o de la literatura en concreto, señalada claramente en “Literatura y sociedad”. Sabemos que la preocupación del poeta peruano por la poesía como fenómeno específico llegó claramente en su segunda etapa creativa (años ochenta).

Tengo la impresión de que la preocupación siempre ha sido mayor por la literatura y, sobre todo, por la poesía a la hora de pensar la defensa del arte en la sociedad contemporánea. Sobre este tema, además, considero que los autores aquí citados mencionan dos sombras amenazadoras para la continuidad de la creación poética: una interna y otra externa. Por supuesto, se verá que hay una estrecha relación entre ambos ámbitos.

La amenaza interna es representada por cierto discurso crítico, muy preocupado por ser reconocido como científico, que está ligado al interés por la interpretación a partir de postulados teóricos. “La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías” (Sontag, 2007, p. 34). Este discurso crítico está tan preocupado por vertientes teóricas o temáticas, que poco le preocupan los textos que estudia, es decir, su calidad o su valor literario. Westphalen también tenía sus reparos frente a los textos críticos acerca de la poesía. Lo menciona en un texto de los años ochenta, donde asegura que el discurso científico nada dice acerca de la poesía en sí:

Leemos con placer y admiración ensayos magistrales o simples anotaciones breves sobre la Poesía –en general – o sobre algunos poemas – en particular. Nos dicen empero más sobre el autor del comentario (su sensibilidad – sus predilecciones íntimas – su erudición – su sabiduría) que sobre la Poesía o los poemas tratados. Para mí un análisis crítico puede arrogarse carácter ‘científico’ solo cuando se limita al examen de giros de frase más usados – a sutilezas fonéticas o a otros elementos igualmente verificables. (Westphalen, 2004, p. 651)

Queda claro que la crítica, sobre todo cuando se quiere adjudicar la cualidad de “científica”, nada dice sobre la poesía. Por lo tanto, esta no necesita de un discurso erudito o sabio que la interprete. Lo que la hace única y atrayente no tiene relación con la crítica que sobre ella se levante. Es más, para EAW lo científico se queda en lo verificable, lo cual nos hace creer que el ser de la poesía nada tiene que ver con el afán verificador de la ciencia. Sin

embargo, aunque el poeta peruano no parecía estar muy preocupado por la aplicación de la interpretación a la poesía, sí reconocía un riesgo: “Se ha vuelto lugar común (...) declarar que lo dicho en el poema (...) no es expresable en otra forma – que el poema es intangible a toda descifración o traducción (menos que nada a *la autopsia despiadada en carne viva*)” (2004, p. 651-2, mis subrayados). Westphalen era bien consciente de que el intento por descifrar o traducir lo dicho en el poema era igual a practicar una autopsia a la poesía, pero con la peculiaridad, bastante grave, por cierto, de que no había cadáver sino un ente vivo.

Nótese la cercanía entre la definición de “interpretación” de Sontag y los términos usados por EAW, “desciframiento” y “traducción”: “La interpretación, aplicada al arte, supone el desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción” (Sontag, 2007, p. 28). En consecuencia, la amenaza que, desde el interior del discurso literario, recae sobre la poesía es la angustia por la interpretación o por el desciframiento, y la obligación de que el acercamiento a lo poético deba realizarse en el marco de lo “científico”. Pareciera que el estudio de la literatura temiera perecer si no se monta en la dinámica de lo verificable. Resumo esta posición: interpretar es tratar a la poesía como si estuviera muerta.

He dicho que hay una segunda amenaza y que esta viene de un campo exterior a lo propiamente literario. Se trata del contexto, antiguo pero radicalizado en el siglo XX, en el que todo debe adecuarse a las lógicas de la economía de mercado. Desde esta coyuntura, un objeto (cualquiera que este sea) debe ser reproducible, rentable y rápidamente intercambiable para ser funcional. Por ejemplo, un objeto que se pueda vender por igual en China, Rusia, Estados Unidos o Argentina tiene clara ventaja sobre lo propiamente local, lo limitado por las fronteras. Asimismo, la facilidad con la que se ubica el objeto en un mercado tiene que ser la misma con la que se retira para dejar su lugar al siguiente. Como era de esperarse, los objetos de arte han tenido que ver cómo responden a estas exigencias. Por ello, la amenaza consiste en determinar hasta qué punto se puede adecuar la obra literaria a las exigencias de la economía contemporánea y cuánto de su esencia puede perderse en el proceso.

Es un buen momento para introducir las ideas de Jacques Roubaud, cuya obra es la más reciente de los autores aquí citados, acerca de lo que denomino la segunda amenaza a la poesía. Este poeta francés señala que la suerte de la literatura debe ser separada de la de la poesía cuando pensamos en el contexto contemporáneo. Hay formas literarias que se han adaptado con mucha mayor facilidad y que, por lo tanto, parecen tener su futuro asegurado,

mientras que otras son esencialmente inalienables. Este último caso no es de ninguna forma un defecto; puede que se trate, más bien, de la más alta cualidad que tenga el arte para seguir siendo independiente:

En efecto, si examino la cuestión desde el punto de vista de los intereses de la poesía (y de los poetas), me parece claro que, en primera instancia, su suerte se debe separar de la del resto de la literatura, es decir, ante todo de la forma literaria por excelencia de la edad mercantil, la novela (...) En el contexto de la mundialización de la sociedad del beneficio que, no sé por qué, llamamos economía de mercado (...) es lo cierto que la novela le saca larga ventaja a la poesía. (Roubaud, 1999, pp. 26-27)

La novela parece tener los elementos necesarios para salir a flote sobre la ola que ha convertido a todos los objetos en productos de mercado. Eso entiende Roubaud, quien da un paso más allá al asegurar que estamos ante “la forma literaria por excelencia de la edad mercantil”. Este hecho está reforzado sin duda por la posibilidad que tiene la narrativa de ser traducida a varios idiomas con facilidad, de modo que se le abren múltiples mercados para la venta. De hecho, existe una especie de lenguaje narrativo estandarizado, el cual trata de eliminar las barreras para la traducción y permite que la publicación de una novela se haga prácticamente de manera simultánea en países de diferentes lenguas.

No es este el caso de la poesía, la cual “choca con obstáculos aduaneros de tipo muy particular (...) Estoy hablando de las fronteras lingüísticas, de la necesidad de traducir, que convierte en verdaderamente prohibitivo el coste de transporte de una lengua a otra” (Roubaud, 1999, p. 28). Para nadie es una sorpresa que la traducción de poesía constituye un reto radicalmente más desafiante que el de un texto narrativo. Por ello, lo descrito por el poeta francés nos hace imaginar un escenario alegórico en el que las fronteras de la lengua se le cierran a la poesía, mas no a la novela, y son estas barreras las que le obstruyen el libre andar por los mercados literarios a los poetas.

La amenaza exterior, llámese el dominio de la economía de mercado sobre los objetos de arte, desencadena la urgencia por defender la poesía. La pregunta es cómo hacerlo, dado que no parece ser una opción subirse a los rieles de una única lengua dominante. Roubaud sostenía una postura:

[G]olpear, con los palos de que disponemos, sobre lo más fuerte en nombre de aquello que lo es menos. Afirmar la posibilidad de supervivencia de la poesía contra el dominio de la novela. . . de la poesía en lengua francesa contra el dominio de la poesía en inglés. . . pero también de la poesía occitana, o corsa, o bretona, o alsaciana, o picarda o vasca contra el dominio de la poesía francesa. (1999, p. 32)

Vista así, la defensa de la poesía es una lucha de los débiles contra los poderosos. Asimismo, el autor de la propuesta tiene claro que se trata de una realidad construida por pares en elementos claramente jerarquizados. Entre la novela y la poesía, la primera tiene ventaja; por ello, hay que reafirmar a la más débil negándose a caer en el imperio de la lengua única. Entre el inglés y el francés (esta última solo como ejemplo, pues podría tratarse de cualquier lengua de regulares extensiones de hablantes, digamos el español), hay que defenderse traduciendo y publicando la poesía inglesa con la rigurosidad que se le exigiría a un texto francés. Finalmente, Roubaud reconoce que hay gran cantidad de otras lenguas que se encuentran en desventaja frente al francés; por eso, no se olvida de mencionarlas y recomendar que ellas (vasco, bretón, etc.) se defiendan de la misma manera del “servilismo de lo bilingüe” (1999, p. 32).

4. ¿Hay de verdad una poesía que defender?

No quiero terminar esta reflexión sobre la defensa del arte y de la poesía sin preguntarme si hay un consenso entre poetas acerca de la necesidad de tal amparo. La respuesta parece ser que no, por lo menos en lo que atañe a las raíces del problema y a la reacción que requiere. Los argumentos contrarios los encuentro en un breve texto de Andrés Sánchez Robayna, cronológicamente muy cercano a lo que hemos leído de Roubaud³. Al hablar de la supuesta obsolescencia de la poesía, el poeta español usa términos como “rumor”, “niebla”, “oscurecimiento” y “humareda” (Sánchez Robayna, 1991, p. 5), como tratando de decirnos que creer que se acerca el fin de la poesía es andar mirando más a lo aparente que a lo real: “[S]olo los humos reinan, y nadie acierta a describir, sin el riesgo de la tosquedad o del involuntario malentendido cultural, entre qué escombros entonar una oscura elegía” (Sánchez Robayna, 1991, p. 5). Asimismo, su segundo argumento ataca una distinción que aquí hemos asumido con normalidad: la de la poesía y la novela: “¿puede acaso la novela ser *opuesta* a la poesía, a sus aguas convergentes, y aun únicas desde antiguo, y que en lo moderno se vuelven, en rigor, lenguas a menudo indistinguibles?” (Sánchez Robayna, 1991, p. 6). Esta pregunta conduce al autor a asegurar que el yugo de la industria recae por igual sobre todo el

³ El texto de Roubaud es de 1995; y el de Sánchez Robayna, de 1991.

lenguaje de la escritura, ya sea poética o narrativa (Sánchez Robayna, 1991, p. 7). Lo grave es, entonces, que la industria determine cuál escritura existe y cuál no:

[L]o nuevo es, en rigor, la inesperada y no siempre abiertamente declarada renuncia de algunos de sus agentes [de la poesía], servidores ahora de los ‘poderes’ culturales tan solo atentos a la rentabilidad (...) como si las leyes de la industria marcasen el *único* camino posible desde el rigor o la resignación de lo evitable. (Sánchez Robayna, 1991, p. 7)

Ahora bien, que haya un trabajo de resistencia por hacer no parece ser una idea equivocada para Sánchez Robayna, pero el enemigo no es una maquinaria crítica e interpretativa que ve a la poesía como un cadáver. Tampoco lo es una lengua poderosa y única como el inglés. Y, llegado el momento de defenderse, la novela es igualmente victimizada por la industria actual, pues comparten un único lenguaje literario. Así, el poeta español concluye que una doble tragedia asola a la poesía: su naturaleza centrada en el ser y no en el deseo, y el generalizado convencimiento de que lo poético no tiene nada para ofrecer al mundo (Sánchez Robayna, 1991, p. 9). Entiendo, por mi parte, que no oímos más que el rumor de tal realidad trágica, porque la poesía se mantiene al margen y sigue hablando desde allí, desde el silencio y con el silencio, según asegura Sánchez Robayna (1991, p. 9).

Desde mi punto de vista, la poesía aún tiene las armas para enfrentar la situación actual, ya sea una crisis, un hundimiento o una amenaza. Ante la crítica que va desgajando trozos de contenido, concuerdo con Sontag en la idea de que hay que poner atención a lo sensorial de la experiencia poética, aunque me temo que esto implica sobre todo una instrucción distinta hacia los lectores, la cual es opuesta a largos años de una tradición que nos enseña a buscar el contenido de una obra, pues, según nos dicen, la forma es mero adorno.

Más interesante me parece, sin embargo, el otro frente de la defensa de la poesía, el de su situación frente a la industria económico-cultural de la actualidad. Se me ocurre un ejemplo. Conocí a una persona que, antes de publicar su primera novela, propuso a la editorial casi una veintena de títulos posibles. Los editores, en respuesta, le impusieron uno distinto, pues ninguno de los ya propuestos *vendería* bien la novela. De más está decir que el título en cuestión no tenía relación alguna con las ideas de la autora y que estaba muy cercano al nombre de cualquier telenovela. Me alegro entonces al comprobar la libertad que tiene un poema, aun hoy, de no ser titulado. Es muy sencillo: se colocan las primeras palabras del primer verso o simplemente no se pone nada al inicio de la página. Nadie sentirá que falta algo. Voy más allá. ¿Cuántas veces nos hemos encontrado con libros de poesía que, en la

portada, solo traen el nombre del autor y, un poco más abajo, el título de “Poemas”, una palabra poco expresiva para el mercado? En cambio, no me imagino toparme con el austero rótulo “Novela” en la tapa de un texto narrativo. Creo que los lectores, si es que compran el libro, pues todo este problema del poder del mercado sobre un texto literario se centra en si este se podrá vender o no, tendrían una terrible sensación de que falta algo, de que algo anda mal.

Con esto quiero decir que no veo necesario asumir una postura apocalíptica ni, por el contrario, sentarse a descansar con la seguridad de que vivimos buenos tiempos para el arte y la poesía. Aún hay muestras claras en esta de que puede sacudirse de pesados vestidos teóricos que se le echan encima, así como de los brazos de la industria y la economía de mercado. Una propuesta de Emilio Adolfo Westphalen, una idea radical sin duda, sirve para cerrar esta reflexión:

[Y]o propondría que se volviera costumbre publicar anónimamente toda poesía. Se complicaría tal vez con ello la labor de los críticos, pero se suprimiría toda posibilidad de vanidad y estoy seguro que hasta se cambiaría de criterio en la estimación y la satisfacción estéticas. La relación sería más directa y espontánea y quizá los nuevos frutos más esplendorosos. (2004, p. 500)

Referencias bibliográficas

ANDRADE, O. de (2001) *Escritos antropófagos*. Ed. Alejandra Laera y Gonzalo Moisés Aguilar. Buenos Aires: Corregidor.

CABRAL DE MELO NETO, J. (1999) *Poesía y composición, y otros ensayos sobre arte y literatura*. Trad. Víctor Sosa. México: Universidad Iberoamericana: Artes de México.

CASADO, M. (2012). *La palabra sabe y otros ensayos sobre poesía*. Madrid: Libros de la resistencia.

PONGE, F. (1968). *De parte de las cosas*. Trad. Alfredo Silva Estrada. Caracas: Monte Ávila.

_____ (2000). *Métodos. La práctica de la literatura: El vaso de agua y otros poemas-ensayo*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

ROUBAUD, J. (1999). *Poesía, etcétera. Puesta a punto*. Trad. José Luis del Castillo Jiménez. Madrid: Hiperión.

SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1999). La voz de la poesía. *Syntaxis (literatura, arte, crítica)*, 25, 5-9.

SONTAG, S. (2007). *Contra la interpretación*. Trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Debolsillo.

WESTPHALEN, E. A. (2004) *Poesía completa y ensayos escogidos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

**LA “ESPERGESIA” COMO ESTRATEGIA RETÓRICA EN EL POEMA DEL
MISMO NOMBRE
"ESPERGESIA" AS FIGURE OF SPEECH IN THE POEM OF THE SAME NAME**

Jim Anchante Arias

Universidad Nacional Agraria La Molina

janchante@lamolina.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-0452-9353>

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.8>

RESUMEN

El presente artículo es un análisis del poema “Espergesia” de César Vallejo, incluido en su poemario *Los heraldos negros* (1919). Dicho análisis emplea la espergesia como una estrategia retórica, olvidada por los estudios sobre este campo y que busca ser recuperada para la investigación literaria.

PALABRAS CLAVE

Espergesia – Vallejo – figura retórica – religión – angustia

ABSTRACT

The present article is an analysis of the poem Cesar Vallejo's "Espergesia", included in his book of poems *Los heraldos negros* (1919). This analysis uses the “espergesia” as a figure or speech, forgotten by the rhetorical studies and that seeks to be recovered for the literary research.

KEYWORDS

Espergesia – Vallejo – figure of speech – religion – anguish

A Ricardo González Vigil

El estudio de las figuras como parte de la *elocutio* ha sido una de las mayores preocupaciones en los estudios retóricos relacionados con el análisis de poesía. Ello, sin embargo, no debe

hacernos olvidar que las figuras son más que meros recursos de ornato: ellas inciden directamente en la propuesta estética e ideológica del texto. El presente artículo busca analizar el poema “Espergesia”, incluido en el libro *Los heraldos negros* (1918) de César Vallejo. Para ello, tendremos como punto de partida las reflexiones de Ricardo González Vigil incluidas en su libro *Leamos juntos a Vallejo* (1988) sobre el poema en cuestión. Nuestro objetivo es abrir nuevas posibilidades de interpretación, en especial desde una perspectiva retórica. Partimos de la hipótesis de que el poeta empleó esta figura de implicancias sintácticas y semánticas para construir un mensaje poético vinculado con la angustia existencial y la desacralización.

1. El título

La crítica ha especulado sobre el origen de la palabra “Espergesia”. González Vigil demuestra que no es un neologismo vallejiano, con lo cual se descarta las lecturas que proponen que esta palabra es una composición de “esperanza” y “genesia” (Juan Larrea) o de “esperanza” y “génesis” (José Miguel Oviedo). Dicho término ya aparece en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) publicado por la Real Academia Española:

Figura retórica. Declaración de la sentencia, o cosa que se ha dicho, cuando se explica con más palabras, para su mayor expresión y ornato, las cuales son casi de una misma significación: o cuando se truecan las cláusulas y sentencia para su mejor inteligencia. (...) Expolición¹ y *espergesia*, que es declaración de la sentencia, cuando se explica una misma cosa, trocando las sentencias.² (*Diccionario de Autoridades*, 1979, p. 600)

Quisiéramos detallar que dicha entrada se basa en una de las anotaciones que el poeta español Fernando de Herrera (1534-1597) realizara de la “Égloga II” de Garcilaso de la Vega (¿1503?-1536) en su edición de la poesía completa del vate toledano. Específicamente, se centra en el verso 176 que dice “Yo, que desde la noche a la mañana...”. Sobre el mismo, Herrera menciona lo siguiente: “Espolición i espergesia, que es declaración de la sentencia, cuando se esplica una mesma cosa trocando las sentencias” (Herrera, 2001, p. 819). A

¹ “Repetición de un mismo pensamiento con distintas formas, o acumulación de varios que, sin ser enteramente iguales, vienen a decir lo mismo, para reforzar o adornar la expresión de aquello que se quiere dar a entender”. (DRAE)

² Se ha modernizado la acentuación para una mejor comprensión.

continuación, añade ejemplos de poetas como Virgilio, el italiano Gerónimo Beneviene y él mismo en su verso “cuando crece la sombra i mengua el día”.

La palabra en cuestión aparece en las siguientes versiones del DRAE. Así, en la de 1825 reza: “Exposición individual de lo que se asienta”³. En la de 1853: “Ret. Explicación detallada de lo que se ha adelantado o avanzado en un discurso”. Se mantiene la misma definición en la publicación de 1879. Sin embargo, en las posteriores publicaciones del Diccionario ya no se incluye este término. Entendemos que fue relegado a la categoría de arcaísmo. Todavía va a figurar en la *Enciclopedia del idioma* de Martín Alonso Pedraz (1903-1986), en la cual se le define escuetamente como “declaración de una sentencia” (Alonso, 1968, p. 1852).

Dicha palabra no figura en los distintos diccionarios o manuales de retórica a los que hemos accedido, tanto en lengua castellana como en otras lenguas (Fontanier, Lausberg, Antonio Azaustre, Marchese y Forradelas, Grupo Mi, entre otros). Sin duda es un término olvidado en el ámbito retórico. Nuestro interés es profundizar en el mismo para poder recuperarlo en los estudios retóricos de poesía, en especial en el ámbito hispanohablante, dadas sus características gramaticales y significativas. A continuación, veamos brevemente qué ha dicho la crítica sobre el poema en cuestión.

2. La crítica

“Espergesia” ocupa un lugar especial en las interpretaciones que se han realizado de *Los heraldos negros*, entre otras cosas, por ser el poema que cierra dicho poemario. Ahora bien, esta ubicación final en el libro ha generado más de un comentario. En la edición príncipe forma parte del apartado “Canciones del hogar” junto a los poemas “Encaje de fiebre”, “Los pasos lejanos”, “A mi hermano Miguel” y “Enereida”. Sin embargo, algunos han puesto énfasis en que el poema no comparte el “tono” del apartado en el que se encuentra. El primero de ellos fue Juan Larrea, para quien

Nada tiene en común este poema con los otros cuatro que con él componen la sección final del conjunto. Nada tiene **Espergesia** de **Canción de Hogar**. En él resume el autor, como en coda, el concepto que le merece su propia experiencia, describiéndose

³ <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

como un ser demoniaco, engendro de la divinidad, ante la Esfinge que interroga. En realidad se trata de un poema solitario, tan solitario al final, como **Los Heraldos negros** lo era al principio. (Larrea, 1978, p. 265, resaltados del autor)

Para ser consecuente con dicha interpretación, Larrea separa este poema del apartado “Canciones del hogar” en su edición de 1978 de la poesía vallejana. Ricardo González Vigil no es de la misma opinión, pues desde su punto de vista el poema “posee nexos con la sección **Canciones del hogar**, en tanto aborda el natalicio del poeta (aunque no lo haga en marco hogareño, sino *metafísico*) y sugiere que el mundo está muy lejos de ser un *dulce hogar* (...) para quien lo observa en profundidad” (González Vigil, 1988, p. 249). Ello lo lleva a optar, a continuación, por una postura más ecléctica al afirmar que

Probablemente, Vallejo optó por un poema que, a la vez, cierre **Canciones del hogar** (con un repliegue negro, dictado por la reflexión, por el Pensamiento, frente a los anhelos *azules* de los cuatro poemas previos, dictados por la sensibilidad y el corazón) y clausure todo el libro. Doble función, pues, desempeña, a nuestro juicio, **Espergesia**.” (González Vigil, 1988, p. 249, resaltados del autor)

A partir de lo anterior, “Espergesia” tendría ciertos elementos de “canción de hogar” pero también otros de epílogo y síntesis. Alberto Escobar destaca de este poema una “enigmática dualidad existencial” entre el ser y el parecer, así como entre el hombre y Dios. Dualidades contradictorias, pues

este complejo de visiones antinómicas se enfrenta y resuelve en el misterio sintetizador, en el proceso dialéctico; el cual, a su turno, es nominado “joroba musical y triste” (carga o tarea o mala suerte o condena), cuya gestión imprime los límites que demarcan dos instancias diferentes, si bien en contacto: lindes-Lindes. ¿Aquellos límites que en *Los heraldos negros* redefinen los vínculos entre el hombre y Dios, entre la criatura y el destino? (Escobar, 1973, p. 79)

La contradicción antinómica entre Hombre y Dios, planteada por Escobar, se extiende hacia esa misteriosa oposición entre “lindes” con minúscula y “Lindes” con mayúscula, límites diferentes que también pueden relacionarse con la dicotomía entre lo humano y lo divino. Frente a la pregunta que se formula en torno a dicha separación, responde con un “puede ser” que líneas más adelante toma la forma de un viejo tópico vallejano: el de la angustia existencial.

James Higgins (1989) retoma este tema en su lectura de “Espergesia” y lo vincula con otros dos elementos clave de la poesía de nuestro autor: el influjo romántico y el conflicto religioso. La voz de este poema “por una parte, adopta una postura netamente romántica, presentándose como el convencional héroe maldito, incomprendido y marcado por el destino. Por otra, el lenguaje a veces expresa una vivencia mucho más auténtica y compleja, y el desenlace inesperado transforma y enriquece el sentido del poema” (Higgins, 2015, p. 22). El estudioso destaca que esta angustia existencial es una herencia de la crisis espiritual de la sociedad occidental moderna. A ello añade que

Vallejo la experimenta de una manera especialmente aguda, ya que viene intensificada por la desintegración de su mundo personal y por la pérdida de sus raíces culturales. Además, como hombre de la periferia, tiende a cuestionar la tradición occidental de una forma más radical respecto a lo que haría un europeo, precisamente porque le cuesta identificarse con ella. (Higgins, 2015, p. 21)

Ahora bien, ponemos algunos reparos en el comentario de Higgins, pues consideramos que la ideología del poema no solo se basa en una crisis de la visión occidental: en el poema “trasuntar” otros elementos que podemos considerar estrictamente peruanos, como veremos más adelante.

La exégesis de Ricardo González Vigil del estribillo “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo” se sintetiza en la siguiente respuesta:

El poeta martilla una y otra vez esa confesión porque existe una diferencia enorme entre la **apariencia exterior** de su existencia, que es lo que “todos saben”, perciben, observan y piensan; y la **esencia**, la **realidad interior**, que es lo que los demás “no saben”, no captan, aunque no lo crean ni imaginen, **yo soy producto de un nacimiento que me dejó marcado**.

La afirmación del estribillo, ese “Dios enfermo”, ha remitido a muchos estudiosos a la impronta de Nietzsche, con su “muerte de Dios” (cuyo impacto puede detectarse, sin discusión, en los poemas **En las tiendas griegas**, **Líneas**, **Los dados eternos** y **Los anillos fatigados**). (González Vigil, 1988, p. 251, resaltados del autor)

Finalmente, el español Ramón Trujillo (2012) reflexiona sobre la noción de “función lingüística textual” y busca aplicarla al sentido del poema en cuestión, haciendo un recorrido semántico de las cinco estrofas de este poema, aunque poniendo énfasis a la dicotomía antinómica diciembre-enero. Volveremos a su lectura más adelante.

A continuación, sobre la base de lo anterior, estableceremos algunos aportes para la interpretación de “Espergesia”.

3. La “espergesia” como estrategia retórica

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que soy malo; y no saben
del Diciembre de ese Enero.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío
en mi aire metafísico
que nadie ha de palpar:
el claustro de un silencio
que habló a flor de fuego.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Hermano, escucha, escucha.....
Bueno. Y que no me vaya
sin llevar diciembres,
sin dejar eneros.
Pues yo nací un día
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,
que mastico... Y no saben
por qué en mi verso chirrían,
oscuro sinsabor de féretro,
luyidos vientos
desenroscados de la Esfinge
preguntona del Desierto.

Todos saben... Y no saben
que la Luz es tísica,
y la Sombra gorda.....
Y no saben que el misterio sintetiza.....
que él es la joroba
musical y triste que a distancia denuncia
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave. (Vallejo, 1991, pp. 201-202)

El estribillo retumba y se graba en la memoria de los lectores. Dicha afirmación nos conduce a releer la noción de “espergesia” como figura literaria, tal y como señala el *Diccionario de Autoridades*: “cuando se explica con más palabras, para su mayor expresión y ornato, las cuales son casi de una misma significación: o cuando se truecan las cláusulas y sentencia para su mejor inteligencia”. Se truecan las cláusulas y la sentencia, es decir, cambian de posición. Estamos ante un recurso de carácter sintáctico, pero sin olvidar su repercusión semántica: “para su mejor inteligencia”. Se busca crear un efecto “ingenioso” de sentido, acorde con la condición elevada de la poesía desde una postura tradicional.

El “yo” poético aclara de forma indubitable en el estribillo la connotación divina del nacimiento. Sin embargo, como ya sabemos, hay una visión conflictiva de la religión, pues se le da a este ente divino una característica humana: la condición de enfermarse. Ricardo González Vigil, en su análisis de la dimensión religiosa en *Los heraldos negros*, sintetiza las cuestiones capitales de este tópico de la siguiente manera:

- a) la vivencia del “Dios de los profetas”, de un Dios vivido como persona;
- b) el impacto del ateísmo y del agnosticismo;
- c) el testimonio de la nostalgia del Imperio incaico (la llamada “utopía andina”);
- d) Una visión liberadora y revolucionaria del Cristianismo (antecedente de la Teología de la Liberación); y,
- e) La divinización del anhelo humano de un futuro donde brote el Hombre Nuevo (encarnado en la Masa unida, la cual vence a la muerte en el poema XII de *España, aparta de mí este cáliz*). (González Vigil, 2009, p. 160)

Claro está que dichas proposiciones resumen la dimensión religiosa de toda la obra vallejana; para nuestros intereses, debemos centrarnos solo en las dos primeras. En los poemas de *Los heraldos negros*, generalmente se le quita a Dios su condición divina: debe dolerle el corazón por ser bueno y triste (“Dios”), o incluso puede ser menos “divino” que el humano pues no ha sufrido lo que el hombre sí (“Los dados eternos”). En “Espergesia”, la imperfección del nacimiento lleva implícita la debilidad corporal de Dios: casi como una madre enferma que transmitirá a su hijo sus debilidades corporales. Ahora bien, en la primera

estrofa se propone una primera dicotomía: entre el saber y el no saber. Todos saben que el yo poético vive (la conciencia de la existencia) y que es malo (la conciencia de las acciones). Lo que no saben es “del Diciembre de ese Enero”. Enigmático verso. González Vigil observa que estas dos palabras inician con mayúscula en el original (otras ediciones de la poesía vallejiana, como la del mismo Larrea, las inician con minúscula) y así las respeta en sus ediciones. Son entonces nombres propios, individualizados y por ende destacados. Ramón Trujillo pone también mucho énfasis en esta dicotomía. No los entiende aparte del poema, sino que destaca que pertenecen a la red semántica del texto completo:

No se trata ahora del sentido referencial de los nombres *diciembre* y *enero*⁴, sino del *significado textual*, que es el que adquieren en el espacio de este texto; en el de su relación mutua. Para un lector poco atento, *enero* y *diciembre* no son más que los nombres de los meses primero y último del año. Tenemos aquí, sin embargo, un hermoso ejemplo del valor de un contraste entre el significado particular de las palabras y la complejidad del entramado textual, en el cual esas mismas palabras se transforman en funciones de un signo mayor –un signo textual– que no es una raíz, una palabra o un sintagma, sino *la totalidad misma del texto como tal*. (Trujillo, 2012, p. 253)

A continuación, afirma que la clave de esta dicotomía se encuentra en los determinantes que presentan a estos sustantivos:

Los demostrativos lo colocan todo en su sitio: no es diciembre, ni un diciembre, sino el *diciembre*, un diciembre identificado con rigor gramatical absoluto; solo gramatical, claro: *es el diciembre* (‘precisamente aquel diciembre’ que instintivamente conocemos e intuimos). Y no solo el diciembre, sino el diciembre de ese enero que siguió a la otra fecha, al otro momento: de *ese* enero que sabemos o queremos saber (y no de otro cualquiera). (...)

En suma, *el diciembre de ese enero* delimita la naturaleza temporal del poema de un modo muy particular: no se trata de fechas del calendario, sino de puras intuiciones temporales, de imágenes poéticas del tiempo en que diciembre podría estar marcado negativamente frente a un enero mayor, porque abarca ese diciembre, y más positivo. (Trujillo, 2012, pp. 256-257)

Observamos aquí un primer recurso “espergésico”: como en el verso de Garcilaso, en el cual se va “desde la noche a la mañana”, aquí sería el Diciembre de cierto Enero, es decir, intercambio de los términos para una “mejor explicación”. Dicha explicación sería la

⁴ Trujillo se basa en las ediciones que escriben estas palabras en minúsculas.

experiencia intraducible y vital del hombre. Los demás no saben lo que sucedió en ese momento específico, solo la voz poética en el intrincable sendero de su angustia.

En la siguiente estrofa se establece una nueva dicotomía, esta vez entre lo corporal y lo espiritual: el vacío (cuerpo) de un aire metafísico (espíritu) no es palpable (cuerpo). Los exégetas de Vallejo han puesto énfasis en la noción de vacío existencial (Ferrari) como parte de su singular ideología. En este poema, Vallejo, que desarrollará una poética esencialmente corporal, no se desprende aún del manto del espíritu. A continuación, aparece un nuevo orden semántico-sintáctico: la frase convencional “es silencio de un claustro”, pero aquí el poeta nos dice “claustro de un silencio”. Estamos otra vez frente a la espergesia. Y se pone énfasis en la visión antinómica del discurso, pues es un silencio que habló “a flor de fuego”⁵, expresión coloquial que le da al lenguaje del poema cierto tono irreverente frente a la estética modernista aún predominante. Dicha tono se extiende en la mención del interlocutor en la siguiente estrofa: “Hermano, escucha, escucha..... / Bueno...”. Algunos críticos señalan la relación intertextual con “A mi hermano Miguel” y el diálogo metafísico pero familiar que se establece entre quien recuerda su nacimiento marcado y quien ya no se encuentra entre los vivos. Aparece nuevamente la alusión temporal: la voz poética espera no irse (¿la muerte?) sin llevar diciembres y dejar eneros. Ello contradice la propuesta de Trujillo, para quien diciembre tiene una connotación más positiva de enero: ¿no queremos llevarnos justamente aquello que nos hizo feliz y dejar lo contrario?

Vivir y ser malo ahora se actualiza en vivir y masticar: como si fuera una condición natural del ser humano la maldad (“el hombre es el lobo del hombre”), casi como la de comer para no morir. Ahora el yo poético pone énfasis en lo que no saben los demás: por qué en su verso chirrían luyidos vientos. La crítica ya ha puesto su mirada en el verbo chirriar, antecedente del “quiero escribir pero me sale espuma” en el sentido de que se quiere traducir la experiencia vital a través del lenguaje poético, pero no solo no se logra, sino que el verso mismo termina siendo un acto fallido. El viento (la voz, el aire que sale de los pulmones cuando hablamos) es “luyido”: dicho término no aparece en el DRAE y no hemos ubicado alguna mención de este en la crítica del léxico vallejiano. En todo caso, en el Diccionario figura el verbo *luir* que significa “rozar” o “frotar”. En el castellano andino el contacto con el

⁵ José Pascual Buxó (1998) destaca el uso de giros y locuciones coloquiales en *Los heraldos negros* dentro de la búsqueda vallejiana de trascender el “modernismo decadente” en que aún se encontraba inmerso. Dentro del listado de locuciones que enumera, incluye este “a flor de fuego” de “Espergesia”.

quechua suele consonantizar algunos sonidos vocálicos, por lo que “luyido” podría ser una forma andinizada de “luido”. Toda esta acción es caracterizada con una singular frase: oscuro sinsabor de féretro, sinestesia que combina lo visual (oscuro) con lo gustativo (sinsabor) y que explicita la dicotomía nacimiento-muerte: quien nace está destinado a morir. Y dicha visión del destino se refuerza con la alusión a la Esfinge preguntona del Desierto, desacralizada visión del personaje mitológico a través de un adjetivo coloquial, como si se asumiera que ante la vida (y la muerte) nace se puede hacer, y solo que por poner “buena cara”.

La estrofa final continúa con el recurso dicotómico del saber y no saber: los demás saben todo, pero no saben que la luz es tísica y la sombra, gorda, fenómenos físicos que se corporeizan con adjetivos nuevamente coloquiales: el hombre es gordo o flaco, e incluso uno muy enjuto puede ser caracterizado irónicamente de tísico. Hay un elemento sintetizador de todo: el Misterio... Los puntos suspensivos sugieren que la respuesta está inconclusa. Dicho Misterio es representado metafóricamente como una “joroba musical y triste”, defecto corporal de carácter sonoro y emotivo. Interpretamos dicha metáfora como la máxima emotividad del poeta, su sentimiento más profundo, frente a la conciencia metafísica que tiene de su situación en el mundo. Al final de la estrofa, dicha joroba denuncia el “paso meridiano de la lindes a las Lindes”, que la crítica ha interpretado como el paso de los límites de la vida cotidiana al Gran Límite, la División final de todo y para todos: la muerte. Quizá esa “marca” con la que nació termina siendo una suerte de cualidad, pues le permite ser consciente del sentido de la vida, como aquel paciente que por la experiencia de su enfermedad mira la vida de una manera diferente a la del hombre sano.

En conclusión, consideramos que en el poema vallejiano en cuestión la espergesia en tanto estrategia retórica se desarrolla de dos maneras: a través del intercambio sintáctico de elementos, lo cual repercute en el aspecto semántico del texto, así como en el conjunto de ideas e imágenes (palabras) que se van entrelazando y que buscan poner énfasis en el mensaje global del poema: el destino humano frente a los inexorables actos de nacer y de morir, teniendo a Dios como actor insoslayable de la tragedia humana. En su poesía posterior, Vallejo iría perfilando una poética que lo conducirá por nuevos senderos estéticos e ideológicos.

Referencias bibliográficas

- ALONSO, M. (1968). *Enciclopedia del idioma*. Madrid: Aguilar.
- BUXÓ, J. P. (1998). “Uso y sentido de las locuciones”. *Los vallejistas* (volumen 1). Lima: Edición de César Toro Montalvo. 224-226.
- ESCOBAR, A. (1973). *Cómo leer a Vallejo*. Lima: P. L. Villanueva Editor.
- GONZÁLEZ VIGIL, R.(1988). *Leamos juntos a Vallejo* (tomo 1). Lima: Fondo Editorial del BCRP.
- _____ (2009). *Claves para leer a Vallejo*. Lima: Editorial San Marcos.
- HERRERA, F. de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra.
- HIGGINS, J. (2015). *César Vallejo en su poesía*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1979). *Diccionario de Autoridades* (edición facsimilar). Madrid: Gredos.
- TRUJILLO, R. (2012). “*Espergesia*. Lectura de un poema de César Vallejo”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 30, 249-262.
- VALLEJO, C. (1978). *Poesía completa*. Edición crítica y exegética de Juan Larrea. Barcelona: Barral Editores.
- _____ (1991). *Obra poética*. (Obras completas, tomo I). Edición crítica, prólogo, bibliografía e índices de Ricardo González Vigil. Lima: Banco de Crédito del Perú.

**POESÍA NO EUCLIDIANA O LA UTOPIA GEOMÉTRICA EN *UNA
ESPERANZA I EL MAR* (1927) DE MAGDA PORTAL**

**NON-EUCLIDIAN POETRY OR THE GEOMETRIC UTOPIA IN *A HOPE AND
THE SEA* (1927) OF MAGDA PORTAL**

Luis Ernesto García Jara

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

luisernestogarcia.1987@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.9>

RESUMEN

Este artículo plantea que *Una esperanza i el mar*, uno de los libros más importantes de la vanguardia peruana, no solo representa un cambio en la configuración del nuevo sujeto poético femenino, sino que construye un modelo complejo porque interpreta la realidad en términos matemáticos. En toda la bibliografía revisada, no hemos podido rastrear el tratamiento del poemario como un modelo matemático, que desarrolla un nuevo concepto muy similar al libro objeto ampliamente estudiado.

PALABRAS CLAVE: vanguardia, ciencia, geometría no euclidiana, utopía.

ABSTRACT

This article states that *Una esperanza i el mar*, one of the most important books of the Peruvian avant-garde, not only represents a change in the configuration of the new feminine poetic subject, but also constructs a complex model because it interprets reality in mathematical terms. In all the bibliography reviewed, we have not been able to trace the treatment of the poems as a mathematical model, which develops a new concept very similar to the widely studied object book.

KEYWORDS: avant-garde, science, non-Euclidean geometry, utopia.

1. A modo de introducción

Mientras leíamos *Una esperanza i el mar* (1927) de Magda Portal surgió a modo de pregunta si el texto de la portada interior (“Varios poemas a la misma distancia”), que aparece en la primera edición compuesta por la Editorial Minerva, era parte del título de la cubierta del libro --como un subtítulo que acompañaba al título y lo reforzaba-- o formaba aparte una estructura particular, situada entre el primer poema y el título. Daniel Reedy (2010), en su compilación de la obra poética de Portal, hace una división tripartita de *Una esperanza i el mar* y asume este paratexto como la apertura de la primera sección compuesta por veintitrés poemas de los cuarenta y dos que completan el poemario. La versión facsímil del poemario de Portal --a la que hemos tenido acceso a través de la compilación, a cargo de Luis Fernando Chueca (2009), de los principales libros de la vanguardia peruana-- presenta este paratexto separado de los poemas y del título. Esta cuestión despertó curiosidad sobre el sentido de este paratexto y su relación con la idea integral del poemario. Dos aportes fueron fundamentales para formular nuestra hipótesis sobre la lectura del poemario *Una esperanza i el mar* como un modelo matemático: el artículo de Grünfeld (2000) cuyo título es “*Voces femeninas de la vanguardia: El compromiso de Magda Portal*”; y el ensayo de Mirko Lauer (2003), es decir, *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. En el primer texto se habla de la característica de la equidistancia en el poemario de Portal, mientras que del segundo tomamos la idea de modelo matemático como comprensión de la vida que Lauer aplica a la lectura de un poemario de Juan Luis Velásquez, donde, además, rastrea cómo la ciencia y la tecnología impactaron en la escritura de la primera etapa de la vanguardia en el Perú.

2. Estado de la cuestión

José Carlos Mariátegui (1991) es el primero en visibilizar la importancia de los poemas que conformarían tiempo después *Una esperanza i el mar*, cuando él publica un ensayo en 1926 en la revista *Mundial* sobre la poesía de Portal (Reedy, 2010). Dos años más tarde, aparece *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* donde Mariátegui (1991) señala que Portal es la primera *poetisa* en medio de una poesía *asexual*.

Luis Monguió (1954) considera que Portal es una poeta de tinte político-social. El compromiso de Portal con la literatura puede verse en su impulso de revistas que transitaron desde un vanguardismo *artepurista* hacia una literatura de corte político (Monguió, 1954). Para Monguió (1954), son las revistas promovidas por la escritora peruana las que dieron inicio a este tipo de poesía de vanguardia llamada poesía social.

Para Myriam Gonzales (2007), el fenómeno de la vanguardia no puede ser entendido como una simple renovación estética, sino que supone un ejercicio poético más complejo (Silva Santisteban, 2007). Según Gonzales (2007), la renovación que plantea Portal alcanza al ámbito político y convierte su poesía en un instrumento de cambio al introducir un nuevo sujeto político femenino. Portal cumple, para Gonzales, tres cualidades de la poesía vanguardista: negar el pasado, criticar el presente y la búsqueda de ese futuro ideal (Gonzales, 2007).

Para Luis Fernando Chueca (2009), Portal, en colaboración con otros intelectuales, fue una de las principales impulsoras del movimiento vanguardista peruano con la publicación de la revistas *Flechas* (1924) y *Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel* (1926-1927) en las cuales se difundían las nuevas estéticas comprometidas con lo social (Chueca, 2009). Sobre *Una esperanza i el mar*, Chueca (2009) destaca la intención de Portal de una transformación social a partir de la lucha proletaria y un profundo interés en romper las convenciones sobre el papel de la mujer en la sociedad, en la

política y la poesía. Para Chueca (2009), existe en este libro de Portal una propuesta política-ideológica revolucionaria que oscila entre el fracaso y el anhelo de la realización de la utopía del mañana donde el hombre como individuo pueda ser feliz.

Por su parte, Yolanda Westphalen (2017) sostiene, en referencia a una antología de poetas donde aparece Portal como la única mujer junto a Vallejo y Neruda, que dicha inclusión fue posible por su presencia activa dentro de los centros de poder literario y esa actitud desafiante hacia los cánones masculinos (2017, p. 15). En su primer libro *El derecho de matar* ya revelaba su inconformidad con el rol de la mujer dentro de las estructuras sociales (Westphalen, 2017). Con la búsqueda de un nuevo sujeto postulado por las vanguardias es que Portal postula una nueva modernidad con su texto *Una esperanza i el mar*, en el que se propone destacar la simultaneidad y equidistancia; la temática urbana; la tensión entre máquina y hombre; la tecnología alienada; la utopía; la escritura como fotogramas; la escritura testimonial, donde la literatura propone una reflexión estético-política (Westphalen, 2017).

3. La construcción de un modelo matemático o metáfora de la modernidad

Lakoff y Johnson sostienen que los conceptos mediante los cuales estructuramos la realidad son metafóricos y que normalmente se desarrollan de forma inconsciente en el ser humano (Lakoff y Johnson, 1995). Así cuando Portal dice en el poema “13” de *Una esperanza i el mar*: “mis ojos lentes zeiss de ultrapotencia”, se está refiriendo a una capacidad de ver amplificada en términos de la capacidad óptica del telescopio que fue fabricado por una compañía alemana llamada Zeiss, y no que los ojos del hablante lírico estén físicamente fabricados de vidrio para telescopios. En el poemario, podemos identificar dos grandes grupos de metáforas: las ontológicas y la personificación. La metáfora ontológica es aquella mediante la cual consideramos “acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como

entidades y sustancias” (Lakoff y Johnson, 1995, p. 64), como ejemplo en el poema “Canto proletario” la fábrica a la que el hombre acude día tras día es un ser vivo: “un titánico organismo”. Por su parte, la personificación es aquel recurso conceptual que permite representar entidades no humanas en términos de características humanas (Lakoff y Johnson, 1995). En el mismo poema, “Canto proletario”, la naturaleza adquiere algunas características del hombre mientras observa su salida de casa a través de la ciudad hacia la fábrica: “los árboles saludan” o el “viento vagabundo”. Podemos hallar otras metáforas, otras figuras y otros recursos; pero nos centraremos en estas dos formas metafóricas porque nos ayudarán a comprender el texto de Portal como un sistema conceptual.

En 2003, Mirko Lauer publica *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. En este texto podemos hallar un capítulo dedicado a la vanguardia científica en el que Lauer aborda el impacto de las nuevas teorías en la manera de concebir el arte. En el capítulo llamado “La ciencia”, Lauer menciona, en una cita de Perloff, que algunos artistas aprendieron de Nikolai Lobachevsky la geometría no euclidiana y otros preceptos matemáticos, lo que les ayudó a tratar el arte como la construcción de modelos (Lauer, 2003). Para Lauer, Magda Portal no es ajena a esta modificación del pensamiento artístico provocado por las ciencias que “creaban una nueva lógica, sobre la ilógica” (Lauer, 2003, p. 69). Es la propia Magda la que declara conocer a Albert Einstein, Spengler, Marie Curie y Voronoff en un texto de 1926 citado por Lauer (2003).

Ha sido señalado por algunos estudiosos que la obra poética de Portal significó la fusión de la poesía social con el estilo literario vanguardista en la búsqueda de configurar el nuevo sujeto social dentro de una “nueva cultura, que pertenecerá a un nuevo pueblo nuevo, el proletario mestizo latinoamericano” (Grünfeld, 2000, p. 68). Para Portal, la situación política del hombre lo ha sumido en un estado de explotación absoluta porque ha sido sometido a trabajos que lo esclavizan a la fábrica debido a la imposición de la

economía capital-imperialista. (Grünfeld, 2000). Precisamente, Grünfeld señala la equidistancia como característica del poemario *Una esperanza y el mar*, incluso llamándolo por el paratexto en lugar del título y desarrolla así “el campo semántico de la tecnología” (Grünfeld, 2000, p. 76). Lauer se acerca a esta idea del poemario como un modelo matemático cuando sostiene sobre el texto de Juan Luis Velásquez, *Perfil de frente*: “La idea central del poemario es que hay modelos vinculados a la ciencia que pueden guiar la comprensión de la vida” (Lauer, 2003, p. 68).

Decíamos al principio que el libro de Portal inicia con un subtítulo antes de los poemas en su primera impresión de 1927: “Varios poemas a la misma distancia”. Este paratexto, junto a otros versos que desarrollan el concepto, configura un modelo matemático. Portal, en una entrevista de 1981, cuenta que en su estancia en México estudió economía (Dimitriou y Masiello, 2018), por lo que su contacto con la matemática y otras ciencias como la física o la mecánica sirvió para poder hacer de su libro un modelo mediante el cual pueda comprenderse el presente y el lector halle una proyección del mañana (Lauer, 2003). Nuestra hipótesis tratará de explicar por qué creemos que el libro de Portal es una representación literaria de la teoría de la geometría proyectiva o no euclidiana. Hasta el siglo XIX se asumía como cierto el postulado de matemático Euclides, en la que dos rectas paralelas nunca llegan a cruzarse si se proyectaran al infinito, conocido como el quinto postulado. Será el ruso Nikolai Lobachevski quien rebatirá el quinto postulado de Euclides, y dará inicio a la geometría imaginaria o geometría hiperbólica (Smogorzhevski 1978). Como no es nuestro interés discutir teoremas o axiomas de geometría, diremos simplemente que la conclusión del quinto postulado, desarrollada por la geometría no euclidiana, fue que dos rectas proyectadas al infinito sí se interceptan. El postulado de “Varios poemas a la misma distancia” contiene el principio geométrico de las rectas paralelas, pues estar a la misma distancia supone esta “equidistancia” del paralelismo. En numerosos poemas, podemos hallar referencias a la matemática (“yo resuelvo el *problema* de mi angustia”, poema “14”, el subrayado es nuestro); la óptica (“la *luna de aumento* de la

mañana/ha *duplicado* al paisaje *matemático*/ ahora todo tiene un noble *porcentaje* de Sol”, del poema 15, el subrayado es nuestro); geometría (“te voi a *descentrar* de mis entrañas”, del poema “Viernes 13”, el subrayado es nuestro); y las ya conocidas referidas a avances tecnológicos y al maquinismo. Es el final del poema “13” el que plantea esta idea de las distancias y lo proyectivo: “todas las distancias tienden sus paralelas/ al infinito para no tocarse jamás/ LOS ANGULOS SON HERMANOS”. En el paratexto que sigue al título se habla de la distancia, y en este poema se refiere a la segunda parte de la idea geométrica de paralelismo; es decir, las rectas no se tocan jamás.

Para Portal, el presente está representado por esta idea geométrica de dos rectas paralelas que no se tocan. En el poema “18” cuya temática es el movimiento se dice “los contómetros señalan distancias/ en los costados paralelos del presente”. El poemario de Portal puede interpretarse como la posibilidad del futuro, vale decir, ese más allá donde puedan cruzarse las ideas que postula el poemario y así el hombre alcance la felicidad como máxima meta. La esperanza está en el mañana porque, en el tiempo actual, son esas paralelas que no se juntan “los costados paralelos del presente”.

Pero hasta ahora sólo hemos visto una representación del quinto postulado de Euclides. Portal habla de esta equidistancia del presente porque no cree en él. Dijimos que era un modelo tal como anota Lauer para Velasquez (Lauer, 2003), para guiar la comprensión de su realidad. Portal completa este modelo matemático y lo identifica con una utopía del mañana (Chueca, 2009).

4. El terror a la máquina o la metáfora de la modernidad

Portal va a debatir con Urquieta y una de las posturas de aquella discusión era la defensa de Portal de lo nuevo (Lauer 2001). Pero, en su libro *Una esperanza i el mar*, a pesar de usar metáforas en relación con la máquina, Portal no cree que el maquinismo sea aquello que le vaya a otorgar felicidad al hombre de “HOY”, que es el hombre del mañana frente al hombre de “HOI”. Pero Portal no teme lo nuevo. Fue una de las principales impulsoras de los movimientos de la

nueva vanguardia social, ya que su postura es política frente al capitalismo imperialista, como bien lo señala Gonzales (2007).

Portal opone dos formas del presente, por ello, hay una escritura distinta para la misma palabra sobre el presente. A lo largo del poemario podemos ver una oposición al uso correcto de la letra “y”, desde el título *Una esperanza i el mar*. La única vez en la que el uso de esa letra se emplea de manera correcta es el poema “El mandato”. Este poema imperativo configura al sujeto del futuro y en él a la suma de todos los hombres: “ser por los que nunca han sido”. El “HOY” escrito de manera formal, es el presente, es la realidad que la llama a realizar la ideología del hombre nuevo: “Así HOY/ Este HOY majestuoso y terrible/ al que debemos todo:/ hasta la muerte”. En cambio, el “HOI” implica la presencia irrefutable de la muerte y el dolor: “pero HOI sólo estás tú/ pequeña muerta dolorosa”.

Para configurar esta utopía del mañana, Portal va a representar ciertas situaciones del presente como algo negativo, o como algo que debe ser superado. Mediante la representación de la modernidad como un ser vivo a través del recurso de las metáforas, dota de características positivas la naturaleza y, por ello, muchas cosas de la modernidad son cargadas de características negativas. En tal sentido, las metáforas ontológicas y la metáfora de la personificación juegan un papel determinante porque los objetos por sí solos no poseen voluntad para modificar su presente, han de ser dotados de vida a través de esta forma de animismo vanguardista. El mar es la suma de todas las características positivas por ser algo que siempre ha estado y es usado por Portal para representar esa realidad poderosa del pasado. El mar cobra vida y es humanizado. Portal dice “humano Mar” y este posee una voz, “alarido del Mar”; tiene un corazón: “el corazón del mar abrazado de oscuridad”; está provisto de manos, “el mar tiene los brazos abiertos”. Pero no toda la modernidad es negativa. A pesar de que las fábricas y las máquinas esclavizan al hombre y lo condenan a vivir siempre una esperanza del mañana, hay muchas metáforas relacionadas a la modernidad como la velocidad y la fuerza

que tanto fascinó a los vanguardistas de las máquinas. La construcción de la máquina como un ser vivo --que mantiene al hombre encerrado en la fábrica-- es la personificación del imperialismo capitalista al que se opone Portal, pues ella rechaza el presente mecanizado y anhela un futuro (Gonzales, 2007).

En algunos poemas, el hombre, el sujeto del mañana, es configurado como un sujeto migrante:

El hablante es un “hombre” moderno, un ser humano que no se ubica geográficamente en el Perú, sino que representa a un proletariado migrante, ciudadano del mundo, que abraza la experiencia contemporánea de la modernidad. Es una voz impersonal y apoteósica que canta la libertad, el potencial del pensamiento humano, la lucha y la vida (Grünfeld, 2000, p. 77).

El sujeto es migrante porque este hoy, el presente, no se percibe como el lugar propio. Aquel es un extraño sometido al que la modernidad sujeta a este presente. Podemos entender el tópico del viaje en términos de la proyección de las paralelas que Portal espera que algún día se realice. Así en el poema que abre el libro se lee “HOMBRE EMIGRANTE/ recién HOMBRE LIBRE” (Portal, 2010, p. 95), y se habla de esa proyectividad que configura el viaje. El hombre es el viajante. El tópico del viaje se relaciona con el mar como característica que brinda este ser vivo que ha enseñado al hablante lírico “la alegre tristeza del viaje” (Portal, 2010, p. 95). En el poema “Imagen”, que es una metáfora sobre el viaje como proyectividad del mañana, el yo lírico se vale de la imagen del movimiento (“Kms Kms” [Portal, 2010, p. 105]), para representar el desplazamiento, no es por tierra sino a través del mar que puede accederse al futuro “para embarcar emigrantes que/ se llevan el corazón en las manos/ para que picoteen las gaviotas” (Portal, 2010, p. 104). Esta idea del viaje y el sujeto que no reconoce su espacio como propio también se observa en el poema “14” cuando se dice que “mañana emigrarán los pájaros/ al más lejano mapa” (Portal, 2010, p. 106).

Hay una disolución del espacio real que es configurado como una idea abstracta de espacio que acompaña este concepto de sujeto migrante o sujeto sin lugar reconocido como propio. En este sentido, la noche cobra importancia por ser un lugar donde desaparecen las espacialidades, donde las cosas se diluyen y pierden su forma, como en el poema “11” cuando se habla sobre la libertad del mar: “NOCHE/ círculo de mis pensamientos” (Portal, 2010, p. 98); o en “12”, cuando se dice que “mi soledad aguaita/ las esquinas vacías de la Noche/ aquí estoi apretada/ en las paredes del silencio” (Portal, 2010, p. 99); y es en la noche donde el sueño rompe las limitaciones de la corporalidad y barreras físicas: “Pero mi cerebro tiene todos los ruidos que se han perdido en la Noche// Estoi lejos de la realidad/ como en un baño de espacios” (Portal, 2010, p. 131). Estar en un baño de espacios representa esta multiplicidad de espacios diluidos que no tocan la realidad y el sueño es ese espacio fuera de la realidad.

5. Resultados de la ecuación

“Canto proletario” quizá sea el poema más representativo de esta carga negativa del presente. Hemos dividido dicho texto en tres secciones, donde la primera comprende las tres primeras estrofas a la que hemos llamado *la naturaleza percibe al hombre deshumanizado*, en donde la naturaleza ha sido personificada y observa al hombre que sale temprano hacia la fábrica y lo sigue en este desplazamiento; una segunda sección (que podemos denominar *la racionalidad que maquiniza al hombre*), comprendida por las estrofas 4, 5 y 6, describe --a través de la personificación-- a la fábrica como un ser vivo --“un titánico organismo” (Portal, 2010, p.96)--, el hombre sometido a los avances negativos de la modernidad que ha maquinizado al hombre; la tercera sección que va de las estrofas 7, 8 y 9, muestra la utopía del mañana en la que la fábrica, representación de la modernidad, se configura como una cárcel. En la última sección, aparece lo femenino representado por la poderosa presencia de la madre, configuración del pasado que debe saltar hacia el mañana. El texto presenta un locutor no personaje que se dirige a un alocutario no representado.

A pesar de que se hable del obrero, no existe una comunicación directa con el obrero. Podemos interpretar el texto como una representación de la realidad en la que solo la naturaleza representada como seres personificados percibe la presencia del hombre, quien, dentro de la ciudad, se enrumba a la fábrica donde la racionalidad, representada por el maquinismo como avance tecnológico, lo hace prisionero de esta modernidad. Pero el obrero continúa su trabajo en fábrica viva con la esperanza de un mañana donde será un sujeto libre. Hay una repetición de los días que esperan el mañana utópico --al que hemos hecho referencia a través de la idea de las paralelas que no se tocan— y este es una realidad anhelada. Tiene que realizarse, pero se halla en un más allá. Dicha esperanza, representada con la imagen de la madre como una foto que se guarda, configura una especie de platonismo, pues el mañana es la realidad que espera la proyección del nuevo sujeto en ella.

6. A modo de conclusión

Hubo quienes sintieron las nuevas expresiones de la vanguardia como amaneramientos e inutilidad, tal como podemos apreciar en la discusión literaria entre Miguel Urquieta y Magda Portal, en la que el primero dice que el arte nuevo “es hacer con el cerebro lo que Onán hacía con el sexo” (Urquieta, 2001, p. 61). La primera voz femenina de la literatura cierra la discusión con una reflexión sobre el pasado referido al arte de la burguesía en una clara posición política anti-imperialista: “El pasado lleno de taras es un cadáver en putrefacción que debemos incinerar cada momento para no contagiarnos. No hay enseñanzas de ayer, sólo hay realidades de HOY” (Portal, 2001, p. 81). Pero la lectura que acabamos de hacer del poemario de Magda Portal como un modelo matemático puede ayudar a comprender el modo complejo mediante el cual la palabra escrita pudo absorber o adherir la modernidad representada en la geometría no euclidiana. Creemos que Portal tuvo un conocimiento profundo de esta perspectiva matemática. Sin duda, la praxis poética en el campo de la

modernidad es mucho más ardua que la simple renovación en el ámbito de lo estético (Silva Santisteban, 1991).

Referencias bibliográficas

- Chueca, L. (Ed.) (2009). *Poesía Vanguardista Peruana I*. Lima: PUCP.
- Dimitriou, A. y Masiello, F. (2018). Magda Portal: “La mujer es valiente en todos los niveles de la vida, cuando hay que luchar, lucha” [Parte I]. Lima, Perú: Lee Poesía. Recuperado de <http://leepoesia.pe/magda-portal-entrevista-university-california/>
- Flores G., Morales J. y Martos M. (2012). *Poesía hispanoamericana: de la Vanguardia a la modernidad*. Lima: Editorial San Marcos.
- Gonzales Smith, B. (2007). *Poética e ideología en Magda Portal. Otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Grünfeld, M. (2000). Voces femeninas de la vanguardia: El compromiso de Magda Portal. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 26(51), 67-82.
- Lakoff G. y Johnson M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lauer, M. (2001). *Polémica del vanguardismo 1916-1928*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Lauer M. (2003). *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mariátegui, J.C. (1991). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta.
- Monguió, L. (1954). *La poesía postmodernista peruana*. D.F.: FCE.
- Portal, M (2001). Réplica. En Lauer, M. *La polémica del vanguardismo 1916-1928* (pp. 80-81). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Portal, M. (2010). *Obra poética completa*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Urquieta, M. A. (2001). La torre de las paradojas. En Lauer, M. *La polémica del vanguardismo 1916-1928* (pp. 61-63). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Westphalen, Y. (2017). Magda Portal y el derecho a la autorrepresentación. En Portal, M. *La vida que yo viví... Autobiografía de Magda Portal* (pp. 11-22). Lima: Casa de la Literatura.

Reedy, D. (2010). Criterios de esta edición. En Portal, M. *Obra poética completa* (pp 13-18). Lima: Fondo de Cultura Económica.

Silva Santisteban, R. (2007) [Revisión del libro *Poética e ideología en Magda Portal. Otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica* de Miriam Gonzáles Smith]. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 33(66), 327-329.

Smogorzhevski, A. S. (1978). *Acercas de la geometría de Lobachevski*. Moscú: Editorial Mir. Recuperado de <https://www.slideshare.net/pedrodowling/acercas-de-la-geometria-de-lobachevski-a-s-smogorzhevski>

Vega, S. (2010). *Espejos de la modernidad: Vanguardia, Experiencia y Cine en 5 metros de poemas*. Lima: USIL.

**«PENSAR LA POESÍA»: LA POÉTICA COMPARTIDA ENTRE MAGDA
PORTAL Y SERAFÍN DELMAR**
**«THINKING ABOUT POETRY»: THE SHARED POETICS BETWEEN
MAGDA PORTAL AND SERAFIN DELMAR**

María de los Angeles Morales Isla
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
moralesmaria1904@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1150-1869>

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.10>

RESUMEN

Dos poetas peruanos, pertenecientes al período vanguardista, presentan similar concepción poética y a la vez diferenciada: Magda Portal y Serafín Delmar. Ambos poetas reflexionan acerca de la construcción poética y el proceso creativo. Se trata de una apuesta por otorgarle a la poesía una forma de conocimiento, esto es, una capacidad cognitiva. Así, el poema se muestra irreverente y afecta al lenguaje, enfatiza su mutismo. Una interpretación comparativa de *Una esperanza i el mar* (1927) de Portal y *Radiogramas del pacífico* de Delmar (1927), demuestra similitudes estructurales, así como también la urgencia de reflexionar sobre la poesía de cara a las vicisitudes de inicios del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: Delmar, Portal, lenguaje, poesía, racionalidad

ABSTRACT

Two Peruvian poets, belonging to the avant-garde period, present a similar poetic and at the same time differentiated conception: Magda Portal and Serafin Delmar. Both poets reflect on the poetic construction and the creative process. It is a bet to give poetry a form of knowledge, that is, a cognitive capacity. Thus, the poem is irreverent and affects language, emphasizes its silence. A comparative interpretation of *A Hope and the Sea* (1927) by Portal and *Radiographs of the Pacific* (1927) by Delmar demonstrates structural similarities, as well as the urgency of reflecting on poetry in the face of the vicissitudes of the early twentieth century.

KEYWORDS: Delmar, Portal, language, poetry, rationality

Introducción

La vanguardia en el Perú se establece durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien es cierto que, durante las décadas iniciales, se conservan algunos matices de las técnicas modernistas, también está presente la reflexión acerca de la innovación del arte y la poesía hacia dimensiones desconocidas. Este principio se debe a una desconfianza, producto de la Primera Guerra Mundial, hacia los cimientos estéticos y políticos de los líderes europeos y no europeos durante el período modernista (Monguió, 1954). De modo que estas ideas versan sobre los principios de la culminación de un pasado, una crisis del presente y una posibilidad de cambio. En este período, destaca una voz femenina, entre poetas como Oquendo de Amat, Xavier Abril y César Vallejo. Nos referimos a la poeta Magda Portal, quien en su obra logra incorporar un hablante lírico femenino y complejo, además de presentar una ruptura con su tradición inmediata: el modernismo. La obra de Portal se inició con publicaciones de estilo modernista: *Ánima absorta* (1924) y *Vidrios de Amor* (1925). Sin embargo, su consagración llegó con *Una esperanza i el mar* (1927) cuya actualidad se nutre del vanguardismo europeo, sin restringirse a un afán imitativo. Lo interesante de su escritura no solo es el uso de las herramientas vanguardistas (colmado de elementos tipográficos, metáforas y una densidad compleja), sino más bien la construcción de un hablante poético femenino que muestra una subjetividad *otra* de caras al nuevo siglo XX. Se trata de una voz poética que ingresa al circuito literario para transformarlo y, sobre todo, incluir una nueva perspectiva sobre la escritura y la poesía.

Pero Portal no solo se dedicó a la labor poética, sino que contribuyó, además, con la gestión y difusión de revistas de índole vanguardista: *Flechas* (1924) y *Trampolín—Hangar—Timonel—Rascacielos* (1926-1927), junto a la codirección de Federico Bolaños y Reynaldo Bolaño, respectivamente. Al lado de estas publicaciones, Portal se consagró como una intelectual preocupada por los temas de su época, esto es, la intervención estadounidense en el Perú, la problemática de la mujer, la poesía y el Aprismo. Estas problemáticas darán origen a los siguientes libros: *El Aprismo* y *la*

mujer (1933), *Hacia la mujer nueva* (1933), *El nuevo poema y su orientación estética económica* (1928), entre otros.

Durante esta ardua labor escritural, una de las fuentes centrales de su gestión literaria y poética en general fue otro poeta peruano, Serafín Delmar, seudónimo de Reynaldo Bolaños, con el que Portal mantendrá lazos de admiración y respeto, además de una orientación estética vinculada a la realidad social. De allí que, en *Variedades* (2 de mayo de 1925), Portal revelaría admiración por la poética de Serafín Delmar, quien además se orientaba en aquella época por una poesía de compromiso social y hacia temáticas revolucionarias e ideológicas (Reedy, 2000). En 1925, ambos poetas viajan a La Paz, en donde se contactan con las lenguas amerindias. En este período, Serafín estudia las lenguas quechuas y escribe historias sobre la vida andina; así, años más tarde, publicaría *Los campesinos y otros condenados* (1941), considerado por Luis Alberto Sánchez como un auténtico poeta y cronista de la historia (Weaver, 2017). Sin embargo, la poesía de Serafín Delmar no ha merecido aún investigaciones profundas, esta solo es mencionada o evaluada por su vínculo con Magda Portal.¹ El libro que lo sitúa en la vanguardia es *Radiogramas del Pacífico* (1927), en el mismo año de aparición del poemario de Portal.

El vínculo entre ambos poetas se estableció a través de publicaciones conjuntas como *El derecho de matar* (1926), en donde se reúnen quince cuentos (siete de Serafín Delmar y ocho de Magda Portal). A ello se suma, en su retorno a Perú, la reanudación, de ambos poetas, con los grupos literarios y políticos en Lima. Colaboraron en la revista *Amauta* de José Carlos Mariátegui.² Como habíamos mencionado, en octubre de 1926, editaron la revista “supra—cosmopolita” de cuatro nombres: *Trampolín—Hangar—Timonel—Rascacielos*, en esta dan a conocer la vanguardia hispanoamericana y la construcción de una idea de nación.³ No obstante, el lazo poético se presentó con las

¹ Con la publicación de *La musa mecánica* (2003), Mirko Lauer sitúa algunos aspectos de la poesía de Delmar dentro de la vanguardia peruana. Si bien es cierto es un intento de observar algunas estrategias discursivas del poeta en mención, no es la prioridad del libro analizar su escritura, sino ver el mecanismo de la vanguardia en general. Sin embargo, es uno de los pocos investigadores que observa la práctica escritural del poeta.

² Es pertinente recordar que los poemarios de Portal y Delmar son editados por Minerva, editorial de José Carlos Mariátegui.

³ Serafín colaboró como secretario en la revista *Flechas*, en donde también se encargó de la difusión de los tópicos de una poesía vanguardista cosmopolita y social.

publicaciones de *Radiogramas del Pacífico* y *Una esperanza i el mar*. En estos textos se presenta un diálogo intertextual a través de la sección dedicada a Serafín por Portal y, del mismo modo, Delmar dedica un poema a esta. Según Reedy (2000) y Weaver (2009), los poemas intertextuales intercambian agradecimientos y gratitud hacia la transformación de sus vidas a través de la práctica vanguardista y el lazo amoroso entre ambos poetas. Se trata, entonces, de muestras de afecto vinculado a la ideología y poética compartidas. A pesar de ello, la poesía de Serafín y la de Portal no han merecido análisis suficientemente rigurosos.

En vista de que el espacio solo permite una breve comparación, quisiera elucidar, a través de los poemarios *Radiogramas del Pacífico* y *Una esperanza i el mar*, que el ímpetu vanguardista de los textos solo se puede comprender a través de la búsqueda de una construcción poética novedosa. En función a ello, la liberación del lenguaje edifica un poema enteramente racional en una dimensión profunda y radical. Siguiendo esta línea, los poemas de Serafín y Magda se construyen como una poesía del pensamiento, es decir, la puesta en escena de una metapoesía: pensar el poema desde la ficcionalización del yo lírico. De allí que se reconstruya el proceso cognitivo de la creación, así como también el enfrentamiento con el lenguaje.

Ahora bien, habría que preguntarnos ¿qué imagen se construye acerca de la poesía? ¿Cómo se muestra el enfrentamiento con lenguaje? ¿De qué manera critica la poesía de su tiempo? Pues bien, en ambos poetas, se evidencia una poesía de corte político cuya estética se vincula con los problemas sociales de una clase determinada: el proletariado. Asimismo, tanto Serafín como Magda Portal abordan una poesía reflexiva que pone de relieve el acto creativo en función del elemento cognitivo, en otras palabras, la metáfora del “cerebro” o “el cráneo”. A ello habría que añadir, la puesta en escena de una búsqueda poética que se erige a través de la figura del mar. Esto es, la utilización de una misma metáfora, pero con sus variantes, que representa la espacialización hacia una dimensión desconocida: el nuevo poema, así como también una forma de racionalizar la poesía. Asimismo, los poetas no solo presentarán la búsqueda de una estética racional, sino que desdoblan su enfrentamiento con la poesía y el lenguaje.

Antes de continuar con nuestro análisis, revisaremos algunos conceptos sobre la indagación metapoética en relación con la problemática formulada por nuestros autores. Siguiendo a Ramón Pérez Parejo (2007), la práctica *metapoética* es un proceso cognitivo “con una voluntad de exploración existencial, indagando en los fundamentos medulares de la creación, la comunicación y la ficción poética” (p.12). Se trata, entonces, de una dimensión autorreferencial del poema, es decir, los planteamientos acerca de la práctica escritural son alojados en los principios constructivos del texto poético. Así, la meditación sobre la poesía problematiza el quehacer literario, toda vez que el poeta se cuestiona sobre sí mismo –como subjetividad ante la exploración existencial– desde un ámbito aislado hacia su exteriorización en la sociedad (vale decir, como artista en la literatura y su papel en el circuito moderno). La desconfianza ante el lenguaje en el texto poético se muestra como un espacio agujereado de sentido, toda vez que la referencia sobre la poesía misma se muestra inaprehensible o escapa al sentido, por tanto, el significante y el significado no encuentran una conciliación. Desde esta perspectiva, Montalbetti (2005) afirma la no seriedad del poema, toda vez que es *aberrante* y se niega hacer signo.

Lo que propongo es que, si le conferimos a un texto el predicado de “poema”, entonces debemos conceder al mismo tiempo que ese texto viene sin barra de significación, es decir, sin distinción entre significante y significado, y que el predicado “poema” se hace efectivo cuando nosotros le imponemos una distinción con la que no viene. El poema se materializa como tal, entonces, no en el significado arbitrario que le demos sino en el que se lo demos.

Eso es posible (y, a mi juicio, también necesario) porque el poema se resiste hacer signo viene sin significado, no sin sentido (pp. 56-57).

Estas ideas de Montalbetti no implican que el poema no tenga sentido, sino que, al no presentar la univocidad entre significante y significado, lo dinamiza. Así, adquiere una multiplicidad de sentidos que exploran la operatividad del lenguaje, toda vez que se dirige a múltiples referentes. Antes esto, habría que preguntarse ¿de qué manera se enfrenta el yo lírico ante un lenguaje que se torna *aberrante*? Por su parte, Carlos Bousoño (1966) observa el hablante como un agente operador del lenguaje en tanto que interviene en él. Ello implica también una operación en el conocimiento, pues transgrede la conceptualización habitual de la palabra.

La indagación metapoética se vincula, en nuestros autores, con elementos de la vanguardia peruana, en otros términos, la utilización de imágenes surrealistas y, sobre

todo, las metáforas de la máquina. De manera que se presenta la asociación metafórica cuerpo—máquina con la finalidad de explicar el proceso cognitivo. En función a ello, se incluye la metáfora del mar para enfatizar la indagación hacia dimensiones desconocidas. Así, la percepción acerca de una poesía cerebral representa el agotamiento de una poesía anterior (enlazada con temáticas amorosas, para el caso de Portal). Siguiendo esta línea, ambos poetas incluyen en su estética no solo una reflexión sobre la poesía, sino también un proyecto político. Por tanto, el poeta subvierte las palabras desgastadas por la sociedad en busca del extrañamiento, así intentará llegar a un conocimiento primigenio de la voz para nombrar lo nuevo (tanto en lo poético como en lo político).

Para cumplir con nuestro propósito, el presente artículo aborda *Una esperanza i el mar*, de Magda Portal, y *Radiogramas del Pacífico*, de Serafín Delmar con la finalidad de observar los tópicos planteados con anterioridad. Indagamos en las convergencias y diferencias de ambos poemarios en su contexto literario. Posterior a ello, centramos nuestro análisis en dos poemas: “11”, de Magda Portal, e “Himno del poeta cerebral”, de Serafín Delmar con la finalidad de presentar las indagaciones acerca de una poesía racional. También analizaremos los textos “ESPUMAS” y “poema”, pues en estos se observan la lucha con el lenguaje y el enfrentamiento a la página en blanco; así como también el mutismo como aspecto temático. Estos cuatro poemas configuran la propuesta de dotar a la poesía como un mecanismo de conocimiento y racionalidad. La metodología empleada responde a la necesidad de ubicar en la textura poemática elementos del plano del contenido y de la expresión; por eso, utilizaremos algunas categorías de Bachelard (2003) y Lakoff y Johnson (1986) con la finalidad de observar la metáfora espacial del mar, el cerebro y el cráneo; a ello, añadiremos los planteamientos de Mirko Lauer, Matei Calinescu, entre otros, con respecto a la vanguardia.

1. Encuentro vanguardista: *Una esperanza i el mar* y *Radiogramas del Pacífico*

En las décadas iniciales del siglo XX, durante la Primera Guerra Mundial, el Perú estableció vínculos culturales con los países europeos. Así observamos la germinación y consolidación de una serie de escuelas y movimientos que pertenecían al vanguardismo

manifiestan la desconfianza en relación con las bases estéticas de los períodos anteriores y buscan “lo desconocido e inventar un lenguaje absolutamente nuevo” (Calinescu, 2003, p. 120). Sin duda, las vanguardias artísticas tenían como denominador común la oposición a los valores del pasado y a los cánones artísticos establecidos por la burguesía, pero no solo se distinguieron por las diferencias formales y por su organización estructural, sino que su toma de posición ante cuestiones estéticas y artísticas generó cambios determinantes sobre esta reflexión (Verani, 1986; Schwartz, 1991). En tal sentido, la recepción de los procedimientos vanguardistas en el espacio latinoamericano significó una renovación escritural, alejados del impacto imitativo.

En el Perú se vivió un período de renovaciones políticas, sociales y tecnológicas. Por un lado, se fomentaban las reformas universitarias y obreras a fin de suscitar el cambio social; y, por el otro, había la implementación e importación de nuevos rituales tecnológicos como el cine, los ferrocarriles, las maquinarias, entre otros, que configuran y caracterizan el espacio moderno (González, 2007; Lauer, 2003). En esta línea de pensamiento, se observan dos vertientes en la vanguardia peruana: el vanguardismo cosmopolita y el regionalista. Según Carlos García—Bedoya (2012), la vertiente cosmopolita se vinculó con los ismos europeos, pero mantuvo su singularidad; por su parte, la vertiente regionalista se encargó de asir el espacio rural con una escritura radical. Por su parte, Luis Monguió (1974) enfatiza tres líneas poéticas en la vanguardia: la poesía pura, la poesía social y la poesía nativista, que le permiten la comprensión de la poesía contemporánea. La primera vertiente, la poesía pura, se caracteriza por la voluntad de escritores que no observaron la literatura con un afán instrumental y de plano a la acción. Este aspecto tampoco erradica la dimensión social del poema. La segunda vertiente, la poesía social, agrupa a escritores cuyo objetivo es expresar una poética de actitud proletaria; en función a ello, incluye ribetes de estilo nativista, indigenista o referente a un determinado grupo social. Por último, el nativismo literario designa colectivamente a las distintas escuelas literarias que presentan como denominador común la poética de la peruanidad (por ejemplo, el indigenismo). En este contexto, se inscriben las escrituras de Serafín Delmar y Magda Portal. Ambos poemarios se sitúan en una literatura de vertiente cosmopolita y de carácter social; sin embargo, la poesía de Serafín Delmar adquiere algunos rasgos distintivos de una poética

regionalista, toda vez que la discusión de su proyecto político no solo integra al proletario, sino también al indio. Por tanto, la poética de Portal transcurre en una vanguardia cosmopolita social, mientras que Delmar incurre en la integración de la vertiente cosmopolita y la social con hábitos de una poesía nativista.

La crítica especializada (González, 2007; Reedy, 2000; Weaver, 2009; Grünfeld, 2000) ha puesto de relieve, en la poesía de Magda Portal, la inclusión de un yo lírico femenino que potencializa su práctica escritural frente a los intereses del nuevo siglo. En otros términos, se trata de la integración de una poética que incorpora la metáfora de la máquina, al hombre como sujeto emigrante, además de una exploración verbal por las dimensiones de la intimidad, en donde la poeta cuestiona los elementos de la modernidad (la fábrica, la ciudad, entre otros). Por medio de estos tópicos, la poesía de Portal constituye la imagen de la mujer nueva, con deseos de libertad, dentro de una ciudad moderna. Por su parte, sin embargo, la obra poética de Serafín Delmar carece de investigaciones profundas, de modo que su mención se reduce a antologías o libros teóricos que explican las características de la vanguardia peruana o hispanoamericana. Sobre la base de estas menciones, la obra de Delmar es considerada, también, dentro de la vertiente del vanguardismo social y, sobre todo, revolucionario (Monguió 1974); asimismo, su poesía es vinculada con la escritura de “Los estridentistas”, en tanto que incorpora a la clase obrera, la vida social de la fábrica, entre otros elementos (Videla, 2011). El interés de Serafín por una poesía de orden político, no significó el olvido de las características de la vanguardia (y de su propio proyecto poético), así, indaga en el uso de la tipografía, la metáfora de la máquina, entre otros elementos. A pesar del empleo de estos tópicos, la crítica literaria (Lauer, 2003) enfatiza su conservadurismo respecto del uso de nuevas formas vanguardistas.

Delmar y Portal comparten una vocación por lo experimental que se evidencia en dos poemarios: *Una esperanza i el mar* y *Radiogramas del Pacífico*. Ahora bien, habría que preguntarnos ¿cuál fue el motivo que nos impulsó a elegir esos dos textos poéticos? Pues bien, creemos que ambos se observa el tópico de una poesía del pensamiento (o más bien, una apuesta por la metapoésía). Los títulos de ambos poemarios son de índole metafórico. El poemario de Portal implica el empleo de una metáfora a través de la conjunción y asociación de dos elementos disímiles: la esperanza dista de tener un

sema común con la palabra *mar*. Por su parte, el título metafórico del poemario de Delmar enfatiza la unión, también, de dos elementos diferenciados que no comparten un campo sémico en común: el radiograma, que representa la modernidad, y el Pacífico, el lugar marítimo. Sin embargo, la asociación metafórica en ambos títulos responde a una necesidad en común: configurar un sujeto poético que se construya en su relación con el entorno, la modernidad y la tecnología. En función de estos elementos, el acto poético y creativo se conceptualiza en términos de la máquina, la revolución político y social, además de su compromiso con la clase obrera. Habría que añadir la impronta de la necesidad de ambos poetas por testificar su acto creativo vinculado a la racionalidad, vale decir, pensar la poesía (tema que motiva este trabajo).

A nivel estructural, ambos poemarios están organizados de manera similar, cuya subdivisión presenta, por un lado, poemas en diálogo con la modernidad; y, por el otro, de temática amorosa. Siguiendo estos postulados, *Radiogramas...* se organiza en dos apartados cuya subdivisión se efectúa a partir del segundo apartado titulado “Otros campanarios para las estrellas”. La primera sección poética asume una clara exploración por la máquina como experimento visual y poético en la necesidad de una libertad literaria. Presenta, también, siguiendo los postulados de Lauer (2003), la zoomorfización de la máquina que permite la transmisión del sentimiento de la modernidad. Sobre la base de estas ideas, Serafín incluye una radicalización y apuesta por un proyecto político determinado, así, erige y reorganiza dos vertientes de la vanguardia: el cosmopolitismo y la poética social. De allí que estos poemas exploren diversos espacios ciudadanos (así como también las grandes ciudades: Hong Kong, Francia, entre otros). Esta primera sección de poemas asume una poética del testimonio y del viaje, toda vez que la voz poética su discurso aborde el ingreso del cine, los radiogramas, por ejemplo. En función a ello, el hablante lírico de *Radiogramas...* enuncia el viaje poético que realiza tanto a nivel de la historia que se narra en el poema, como en el sentido del texto. Por tanto, se asiste, simultáneamente, a referencias textuales sobre el viaje, esto es, la imagen del viajero que llega y parte a los puertos del Pacífico. Esta imagen expone no solo los inventos de la modernidad, sino que aborda también sus mecanismos corrosivos que son ilustrados a través de la explotación de la fábrica y los seres sociales emergentes en el espacio urbano (por ejemplo, las mujeres

de los puertos). En esta sección, destacan “Los mendigos del puerto”, “la emoción en un ómnibus y los transatlánticos fumadores” y “el dolor de una mujer al parir un hijo para la fábrica”. La segunda sección poética, “Otros campanarios para las estrellas”, se compone de poemas de amor que, desde un plano formal, responde a las características de las vanguardias. Se diluye la temática social. No obstante, el poema “amor proletario” dialoga con una temática amorosa y, sobre todo, de corte político, en donde se expone la relación sociopolítica con Magda Portal, a quien el poeta alude textualmente: “tú sabes camarada *magda* que su vientre gestó 3 poetas/ el último bañado en mi sangre brota desde el fondo/ *proletario/ agitando la misma esperanza que nos unió*” (Delmar, 1927, p. 93, el subrayado es nuestro).

Con respecto a la organicidad de *Una esperanza i el mar*, surgen dos propuestas disímiles. Por un lado, Mihai Grünfeld (2000) incide en que el poemario aborda dos secciones: “Varios poemas a la distancia” y “El desfile de miradas”, dedicado a Serafín Delmar. Se asume, en el texto, una poética vanguardista (incluye una temática sobre la modernidad, la tecnología y un proyecto político) y la enunciación de una poética amorosa, respectivamente. Por el contrario, Gonzáles Smith (2007) no realiza una periodización ni tampoco atiende a la organicidad del texto, pero en la reproducción del poemario, que incluye en su libro *Poética e ideología en Magda Portal*, lo subdivide en tres apartados: “Varios poemas a la distancia”, “Poemas claroscurios” y “El desfile de miradas”. No obstante, concordamos con Grünfeld en la división, pues los tópicos abordados acerca de una vanguardia cosmopolita y social son expuestos en “Varios poemas a la distancia” (que integra “Poemas claroscurios”). Los “Poemas claroscurios” son poemas transitorios hacia la segunda sección, pero la temática aún persiste en tópicos vanguardistas. En cambio, “El desfile de miradas” tiene como denominador común la temática amorosa enlazada a la relación con el amado, el ambiente disfórico: la noche, el desborde de la pasión y la ausencia. Del mismo modo que Delmar, en este apartado, se incluye “Grito”, poema de abordaje de temática social que direcciona su elocución hacia la acción política: “P R O C E S I Ó N D E H O M B R E S T R I S T E S/ aquí estamos nosotros/ muestras grandes banderas/ de alegría libertaria” (Portal, 1927, p. 92).

Expuesto lo anterior, resulta pertinente centrarnos en cómo los poemas de ambas obras, *Radiogramas...* y *Una esperanza...*, responden a una poética compartida tanto a nivel formal, como del plano del contenido. La configuración de la ciudad ambivalente se erige en nuestros autores como un patrón común y diferenciado a su vez. Se trata de la necesidad de libertad cosmopolita, a la par de las grandes ciudades; y, simultáneamente, la crítica social a un lugar opresivo. Delmar, en “himno”, usa los topónimos para enfatizar la idea del hombre—mundo vinculado a las ciudades cosmopolitas: “hombre/ torre de Eiffel/ en el círculo mundial balanceado por los palos” (1927, p. 49), además prefigura una imagen de la ciudad moderna a través de la tecnología: “un cinema de paisajes en los vidrios—dolor/ de nuestras caras que refleja el radio—cerebro” (en “la emoción...”, 1927, p. 33). Del mismo modo, pero con matices diferenciados, Portal testimonia, también, la sociedad de su tiempo, en “Imagen”, sobre la cual enfatiza la modernidad tecnológica: “Kms superpuestos cabalgando las distancias—/ todos los trenes partían sin llevarse mi/ anhelo viajero” (1927, p.21). La modernidad citadina se vincula con el espacio tecnológico, así como también presenta la voz del yo lírico que simboliza su sistematización y animismo con la máquina. Siguiendo esta línea, desarrolla su afán creativo y cognitivo. La imagen contraria a la ciudad se edifica a través de la urbanidad y la emergencia de una clase social: el obrero. De allí que se problematice sobre la fábrica, la explotación y una sociedad en crisis. Tanto Delmar como Portal presentan una misma concepción del trabajo obrero. Así, Portal afirma lo siguiente en “Canto proletario”: “La fábrica lo es todo: la ESPERANZA i la CARCEL” (1927, p. 10); por su parte, Delmar, en la siguiente cita, expone en “el dolor de la mujer...”, a través de la imagen femenina, la opresión: “la mujer que tenía que parir un/ hijo para la fábrica/ con un odio escondido las máquinas/ piteaban en sus ojos la angustia de todos los hombres” (Delmar, 1927, p. 17). La actividad laboral se presenta como una deshumanización, angustia y explotación del hombre.

Otro aspecto en el cual convergen ambos poetas es en la concepción de una poética social. La actividad política se vincula con la modernidad cultural y la creación de una nueva poesía. El poema es el intersticio entre la práctica creativa y la política. Sobre la base de esta idea, ambos poetas utilizan la tipografía vanguardista para

enfaticar, sobre todo, la enunciación de un yo lírico en búsqueda libertaria, así, prefiguran la puesta en escena del animismo de la voz enunciativa. Si bien es cierto, Portal configura una poesía de corte político y social, esta se muestra con giros metafóricos en “frente a la vida...”: “L I B E R T A D! / estandarte del hombre!” (1927, p. 10) o, en “Canto proletario”, “Pero Yo Yo/ frente a la Vida, / yo poseo la roja manzana de la vida” (1927, p. 7), esta idea de la roja manzana se ha entendido desde la ideología política marxista (González, 2007). En cambio, en “poema rural”, Delmar se caracteriza por su exaltación a la revolución, de allí que utilice la topografía vanguardista para subrayar su filiación política: “o h r e v o l u c i ó n/ cuánta alegría siembras con solo una sonrisa –para el hombre no debe haber más compañera—“(1927, p. 7). Delmar ilustrará su poética con una exaltación por la revolución como medio de cambio, así, titulará a uno de sus textos “poema bolchevique”⁴, en donde critica el espacio citadino: “en la ciudad/ suenan los pitos de las fábricas/ i los obreros manchados de acero/ proyectan sus sombras miserables” (1927, p. 25). Aunque la crítica especializada (Videla, 2011; Grünfeld, 2000) incluye a Magda Portal en una estética vanguardista revolucionaria, junto a Serafín Delmar, el lenguaje y los tópicos desarrollados por nuestra poeta abordan más aspectos; pues presenta un yo lírico, sumamente, complejizado, cuya identidad se presenta y disuelve a lo largo del poemario, elemento que permite su singularidad en las obras vanguardistas.

Otro rasgo común de nuestros poetas es la imagen del viaje, tópico vinculado con el mar, en el caso de Portal; y el puerto, en Delmar. Según Videla (2011), el yo lírico es un ciudadano del mundo y brinda imágenes instantáneas de los lugares visitados. Para el caso de nuestros poetas, el viaje presenta las características señaladas por Videla; pero, a su vez, escapa a su concepción. Los hablantes líricos configuran imágenes del espacio circundantes: el viaje que realizan se sitúa, sobre todo, desde un espacio interior, la creación poética, que complejiza a los sujetos; y, en función a ello, se exterioriza la

⁴ Es pertinente señalar el vínculo del término “vanguardia” con la elaboración de la teoría del bolchevique, realizada por Lenin, donde se expone la toma revolucionaria por el poder. En el interior de este pensamiento marxista, y desde una perspectiva revolucionaria, se elabora una teoría de la vanguardia. Así, en los años siguientes, surge una literatura vinculada con el nuevo régimen. Ahora bien, estas ideas son gestadas, también, en Hispanoamérica, cuya proyección poética se establece de América a Europa, de manera que se escribe una política de cambio social y, a su vez, se dialoga con Occidente (Videla, 2011). De allí que los poemas de Delmar se integren en esta línea de pensamiento, así incluye en sus versos al proletario obrero, la imagen de Lenin (en el poema “amor proletario”) y la palabra bolchevique para titular su poema acerca de la fábrica.

ancas donde cabalga la alegría del mar
C E R E B R O
universo del hombre
tú— el único sentido máximo engendras el siglo del
radio— de la broadcasting — i de la vida
tú— tú mismo me creastes con la emoción del viento—el
viento que canta en los árboles el dolor cósmico de la
t i e r r a
tú mismo desembocas a los ríos a los cardinales donde se
baña el paisaje
fin i principio de la superación
LA NATURALEZA ES UN PROYECTO DE
BELLEZA
pero yo el
P O E T A
definición de la raza cobriza con
mi canto de indio americano templando los puentes por
donde pasará la caravana eléctrica del círculo cerebral
heme fumando la miseria
tú el hombre
camino de los fuertes
creativo centinela del sol
quiero decirte— proa azul de los vientos—
zarpas de mis manos (Delmar, 1927, pp. 37-38)

11

el gran ruido del mar estrellándose en las paredes de mi cráneo—
en cuyos frontales golpea la idea
de la más libre libertad
para extender mis manos afiladas i firmes
a los muros cerrados de la muerte—

alegre capacidad de los sentidos
para desamarrarse de las costas de amor
i salir sobre los mares desconocidos
a los puertos sin nombre—

N O C H E

círculo de mis pensamientos
donde dan vueltas desesperadas las mariposas
neurasténicas—

ruidos indiferentes
para aunarse al estrépito con que golpean las
paredes de mi cráneo
todos los ruidos

A l e g r í a —

la de mis dos pupilas
ventanas a una casa de locos—
la de mis recuerdos de enantes apiñados en las astas de mis sentidos

como pájaros sobre postes eléctricos

i mis brazos

afiliados y firmes

tendidos hasta tocar las paredes de piedra
de la muerte— (Portal, 1927, pp. 11-12).

Ambos poemas ubican al lector en un escenario que presenta los rasgos habituales de una escritura vanguardista: la tipografía que organiza el texto, así como también la simultaneidad de imágenes de corte surrealista y la metáfora de la máquina. Todo ello da cuenta de una carga potencial que busca definir la modernidad poética y social. La superposición de imágenes, que vinculan la corporalidad del hablante lírico y la máquina, son elementos que se corresponden y, a su vez, diluyen la imagen del hablante; así se erige una voz. Desde los versos iniciales, ambos poetas presentan el motivo que organiza y dinamiza las intenciones del texto poético: el proceso creativo de la escritura. En función a ello, se genera una brecha divisoria entre un ciclo anterior y el presente. Así, Delmar alude: “dios...? un hombre donde la distancia se suicidó/ pantalla del tiempo que ancla en la frente los hilos de la creación” (Delmar, 1927, p. 37); se observa una simultaneidad de imágenes, se interroga y critica la imagen organizadora que da sentido al mundo (o sea, dios) para dar cuenta de una nueva era y proyección poética. De allí que enfatice los “hilos de la creación”, es decir, se focaliza en la capacidad creativa del sujeto cuya metáfora señala el proceso cognitivo. Portal, en cambio, parte de la imagen de cráneo y el mar para dar cuenta de una idea que perturba: “el gran ruido del mar estrellándose en las paredes de/ (mi cráneo—/ en cuyos frontales golpea la idea/ de la más libre libertad” (1927, p. 11), en estos versos se presencia, también, la puesta en escena de una perspectiva de cambio. Esta imagen del pensamiento tiene que ver con la práctica escritural porque subyace al poema una actitud crítica ante una escritura vinculada al pasado; además, se expone una indagación a una poética entendida como *conocimiento*, el cual se manifiesta en la reiteración constante del proceso creativo. En esta línea, el poema de Delmar y Portal proyectan una poética en el instante mismo que el texto se construye. De esta manera, en ambos casos, se presenta la imagen referencial al proceso cognitivo, así, Portal enuncia: “ruidos indiferentes [...] golpean las/ *paredes de mi cráneo*” (1927, p. 11, el subrayado es nuestro), en esta indagación se presentan la lucha y la resistencia en la dimensión

pensante que direcciona la escritura del poema, en otras palabras, describir la experiencia del pensamiento; y Delmar, por otro lado, alude: “*C E R E B R O*/ universo del hombre” (1927, p. 37), en donde se constituye la figura que guía y erige el proceso escritural.

Aunque en ambos poetas se hace referencia al elemento cognitivo, la indagación es distinta. Desde los postulados de Lakoff y Johnson (1986), las metáforas orientacionales dan a un concepto una organización espacial, así, en los poemas de Portal y Serafín se describe el proceso creativo desde un afuera— adentro y viceversa. En el poema de Portal “las paredes del cráneo” (1927, p.11) son observadas desde una perspectiva del afuera hacia adentro, pues se desarrolla el ingreso de la idea hacia un espacio inquebrantable y (de allí que el mar se estrelle y golpee las paredes). Por otro lado, Delmar aborda el proceso creativo a partir de la orientación adentro—afuera, en tanto que aborda la materia, el cerebro, que conduce cada organismo del hombre. Así, parte de la imagen interior del sujeto para enfatizar su organicidad y direccionar la creatividad del mismo con el espacio exterior (por esta razón, lo adhiere con la tecnología). En otras palabras, la interioridad del sujeto es descrita y se dirige hacia una conceptualización que focaliza modernidad del entorno; en el cerebro, no hay nada que lo recubra (como el cráneo), vale decir, la dimensión interior.

Siguiendo los postulados de Bachelard (2003), el agua se presenta como un tipo de materialidad e intimidad más profunda, un tipo de destino que se transforma en la estancia del ser. El agua es el elemento transitorio, así como también la metamorfosis ontológica entre el fuego y la tierra. Significa, entonces, la construcción de imágenes poéticas a partir de una fenomenología, en este caso el agua, para dar cuenta de una forma de racionalización. Sobre la base de esta idea, podemos aproximarnos a dos elementos referenciales en los poemas citados anteriormente: el mar y el puerto. Si bien es cierto no se habla propiamente del “agua”, las imágenes que se construyen en los poemas se configuran sobre esta idea. Portal afirma lo siguiente: “alegre capacidad de los sentidos/ para desamarrarse de las costas del amor/ i salir sobre *los mares* desconocidos/ a los puertos sin nombre (1927, p. 11). En el poema “11”, podemos observar que el mar es la dimensión desconocida, se estrella; así, se prefigura una imagen violenta del agua. Ello indica, según Bachelard (2003), un *coeficiente de*

adversidad. Tenemos, entonces, una pugna y lucha constante por salir victorioso, aunque esto implique un espacio de hostilidad. Esta característica se evidencia, en nuestra autora, toda vez que se presenta una pugna entre dos espacios disímiles y contrapuestos: las costas del amor y el mar. Ello da fe de una brecha divisoria entre dos formas de hacer poesía, por un lado, relacionado a la poesía amorosa; y, por el otro, una poética que aborde y supere los límites de la novedad y racionalidad. Asimismo, el mar se presenta como un destino que converge con una voz poética que debe luchar “por convertirse en un adivino, por llegar a lo desconocido, e inventar un lenguaje nuevo (Calinescu, 2003, p.120). En cambio, el poema de Delmar aborda la temática del agua a través de la imagen de navíos y puertos. Estos adquieren la funcionalidad de referir no una pugna, como en Portal, sino la euforia que enuncia los nuevos paisajes que recorre el hablante lírico. En función a ello, enfatiza la sensibilidad del poeta que exalta la modernidad: “Todos los sentidos son navíos que tripulan la vida [...] / ancas donde cabalga la alegría del mar” (Delmar, 1927, p. 37). Este tópico está enraizado con la exaltación del hombre. En ambos poetas discurre una fuerza animista que dinamiza los sentidos de la sensibilidad poética y da alegría a los sentidos. La imagen del agua, en estos poetas, es el salto hacia la dimensión desconocida y una forma de racionalización. Se presenta, nuevamente, el estatuto de la racionalidad poética.

Sin embargo, se observan con claridad algunas diferencias entre nuestros poetas. Portal construye su poesía a través del uso del campo figurativo de la metáfora, la cual está vinculada con imágenes surrealistas, que, en muchos casos, se presentan bajo la imagen de la locura: “las mariposas/ neurasténicas” (Portal, 1927, p. 11) o “la de mis pupilas/ ventanas de una casa de locos” (Portal, 1927, p. 12). Aquí, la conciencia poética describe su racionalidad dentro de la vertiente surrealista, se da cuenta del proceso cognitivo. El empleo de este tipo de metáforas da cuenta de una necesidad, por parte de Portal, de construir un lenguaje a través de la asociación de imágenes disímiles, esto es, la idea del simultaneísmo (en referencia al cubismo). Por el contrario, Delmar apuesta por el uso de un lenguaje directo desde una entidad metafórica, en la cual predomina la asociación máquina—sujeto. Aunque dicho poeta persigue un intento de elaborar imágenes surrealistas, estas solo se presentan en el título de determinados

poemas (no ahonda en sí en ellas) como, por ejemplo, “poema inalámbrico” o “estética del alucinados”.

Hay otra diferencia: “himno al poeta cerebral” incluye una temática de corte político. Esta evidencia su idea del mestizaje cultural, así como también la adopción a determinada clase social. Además, en relación con lo anterior, se plantea la estética del paisaje como proyecto y elemento de superación. Dicha idea se integra al pensamiento de modernizar el área rural. De allí que, a lo largo del poemario de Serafín Delmar, el autor enfatiza dicha concepción con la inclusión de poemas que aborden una temática andina, aunque esta se presenta solo como un intento; por esta razón, en nuestra introducción, mencionamos los hábitos poéticos de una literatura regionalista (por ejemplo, en “poema rural” o “el poema nativo de tus ojos”): “pero yo el/ P O E T A/ definición de la raza cobriza con/ mi canto de indio americano” (Delmar, 1927, p. 38). Por otro lado, el poema de Portal también se incluye en la vertiente de una poética social, sin embargo, una ideología o un proyecto político subyace a las metáforas elaboradas. Es decir, no manifiesta su filiación política en términos explícitos y directos, tampoco aborda la idea de un mestizaje cultural; si bien es cierto escribe sobre una política de cambio, esta se adscribe a través de aquello que subyace a sus versos y no de modo ostensible.

Ahora bien, ¿cómo se construye la reflexión sobre el pensar la poesía? En los dos poemas, predomina una necesidad de expresar la práctica escritural a través de la racionalidad, vale decir, a partir de dos elementos: el cráneo y el cerebro. Ambos elementos determinan los lineamientos que siguen en su poética con la imagen marítima que, siguiendo los postulados de Bachelard, también son una muestra de racionalización de los hechos. Así, se construye una poética racional, esto es, el cuestionamiento y afirmación de la lírica vanguardista. Además, en ambos, se da un lugar a una poesía del conocimiento, en donde se expone una voluntad de rechazo a los mecanismos opresores y uniformadores del poder; por esta razón, los dos poemas parten de dos imágenes angulares para la descripción de sus poéticas: en el caso de Delmar, dios; y en Portal, el grito como un mecanismo represor (“estrellándose en las paredes del cráneo” [Portal, 2007, p. 11]). Asimismo, ello constituye el proceso cognoscitivo de los individuos que permiten y establecen una relación entre las palabras y el mundo (con la utilización del

simultaneísmo, la metáfora de la máquina, por ejemplo). En tal sentido, estamos ante un poema que revele su carácter ficticio y estructurador de su escritura. Así, esta reflexión autorreferencial cuestiona, a su vez, la realidad. Aunque en estos poemas no se expresa de manera determinante o explícita un juego con la desconfianza del lenguaje, este tópico se subyace en la construcción del sentido del poema, ya que sobre lo que debe decirse no se ha escrito. Es decir, ¿qué es realmente el poema? Ambos poetas han desarrollado una elaboración abundante de metáforas y referencias extratextuales; pero el mismo poema se mutila al no decir nada sobre sí mismo.

3. “Espumas” frente a “Poema”: el poema racional no dice nada

En este apartado, analizamos dos poemas que permiten observar una idea que se abordó en el párrafo anterior y da título a esta sección: el poema no dice o no refiere.

ESPUMAS

hoi me sube una maldición a los labios
desde el frío de mi corazón —
Se crispan todas las uñas
para incrustarse en mi orgullo —
Porque todo ha sido en vano
i mis palabras inútiles—
i se ha dormido el fantasma de mi voluntad
para dejar crecer a la otra Sombra
que hoy se proyecta
s o b r e t o d a
—M I V I D A—
Fragilidad de mis manos incapaces
para crujir sobre la angustia de mi corazón
i dejar que me suba a los labios
—ajeno de impotencia—
la palabra sin anestias— (Portal, 1927, p. 39)

poema

niña de los ojos gitanos
se fueron tus brazos
al horizonte para medir mi esperanza
apoyado en la noche— el mástil
de la tarde cantó con un pájaro
la canción del viajero
i en tus lunas de panoramas
estelares el medio día de tus cabellos
rompió mi alegría vagabunda
el mar gritaba igual que una mujer
al ser madre
i tragándome los gritos de angustia
he restregado mi llanto en tu ausencia

del yo lírico. Toda vez que se subvierte su integridad, su capacidad de *hacer signo*. Se desea referir la dislocación comunicativa con el lenguaje.

Por su parte, Delmar utiliza las metáforas, en su mayoría, de la personificación para desarrollar la problematización sobre el poema a partir de la imagen de una niña. De manera que la imagen infantil activa la operación del lenguaje en el hablante lírico, dado que esta permite aproximarlos a espacios desconocidos o, en todo caso, esperanzadores para la proyección de una poética: “niña de los ojos gitanos/ se fueron tus brazos/ al horizonte para medir mi esperanza” (Delmar, 1927, p. 11). Siguiendo esta línea, el hablante poético busca acceder al lugar de la niña, sin embargo, se imposibilita, el espacio habitado se torna disfórico: “el mar gritaba igual que la mujer/ al ser madre” (Delmar, 1927, p. 11). Asimismo, es la niña, a su vez, quien transforma el escenario, genera, así, en el yo poético una alegría desbordante: “¡ en tus lunas panoramas/ estelares el medio día de tus cabellos/ rompió mi alegría vagabunda” (Delmar, 1927, p. 11). Este escenario es pertinente para entender la construcción metapoética, toda vez que la anulación del referir a la descripción y el nombramiento del infante enfatizan la inoperancia comunicativa. El proceso cognitivo reflexiona acerca del estatuto poético y su posibilidad comunicativa.

Hay, sin embargo, una coincidencia en ambos poemas: la *belicoidad* del lenguaje. Se trata de dos fuerzas en tensión que generan un conflicto entre sí: la confrontación y la resistencia. En “ESPUMAS”, la búsqueda referencial escapa a hacerse signo. En esta exploración poemática, el hablante lírico enfatiza la imposibilidad: “Se crisan todas las uñas/ para incrustarse en mi orgullo/ Porque todo ha sido en vano” (Portal, 1927, p. 39). El hablante lírico opera sobre el lenguaje, crea nuevas referencias, sentidos, significaciones (con la metonimia); no obstante, la palabra interviene hasta llevarlo a una dimensión del vacío. Esto es, el poema disonante, misterioso, oculto, de modo aborda una referencialidad insólita y extraña (Friedrich, 1974). En su operación por construir nuevas referencias y operar al nivel del significado y significante, el hablante lírico apuntala la interrogación y desestabilización, quien ante

un lenguaje *aberrante* disloca el lugar que ocupa⁵. Del mismo modo, pero con algunas diferencias, “poema” construye su imposibilidad y confrontación con el lenguaje a través de su acercamiento a la imagen infantil. En su intento de nombrar y hacer signo, el poema se interrumpe: “tuercen [las palabras] al salir en busca de tu nombre” (Delmar, 1927, p. 12). La niña, concebida así, encarna a la poesía y envuelve al hablante lírico con su apariencia (por ejemplo, sus cabellos) y proximidad a otras realidades: el mar. En relación con lo anterior, el yo poemático indaga en la práctica escritural a través de la visualidad para hallar una vía comunicativa; de allí que mencione y construya lo escrito: “estoi frente al mar/ como un punto sobre la i” (Delmar, 1927, p. 12). Si bien esta es una práctica vanguardista, en este caso, es empleado para mostrar la insuficiencia del lenguaje y recurrir a otras posibilidades de comunicación. A pesar de ello, el poema se interrumpe, *no dice nada de aquello que desea referir*. Así, el poema concluye en la angustia que genera la mirada del infante en el sujeto: “i en tu mirada niña del pacífico/ un marino cantaba su tristeza” (Delmar, 1927, p. 12). Se observa, entonces, una doble imposibilidad, esto es, por un lado, la necesidad del yo poético de desdoblarse en otros personajes o elementos, pues no narra sus propias emociones, de manera que no puede autorreferirse; y, por el otro, se asiste al silencio del propio poema, toda vez que se interrumpe la posibilidad comunicativa.

En ambos poemas se presentan la imposibilidad y la lucha con el lenguaje poético, se pone de relieve el proceso cognitivo en acto. En “ESPUMAS”, predominan la experiencia y la subjetividad del hablante lírico que describe su desestabilización e imposibilidad de decir. Del mismo modo, pero con aspectos disímiles, “poema” muestra el silencio, toda vez que el poema se interrumpe, no obstante, la reflexión cognitiva se elabora a través de la personificación.

Conclusiones

La fundación de una poesía vanguardista en el Perú ha suscitado diversas directrices para la orientación conceptual de una poética. Sobre la base de esta idea, la metapoesía

⁵ Nos referimos a un lenguaje aberrante porque las metáforas de este poema, trasladan el significante hacia otro significante, de modo que se enfrenta al vacío porque no logra referir aquello que habita en el pensamiento, sino que, marca un indecible, su imposibilidad.

se presenta en Serafín Delmar y Magda Portal como un proceso cognitivo y de envergadura racional. Se han desarrollado dos perspectivas analíticas que convergen en una sola hipótesis: pensar la poesía significó la búsqueda hacia dimensiones desconocidas, así como también la necesidad de enfatizar una escritura racional, vale decir, la puesta en escena de una consciencia escritural que ahonda en las problematizaciones de su entorno como del lenguaje. En función a ello, se desarrolla, como una primera cualidad, la edificación de una poesía dirigida por el cerebro o el cráneo como elementos del pensamiento. Esta indica, nuevamente, la necesidad de plantear una poesía que reflexione y problematice. Una segunda cualidad observa se presenta no solo con la elección de una poesía racional que responda a las necesidades de época, sino que plasme en el proceso cognitivo en acto. Así, permite observar la lucha y resistencia con el lenguaje poética. Siguiendo esta idea, ambos poetas plantean una poesía que se silencia y desconfía del lenguaje. Por tanto, la reflexión y la apuesta por una poesía racional se muestran, en la segunda cualidad, *in situ*.

Sobre la base de la metapoesía, Delmar y Portal realizan una crítica a la poesía de la época anterior con la finalidad de exponer una nueva conceptualización de lo poético. Asimismo, en la indagación de esta vertiente, hemos observado los vínculos entre ambas prácticas escriturales como, por ejemplo, la configuración simbólica del mar a través de los postulados de Bachelard, los cuales merecen una indagación más profunda. Además, ambos poetas evidencian una poética compartida que merece una lectura comparada, aún más detallada, para la indagación de los poemas intertextuales (dedicados entre sí por ambos escritores).

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (2003) *El agua y los sueños*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOUSOÑO, C. (1996) *Teoría de la expresión lírica*. España: Editorial Gredos.
- CALINESCU, M. (2003) *Cinco caras de la modernidad*. Barcelona: Alianza Editorial
- DELMAR, S. (1927) *Radiogramas del pacífico*. Lima: Minerva.
- FRIEDRICH, H. (1974) *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.

- GARCÍA BEDOYA, C. (2012) *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre cultura y literatura*. Lima: Pakarina, CELACP y Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Mayor de San Marcos.
- GÓNZALES SMITH, M. (2007) *Poética e ideología en Magda Portal: otras dimensiones en la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- GRUNFELD, M. (2000) Voces femeninas de la vanguardia: el compromiso de Magda Portal. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 26 (51), 67-82.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAUER, M. (2003) *La musa mecánica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos,
- MONGUIÓ, L. (1954) *La poesía postmodernista peruana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTALBETTI, M. (2014) “En defensa del poema como aberración”, en *Cualquier hombre es una isla* (pp.47-61). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- VERANI, H. (2002) *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OSORIO, N. (ed.) (1988) Introducción. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la Vanguardia hispanoamericana* (pp. IX-XL). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PÉREZ, R. (2007) *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética*. Madrid: Visor Libros.
- PORTAL, M. (1927) *Una esperanza i el mar* [Edición facsimilar]. Lima: Casa de la Literatura Peruana.
- REEDY, D. (2000) *Magda Portal. La pasionaria peruana*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- VIDELA, G. (2011) *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- WEAVER, K. (2009) *Peruvian rebel: the world of Magda Portal*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

**NO UNA, SINO MUCHAS IDENTIDADES: *COSTA SUR* DE MAGDA PORTAL
Y *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES* DE BLANCA VARELA**

**A ONE IDENTITY NO, A LOT OF IDENTITIES YES: *COSTA SUR* OF MAGDA
PORTAL AND *VALSES Y OTRAS FALSAS CONFESIONES* OF BLANCA
VARELA**

Frank David Aquino Ordinola

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

frank.aquino@unmsm.edu.pe

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.11>

RESUMEN

En el presente artículo se evidencia que en los poemas “Las palabras perdidas” (perteneciente a *Costa Sur*) de Magda Portal y “Vals del Ángelus” (de *Valses y otras Falsas Confesiones*) de Blanca Varela se configuran identidades que transitan de un Yo moderno individual a un Yo posmoderno “saturado”. Por extensión, las identidades de género desarrollan relaciones que trascienden hegemonizados conceptos de lo femenino y masculino. Mientras en Portal esta transición adopta un registro platónico (identidades que ocultan los sexos) que es a sí mismo cuestionado, en Varela la transición adopta un registro surrealista y antitético que otorga una multiplicidad identitaria que posee la mujer contra la imposición masculina.

PALABRAS CLAVE: locutor, alocutario, identidad, género, yo saturado.

ABSTRACT

The present article shows that the poems "Las palabras perdidas" (belonging to *Costa Sur*) of Magda Portal and "Vals del Ángelus" (belonging to *Valses y otras Falsas Confesiones*) of Blanca Varela set up identities that pass from an individual modern self to a postmodern "saturated" self. By extension, the gender identities develop relationships that transcend hegemonized concepts about what is the feminine and what is masculine. While in Portal this transition adopts a platonic record (identities that hide the sexes) meta-questioned, in Varela the transition adopts a surrealistic and antithetic

record that confers an identities' multiplicity that the woman has against the male imposition.

KEYWORDS: poetic speaker, poetic allocutary, identity, gender, saturated self.

1. Contextualización de los poemarios de Magda Portal y Blanca Varela

Es posible plantear que hasta estas casi dos décadas del siglo XXI (2018), en el campo literario del Perú, podemos parangonar los dos modelos femeninos de escritura más decisivos a partir del siglo XX: Magda Portal en su principal arsenal vanguardista frente a Blanca Varela y su adscripción a la Generación del 50. Es sabido que las filiaciones respectivas para ambas escritoras fueron excepcionales en grupos de numerosos poetas varones. Además, la crítica literaria, no solo nacional sino también internacional, ha dedicado una considerable cantidad de estudios a ambas autoras por separado. En esta situación, entonces, se hace necesario todavía emprender análisis que busquen vasos comunicantes críticos entre estas poetisas “modélicas” y sus contemporáneos más originales; comprobar alguna relación entre estas “poetisas mayores” y las “menores” (porque han sido invisibilizadas por los sectores hegemónicos) de sus épocas correspondientes; y tratar de buscar, finalmente, algún signo relacional entre ambas autoras que prácticamente ya ganaron una plaza bien merecida en los cánones literarios peruanos. Esta última tarea es la que justamente vamos a emprender en el siguiente artículo mediante la elección de un objeto literario de cada poeta.

Para el caso de Magda Portal, como ya habíamos sugerido en el párrafo anterior, la explosión de su poesía suscrita al vanguardismo ha sido la más abordada por la crítica. Por esta razón, *Una esperanza i el mar* (1927), el poemario de Portal más vanguardista por antonomasia según la crítica especializada, ha sido uno de los más aplaudidos con justicia porque la elaboración de una enunciación femenina, fusionada con el compromiso político de los años veinte, impactó de modo inédito en la poesía peruana desde aquel entonces. Uno de los estudios más completos respecto del libro citado es el de Myriam Gonzales Smith, es decir, *Poética e Ideología en Magda Portal*

(2007). En esta oportunidad no vamos a agregar algo novedoso sobre lo que Gonzales ha estudiado con ahínco, sino que vamos a elegir, en cambio, un libro poco abordado por la crítica literaria actual y que es posterior a la etapa vanguardista antes indicada. Nos referimos a *Costa Sur*, uno de los poemarios más extensos incluidos en la *Obra poética completa* (2010) a cargo del estudioso Daniel R. Reedy y que vio la luz gracias al Fondo de Cultura Económica. Reedy ubica este libro como el segundo de Portal impreso en Santiago de Chile a principios de 1945, debido al desplazamiento clandestino que Portal realizaba en varios países latinoamericanos hasta aquellos años (2010, p.10). De este libro tomaremos solamente un poema ubicado al medio del poemario que consta de tres secciones. El poema lleva por título “Las palabras perdidas” y es uno de los que mejor sintetiza la poética del “yo saturado” que, en los siguientes páginas, explicaremos.

La poesía de Blanca Varela, el supuesto cariz opuesto a Portal en la poesía peruana escrita por mujeres, ha conseguido de alguna manera captar un poco más la atención crítica cuantitativamente hablando. Aunque no es intención nuestra (porque no la consideramos fructífera) contraponer qué obra de una y otra es “superior” cualitativamente, vamos a elegir un libro de Varela que sí ha tenido consideraciones críticas importantes (a diferencia del libro elegido de Portal), pero que en esta ocasión será leído desde una óptica distinta para hallar relaciones horizontales con la que podría ser la “hermana poética mayor” de Varela, es decir, Magda Portal. Nos referimos a *Valses y otras falsas confesiones* (1972), poemario diacrónicamente posterior al de Portal, pero que sincrónicamente evidencia un rasgo muy interesante basado en la enunciación del locutor correspondiente. Dos publicaciones que se enfocan más detenidamente en el libro citado de Portal corresponden a Bethsabé Huamán (2003) en modalidad de tesis de licenciatura y a Camilo Fernández (2010) en modalidad de libro exclusivo para la poesía vareliana. Estos estudios se titulan respectivamente: *Esa flor roja sin inocencia: una lectura de Valses y otras falsas confesiones de Blanca Varela*; y *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Aunque los dos trabajos poseen enfoques diferentes (pero no excluyentes para tratar los poemas del libro en cuestión), ambos coinciden de alguna manera en la importancia del complejo locutor poético femenino que utiliza estrategias deconstructivas de sus mismos enunciados, con

fines desmitificadores contra sistemas androcéntricos e institucionales respectivamente. Para el presente análisis comparado, hemos decidido elegir uno de los poemas más representativos de todo el libro, “Vals del Ángelus”, en el cual también se asomará una operación de “saturación del yo” que, en su debido momento, se entenderá a cabalidad.

2. Emergencia de un yo poético saturado. El caso de Magda Portal

Luego de haber contextualizado los objetos de estudio tanto de Portal como de Varela, procederemos a postular la tesis comparativa para ambas y empezaremos el análisis con el caso de Magda Portal. *Costa Sur*, como ya lo habíamos mencionado en el primer apartado del presente artículo, está dividido en tres secciones que podríamos tematizar en primera instancia. Así, la primera sección lleva por título “Realidad del Ser” y en esta los poemas están configurados, en su mayoría, por la sensible complicidad del locutor poético con la Naturaleza como tal. Acotamos que uno de los símbolos privilegiados en toda la poesía de Portal, el Mar, no es excepción en esta primera sección del libro; y que además la consciencia de la difícil tarea por representar poéticamente mediante el lenguaje añade una novedosa preocupación que en *Una esperanza i el mar* no es la más notable a nivel de construcción formal y a la vez tópica. En la segunda sección del libro, titulada “Las palabras perdidas”, aparece, como el mismo nombre ya lo señala, una mayor preocupación por la aprehensión del lenguaje; y otro dato curioso en relación con lo anterior es que en esta sección la poeta Portal experimenta no solo con el verso libre, sino que ensaya métricas regulares y rimas asonantes. Esta práctica demuestra cómo el empleo del formato básico del vanguardismo poético (versolibrismo) que, antes había asimilado Portal en *Una esperanza i el mar*, ahora es puesto en duda, por lo menos, en esta sección de todo el libro, quizá con la consigna de que regresar a ciertos registros poéticos tradicionales podría mejorar la transmisión de alguna nueva visión contemporánea del mundo. Lo dicho tiene que ver justamente con el poema que hemos seleccionado de esta sección y que lleva el mismo título de aquella, “Las palabras perdidas”, en el cual la adopción de un registro platónico pero versolibrista predominantemente ayuda a complejizar la identidad del locutor poético. Para terminar la descripción de este acápite, diremos que en la tercera sección, titulada “Destino del

hombre”, los poemas adquieren una mayor resonancia de tipo política y, en su mayoría, están referidos a las anécdotas de exilio y encarcelamiento de la misma Portal.

Antes de examinar el poema seleccionado de Portal, vamos a introducir la hipótesis por la cual este y el poema de Varela aguardarían una importante relación que todavía la crítica no ha dilucidado y es la siguiente: en ambos textos, se configuran identidades que transitan de un yo poético individual moderno hacia un yo poético posmoderno saturado cuya consecuencia fundamental es la trascendencia de las identidades hegemónicas de género femenino-masculino. Mientras en Portal esta transición adopta un registro platónico que es puesto en cuestión en el mismo poema, en Varela la transición adopta un registro surrealista que otorga multiplicidad identitaria a las voces involucradas en el poema como tal. Para poder aclarar hacia dónde se orienta la hipótesis de este trabajo, vamos a tomar el concepto fundamental de “yo posmoderno saturado” del psicólogo social estadounidense Kenneth J. Gergen (2003) en su libro *El yo saturado. Los dilemas de la identidad en la vida contemporánea*. El uso del texto de Gergen se justifica por la atención que presta a los avatares de todo tipo de identidad humana en pleno siglo XXI. En líneas generales, Gergen (2003) asume entonces que universalmente las personas, y por supuesto sus interrelaciones cotidianas, se han desentendido de la ilustre y hasta decimonónica identidad moderna por la cual cada uno era una esencia, original y autosuficiente. Y que, en cambio, desde ya en el siglo XX la crisis de la modernidad introdujo a grandes escalas la necesidad de abrir y permutar aquel yo moderno individual a uno posmoderno porque es saturado. En otras palabras, la sugerencia reside en no someterse a una única identidad obligada socialmente, sino ser capaz de manifestar distintas identidades de acuerdo con los múltiples deseos y circunstancias del porvenir. Gergen enfatiza a partir de su tesis central la idea de la construcción del yo saturado, por lo que manifiesta que:

A medida que se va erosionando la idea del yo esencial, aumenta el apercebimiento de las distintas maneras en que se crea y se recrea la identidad personal en las relaciones. Esta conciencia de la construcción no sobreviene súbitamente, sino que va penetrando lenta e irregularmente en las fronteras de la conciencia, y al matizar nuestra comprensión del yo y de las relaciones, el carácter de dicha conciencia sufre un cambio cualitativo (...). Allí donde la concepción romántica como la

modernista del yo identificable comienzan a desgastarse, el resultado, en vez del vacío, la ausencia de ser, puede ser —si es que nuestro recorrido por esa trayectoria es admisible— el ingreso en una nueva era que caracterice al yo. Entonces, ya no se lo define como una esencia en sí, sino como producto de las relaciones (2003, p. 191).

Desde este interesante punto de vista nos parece lícito abordar lo que sucede con los poemas de Portal y Varela que, con estéticas aún distintas, derivan en la idea de este nuevo yo saturado portador de ilimitadas relaciones sociales que Gergen percibe en nuestra era. Se sabe, entonces, que Portal empezó sus primeros poemas con un registro aún modernista del que posterior y parcialmente se desecharía (en esta primera etapa se ubicarían *Ánima Absorta* y *Vidrios de Amor* fechados en el periodo de 1920 a 1924). Con lo expuesto, Portal decide “quebrantar” esta primera producción estilísticamente modernista con su poemario más reconocido y perteneciente a la clara etapa vanguardista: *Una esperanza i el mar*. Cabe reconocer que Portal no deja de complementar con ribetes modernistas sobre todo poemas específicos de este libro crucial que están “romantizados” y dedicados a un alocutario masculino, “Serafín Del Mar”, poeta vanguardista que también existió y tuvo alguna correspondencia amical-amorosa con Portal. En el libro que hemos designado para nuestros propósitos, ya no aparece, en cambio, alguna dedicatoria romántica a este alocutario y posible receptor/lector en la vida real de Magda. *Costa Sur*, como ya hemos enunciado al inicio del presente apartado, es un libro que reúne preocupaciones metaliterarias (es decir, preocupaciones sobre el mismo lenguaje utilizado) que no son cismáticas respecto de los aconteceres sensibles exteriores e interiores del locutor poético. Recordemos que, según las secciones del poemario, Portal, a veces, se dedica a problematizar la poetización de la Naturaleza y los sentimientos que le convocan respecto de otros sujetos; otras veces, hace algo similar con las experiencias carcelarias con sus compañeros de lucha y los recuerdos de su familia, especialmente su madre. Tal como se puede observar, Portal aúna sus preocupaciones de la enunciación poética misma y su sensibilidad como ser humano sexual y sentimental. Por esta razón, el poema “Las palabras perdidas” no está exento de manifestar cierta idea romántica por su explícita alusión al confuso amor profesado de un locutor X hacia un alocutario Y. La razón de denominar con variables a ambos interlocutores no es antojadiza, puesto que

identitariamente hablando es dudoso decidir si el locutor del poema es análogo al sexo femenino de la poeta real como tal. Y ocurre lo mismo con el alocutario que bien podría tratarse de una mujer o un varón. La base amorosa de ambos sujetos, no obstante, sí es más clara: el amor platónico se ensaya primero, por razones probables de presión social, y al final se pone en cuestión dicho fundamento afectivo. A continuación, transcribiremos el poema para poder comprender mejor su visión de mundo:

Es la soledad sin duda, pero te amo.
Te amo como se ama lo que es nuestro
y sobre lo que no hay disputa.
Es la primavera sin duda. Es mi silencio
sin respuesta.

Alma, que fuiste mía
y que te hice a mi imagen y semejanza,
alma que fuiste tierna y silenciosa
como solo es posible cuando se ama,
recoge el hilo de luz que tiendo desde mi corazón
perdido sobre el lago del cielo, porque
el mar está lejos, recoge y responde.

No te pierdas, no huyas. Vence,
¿A quién le tienes miedo? ¡Me tienes miedo
a mí, como el mar! es que soy como el mar,
cambiante y trágica, y sin embargo,
ya me arrancaste de sus brazos una vez
que él reclamó su derecho.

Hace tiempo que no oigo tu voz que te has perdido.
¿Qué puede haber que turbe nuestra correspondencia
ideal, de alma a alma, como un puente
sobre la miseria del mundo? ¿Qué?
No sabes ser como los altos sueños
que viven a pesar de la realidad asfixiante

y se alzan, limpios y libres,
para juntarse en el plano estelar
donde nadie interfiere.

Yo te enseñé la forma de librarte
de los pequeños gritos y de los miedos
gusanos que roen nuestros pies mortales,
y sin generosidad, porque el alma es así
cuando ama, lo puse todo sin fijarme,
hasta la vida, con tal de hacer más alto
nuestro puro sentido del amor
libre, sin trabas, como un astro brillante.

Casi sin sexo ¡oh, amor de los sentidos!
Te he amado en silencio y tú también.
¿Qué falta hace decir que se ama uno
cuando lo dicen hasta los latidos
tenués, del corazón, y el temblor de las manos,
y el brillar de los ojos, y todo el ser,
porque el amor es una forma distinta
de ver la vida y de entenderla?

Placer inmortal de ni mirarse siquiera
sabiéndose que nada nos separa,
ni este YO destructor de toda identidad,
porque alguna vez, en el amor, confluyen
sus corrientes rebeldes y se juntan
como en el mar, dulcemente, sin ruido.

Alegría tranquila de estar juntos
sin principio y sin fin, como si el tiempo
detuviera su marcha, frente a dos almas claras
para hacer un minuto eterna su fusión.

Así te amé y no sé si te amo. (Portal, 2010, pp. 185-186)

Con el poema transcrito, vamos a proceder a comprender, en primer lugar, el orden en que está estructurado. Así, podemos fragmentar el poema en tres partes básicas descritas a continuación. En la primera parte que podemos denominar “Introducción del amor del locutor X hacia el alocutario Y” tenemos justamente la presentación amorosa por parte de un locutor carente de una identidad específica hacia un alocutario a quien atribuye como “Alma”, “a imagen y semejanza” de él/ella mismo(a). Esta primera parte la ocupan las dos primeras estrofas, en las cuales se presentan además ciertas rimas asonantes y un verso libre con métrica irregular. Por tanto, podríamos aseverar que el poema desde el inicio se configura en el intermedio de un estilo puramente modernista y otro puramente vanguardista. Formalmente se cumple un requisito vanguardista básico, pero la selección del elemento amoroso de ambos interlocutores en común es el alma que nos manifiesta una resonancia platónica utilizada de alguna forma en los estilos romántico y modernista, y que además sabemos se origina en estilos más antiguos como la poesía mística o las narraciones platónicas aludidas al filósofo Platón como tal.

En la segunda parte, que abarca las tres siguientes estrofas del poema, aparecen las persuasiones del locutor X hacia el alocutario Y respecto a luchar por el amor aparentemente correspondido entre ambos, pero que genera cierta inquietud o extrañeza en el espacio que los rodea. En esta parte es interesante acotar que el locutor poético sin una identidad específica se muestra con una única marca gramatical de género femenino que no volverá a aparecer en el resto de poema, sino que tenderá a neutralizarse. Específicamente en los versos de la tercera estrofa que dictan “(...) Es que soy como el mar,/cambiante y trágica” (Portal, 2010, p. 185), es donde mediante el femenino que acepta el adjetivo calificativo “trágica” podemos suponer que el locutor es una mujer, pero hay que tomar en cuenta lo particular de la figura retórica armada, que es una comparación mediante la cual el locutor supuestamente femenino se homologa con el objeto comparado que es el mar, masculinizado exactamente por el uso del determinante “el”. Por esta razón, pensamos que el peso del género gramatical femenino en este par de versos no puede leerse de manera conclusiva para determinar el género del locutor como tal, sino que antes bien la figura retórica usada sirve para una identificación/confusión de lo femenino con lo masculino, adscritos únicamente a un ámbito gramatical como ya hemos aclarado. En el resto de esta segunda parte,

observaremos cómo el locutor continúa nominando como “alma” al alocutario que es invitado a combatir el temor que posee respecto del amor profesado.

En la tercera parte del poema, conformada por las tres estrofas restantes, aparece un final de la narración poética muy interesante porque transgrede cierta orientación enunciativa que anteriormente el poema llevaba a cabo (el amor de las dos almas que se inquietan por algo “exterior”). Así, pues, en la sexta estrofa se comienza caracterizando al alocutario como “Casi sin sexo” para dar pase exclamativo a un “¡amor de los sentidos!”, y a continuación en la misma estrofa se enumeran elementos corporales del locutor que sienten a la vez el amor en juego: “corazón”, “manos”, “ojos”. Esta estrategia explícita de “ocultar” o, dicho en mejores términos, paliar la importancia al sexo definido del alocutario manifiesta una visión contemporánea y transformada de lo que fue en su momento la poética erótico-sentimental de los poetas modernistas varones para con sus alocutarios “perfectamente femeninos”. Aquí no solo el locutor decide no nombrar el sexo del alocutario amado, sino que él/ella mismo(a) no desea representarse como “el hombre” o “la mujer” que profesa este amor platónico, con lo que se seguiría “al pie de la letra” lo que lo platónico como tal postula (el amor espiritual de dos almas encima del corporal de dos sexos). Sin embargo, como ya hemos indicado en esta sexta estrofa, observaremos que el cuerpo sí va a tener una agencia sensorial del amor recién nombrada en esta antepenúltima estrofa, por lo que el amor platónico ya sufre cierta modificación en su esencia. En la séptima estrofa, el locutor ya no seguirá nombrando partes sensibles del cuerpo; en cambio, mencionará la existencia de un “placer inmortal” que no necesita del sentido de la vista. Por ende, observamos que la espiritualidad, de manera inconsciente, vuelve a pesar más sobre lo físico-corporal; y que además el locutor por fin se identificará, paradójicamente, con ninguna identidad (“YO destructor de toda identidad” [Portal, 2010, p.186]). La tipografía mayúscula para ese “Yo” y el minúsculo espaciado gráfico que deja ver, probablemente aluda a una idea superlativa del Yo, pero ya no desde la ideología moderna que propugnaba a un Yo único y autosuficiente, sino asomado a la saturación posmoderna, por la cual el Yo se va colmando de tantos yoes indefinidos como le sea posible y según diversas situaciones. Entonces, el Yo poético utilizado en este poema por Portal es uno que puede ser reemplazado por distintos locutores sin importar alguna identidad de género, raza,

orientación sexual o cualquier otra marca identitaria moderna. Y nótese que coincidentemente esta estrategia poética está vinculada a la función puramente sintáctica que el pronombre Yo tiene como tal, es decir, la de servir como un sustituyente nominal universal. Con este atributo lingüístico es que Portal también le concede una importancia implícita a la construcción abierta del Yo en gran parte de *Costa Sur*. No es casual que el último poema que finaliza esta segunda sección del poemario se titule “Identidad” y que empiece por hacer del yo un lugar ilimitado de saber y experiencia. Solo para colocar los primeros versos como ejemplo el locutor menciona: “Nunca me has preguntado quién soy yo./Te basta lo que dicen los demás/de mí. ¡Y eso es tan poco!/¿Quién ha de saber más de mí que yo?” (Portal, 2010, p. 212). Simulando ser solo un juego retórico, en este poema también se presenta la saturación posmoderna del Yo. No obstante, en este caso, terminaremos por centrarnos nuevamente en “Las palabras perdidas”.

Habíamos referido que, en la penúltima estrofa, el locutor destruía toda identidad; obviamente se trata de una identidad moderna individual, con lo que la tesis de Gergen ya se habría cumplido estéticamente en este poema. Pero aún faltaba señalar lo que se afirma en la última estrofa, y que no es extraño a lo que se estaba sosteniendo respecto al amor platónico: “Alegría de estar juntos/ sin principio ni fin, como si el tiempo/ detuviera su marcha, frente a dos almas claras/ para hacer un minuto eterna su fusión” (Portal, 2010, p. 186). La unión amorosa de las almas parece consumirse finalmente en el poema, pero aquí viene algo desestabilizador de algún modo, ya que, en la forma de un verso apartado de la última estrofa, el locutor mencionará “Así te amé y no sé si te amo” (Portal, 2010, p. 186). Si se toman en cuenta los dos tiempos verbales (pretérito y presente) usados en el mismo verso, podríamos interpretar que el amor platónico sí pudo llevarse a cabo durante el poema (y que sería algo eterno temporalmente como se menciona), pero inmediatamente el locutor contradice aquel tipo de amor en un presente inmediato (“no sé si te amo” [Portal, 201, p. 186]). Todo el poema, finalmente, se trataría de un ensayo/ejercicio poético mismo de amor platónico entre dos interlocutores saturados y no vacíos de identidad. Ejercicio poético que lógicamente no tiene un valor de verdad absoluto (y, por eso, también es posmoderno), pero que, al mismo tiempo, revela en su progresión temática cómo el miedo latente que

el locutor intuye de su alocutario amado tiene que ver muy posiblemente con la inserción del sentir corporal casi al final del poema, con el cual se podría “descubrir” el sexo de alguno de los dos sujetos *X* y *Y* enamorados. Desde nuestro punto de vista, Portal agrega este último verso inquietante porque es consciente de que no solo un registro platónico puro refuerza la idea del yo saturado, sino que las posibilidades de representar al cuerpo (al cuerpo erotizado por ende) también son válidas para reforzar la tesis de Gergen. Si se hubiera descubierto, en un caso hipotético, que el locutor *X* y el alocutario *Y* se trataban de personas del mismo sexo, de todas maneras se hubieran transgredido aquellas identidades modernas hegemónicas, por las cuales el hombre debe ser esencialmente masculino y heterosexual, y la mujer femenina y también heterosexual. En tal sentido, Gergen no tiene reparos en señalar la necesidad de comprender y abrir más la discusión psicosocial sobre la aparición de nuevos sujetos con identidades sexuales diversas. Ahora pasaremos al abordaje del poema de Varela en relación con la noción de yo saturado.

3. Emergencia del yo poético saturado para el caso de Blanca Varela

En la sección anterior de este artículo hemos consignado la propuesta de lectura del Yo poético saturado tanto para los textos de Portal como de Varela, y se ha procedido a hallar las particularidades estéticas de Portal en primer lugar. Ahora haremos lo propio con el poema elegido del libro *Valses y otras falsas confesiones*, el cual se titula “Vals del Ángelus”. Tanto el poemario como el poema han sido analizados con detenimiento, como lo habíamos indicado en la primera sección, por los estudiosos Bethsabé Huamán (2003) y Camilo Fernández (2010). La primera enmarca el análisis del libro desde la perspectiva de los Estudios de Género adaptados al análisis del discurso. El segundo toma en cuenta también el aporte de Huamán y concibe una tesis diferente pero no lejana de lo que interpreta la primera. Para Huamán (2003), *Valses y otras falsas confesiones* está articulado, en líneas generales, para generar un discurso y escritura femeninos que se ocultan bajo un tono confesional con el fin de revelar sutilmente distintas formas de subalternidad de género por las cuales a la mujer se le asignado siempre el rol histórico oprimido. Pero, además, Bethsabé (2003) concluye, en

su tesis de grado que, entre otras estrategias de escritura y lectura que usa Varela, una “poética andrógina” presente en el poemario ayuda a contrarrestar la “poética androcéntrica” a la que se cuestiona. Si bien Huamán no se explaya sobre este último enunciado, para nuestra hipótesis del yo saturado vamos a observar cómo esta androginia puede operar a favor de aquel, con la consecuencia de que el locutor poético se sienta además insatisfecho de la “identidad femenina” que le ha sido impuesta por una “identidad masculina”, las cuales no harían más que simular estados de dominación que en los tiempos contemporáneos se deben relativizar para bien de la sociedad. Por su lado, Fernández (2010) sitúa el poemario de Varela desde la europea tradición de poesía moderna desmitificadora con Baudelaire y Rimbaud, además de incluir el antecedente peruano de Vallejo. El primer y principal núcleo temático que propone del libro es el del amor como un sentimiento altamente contradictorio. Las proposiciones generales de ambos autores nos ayudarán a ingresar entonces al análisis específico de “Vals del Ángel”. A continuación, transcribimos el poema:

Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo bajo el seno izquierdo.

Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.

Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes, castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro, en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en la plaza de la Bastilla —Jules te llamabas ese día y tus besos hedían a fósforo y cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México.

Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste.

Ve lo que has hecho de mí.

Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura, guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu divina baba.

Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el ritmo de la angustia, el golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a la mentira.

Escucha las trompetas de tu reino. Noé naufraga cada mañana, todo mar es terrible, todo sol es de hielo, todo cielo es de piedra.

¿Qué más quieres de mí?

Quieres que ciega, irremediablemente a oscuras deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que sólo es espalda y jamás frente el que siempre tropieza, el que nace de rodillas, el viperino, el potroso, el que enterró sus piernas y está vivo, el dueño de la otra mejilla, el que no sabe amar como a sí mismo porque siempre está solo. Ve lo que has hecho de mí. Predestinado estiércol, ceno de ojos vaciados.

Tu imagen en el espejo de la feria me habla de una terrible semejanza (Varela, 1996, pp. 116-117).

Para fragmentar el poema, tomando en cuenta de que se trata de un poema escrito en prosa, vamos a preferir separarlo por grupos de oraciones (téngase en cuenta que una oración siempre inicia en mayúscula y termina en punto, sea simple o compuesta). Con esta consideración gramatical, diremos que la primera parte del poema la conforman las dos primeras oraciones. En esta primera parte, el locutor poético *X* se caracteriza con dos identidades antitéticas por sí mismas que han sido creadas/impuestas por un alocutario *Y*: “la santa más pobre del museo” y “la madre que devora a sus crías” (Varela, 1996, p. 116). Como se puede observar en el poema, el vocativo que precede a ambas identidades da cuenta de la responsabilidad que el locutor desplaza al alocutario acerca de dichas identidades (“Ve lo que has hecho de mí” [Varela, 1996, p. 116]). En esta primera parte es relativamente más fácil determinar que el locutor poético se trata de una mujer, a diferencia del poema de Portal donde no se nos ofrecía contundentes señales discursivas para afirmarlo. Sin embargo, esta locutora sufrirá un proceso morfológico muy interesante hacia el final del poema, el cual iremos dilucidando mediante el presente análisis. Retomando la idea principal de este primer fragmento, decíamos que la locutora es “obligada” a identificarse a sí misma como una santa pobre o como una madre caníbal de sus propios hijos. Estas identidades antitéticas que la locutora de algún modo no las presenta como enteramente suyas (ella no las ha elegido) es sabido que sintetizan dos complementarias concepciones femeninas en el mundo cristiano y hasta en la sociedad secular: la mujer santa y la maternal respectivamente. Es evidente que, en ambos casos, se trastorna la esencia de dichas identidades, asunto que implica ya un paso de transformación del poderoso imaginario religioso y civil sobre las mujeres que han suministrado colonialmente hombres en casi todas las culturas

universales. Sin embargo, el supuesto alocutario masculino, intuido en esta primera parte, no debería (según la locutora) ser el único creador de identidades hegemónicas que él pueda modificar individual y libremente. Más adelante explicaremos por qué.

La segunda parte del poema en estudio está conformada por las cuatro siguientes oraciones de todo el texto. Aquí sucede una operación enunciativamente inversa a la de la primera parte: la locutora otorga identidades antitéticas al supuesto alocutario masculino, mediante las cuales deja entrever la androginia del mismo y el repudio con el que la locutora crea y a la vez visibiliza dichas identidades. Las principales figuras antitéticas con que se intenta identificar al alocutario son: “arrastrando tu azucena/tu inmaculado miembro”, “eunuco en la puerta de los burdeles”, “formidable pelele”, “grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste” (Varela, 1996, p. 116). La primera figura antitética sugiere dotar de un sexo binario (o de dos sexos) al alocutario: la azucena que simbólicamente remitiría al órgano sexual de la mujer y el miembro que connota al órgano sexual del varón. Esta es la primera señal de la androginia que debe “llevar a cuestras” el alocutario (ya que tiene que arrastrar ambos sexos). Pero la marca más explícita de la androginia se encontrará en la segunda figura aludida, la del eunuco que deambula por los burdeles. El eunuco denota al varón castrado corporalmente, pero su antiquísimo uso corriente también connotaba a un varón homosexual o femenino. Por tanto, la androginia aquí no solo tiene que ver con la confusión de sexos, sino además con la identidad masculina no hegemónica desplazada al alocutario como tal. La tercera figura antitética nombrada no dista mucho de la connotación anterior, ya que el pelele fue históricamente en zonas peninsulares un muñeco de paja usado por mujeres para ritos festivos de iniciación sexual. Desde entonces, el pelele puede connotar a un hombre carente de virilidad o que “todavía no la asume” como tal. Finalmente, al alocutario curiosamente se le asigna un oficio canónicamente femenino, el de un cocinero que además está preparando comida catastrófica en una olla de metal (la marmita). Esta retahíla de antítesis figurativas tiene como función, desde el punto de vista de la locutora, formular un nuevo sujeto masculino al cual concede algunas características ligadas a lo femenino, pero que en general a la locutora le sirven como una reparación simbólica por lo que el alocutario

antes “había hecho de ella”, es decir, “una madre que devora a sus crías” (Varela, 1996, p. 116), por ejemplo.

En la tercera y última parte de “Vals del ángelus”, la locutora continúa con la potestad enunciativa. Primero, expresa las nocivas consecuencias de las identidades antitéticas que le ha impuesto el locutor en la primera parte, desde “Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura” hasta “Escucha las trompetas de tu reino” (Varela, 1996, pp. 116-117). Luego, la locutora introducirá una serie de identidades múltiples que son producto de su propia imaginación, pero que, a la vez, el alocutario desaprobaba por ser un acto creativo libre: “Quieres que (...) deje de ser el alacrán en su nido, la tortuga desollada, el árbol bajo el hacha, la serpiente sin piel, el que vende a su madre con el primer vagido, el que solo es espalda y jamás frente” (Varela, 1996, p. 117). Esta nueva serie antiética desembocará en figuras abyectas (“Predestinado estiércol, ciego de ojos vaciados” [Varela, 1996, p. 117]) que la locutora dirige a su alocutario, pero que en el enunciado conclusivo de todo el poema también desplaza sobre sí misma, puesto que la “terrible semejanza” (Varela, 1996, p. 117) tiene que ver justamente con la sumisión identitaria que ella ha asumido del locutor y el acto inverso que ella intenta realizar en una suerte de venganza. Finalmente, si bien en el todo poema podemos identificar, en un primer nivel textual, a una locutora que despliega una crítica sobre el rasgo patriarcal del alocutario acerca de otorgar identidades antitéticas con efectos funestos; en un segundo y más subyacente nivel textual, la locutora muestra su preferencia por distintas posibilidades de identificarse a partir de su propia imaginación y considera repudiable entonces que el alocutario desee imponerle identidades aparentemente modificadas (como la madre caníbal), pero que siguen ocultando arcaicos y patriarcales valores culturales sobre la representación de la mujer y la mujer-madre.

4. Conclusiones sobre el yo poético saturado presentes en Portal y Varela

En las secciones anteriores del presente trabajo, hemos analizado cómo se configura el yo poético saturado para los textos de Portal y Varela por separado. Asimismo, hemos

dejado entrever algunas semejanzas y diferencias que en este último apartado vamos a terminar de esclarecer.

Cuando analizábamos “Las palabras perdidas” de Portal, vislumbramos cómo la escritora poetiza y ensaya al mismo tiempo el amor platónico entre dos interlocutores con identidades indefinidas de principio a final del poema. El carácter “ensayístico” del poema reside justamente en que el verso conclusivo del poema, desde nuestra perspectiva, revela que el amor platónico no es “uno y único” para afianzar el sentimiento de una pareja de individuos por encima de las convenciones sociales. Nos atrevemos a decir que, debido a la importancia de la identidad de género dentro del yo saturado propugnado por Gergen, Portal nos ofrece las claves en su texto posvanguardista para entender que es emergente y equitativamente válido representar y poetizar las relaciones amorosas entre parejas del mismo sexo (o incluso de sexos cambiados). El hecho de no esclarecer aquello que era normativamente esperado en el Modernismo o hasta en el Vanguardismo —un locutor masculino dirigiéndose a un locutor femenino, o en menor medida la dirección inversa pero igualmente heterosexual— sugiere la posibilidad de que aquel miedo latente originado por el afecto respondería a la censura sociocultural que sobrevendría a aquel amor que jamás ha sido inédito en la humanidad, y que para nuestro siglo XXI ya está normalizándose masivamente y conquistando los mismos derechos civiles que el resto. Desde esta perspectiva, el poema de Portal es uno que no se atreve a decir su nombre por el registro platónico que adopta, pero que sí ofrece las claves para reemplazar aquel amor anónimo por uno homosexual en la contemporaneidad. Por extensión, el erotismo corporal es otro elemento importante que también se propone subrepticamente al término del poema y no debe estar exento de su modalidad homoerótica.

Para el caso de “Vals del Ángelus” de Varela, la relación entre los dos interlocutores es confrontacional en vez de amorosa como en Portal. Desde nuestra interpretación, el poema de Varela tiene en común con el de Portal una conciencia metaliteraria con claras implicancias epistemológicas en la vida social. Esto se explica porque en la prosa poética vareliana la locutora lucha por imaginar sus propias identidades múltiples en vez de asimilar las dos únicas que un alocutario masculino quiere administrarle. Sin embargo, la locutora también otorga identidades que oscilan

entre la androginia y la abyección (asco) en relación con el alocutario masculino; y es consciente de que cae en la misma trampa autoritaria de su interlocutor. Esta conciencia de la locutora nos revela cómo tanto la mujer como el hombre pueden ligera y negativamente confrontar sus problemas de género intentándose aprehender el uno al otro mediante identidades incriminadas. Es aquí donde entonces el yo saturado de Gergen (2003) se presenta como un atenuante implícito a la angustia del yo poético vareliano: cada ser humano tiene el derecho de —a partir de sus íntimos deseos y diferentes experiencias sociales— crear y recrear tantas identidades como le sean propicias para poseer una *vida vivible* común y corriente, expresión usada por una de las mayores filósofas contemporáneas: Judith Butler (Rodríguez, 7 de agosto de 2010)

Referencias bibliográficas

- FERNÁNDEZ, C. (2010). *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.
- GERGEN, K. (2003). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLES, M. (2007). *Poética e Ideología en Magda Portal. Otras dimensiones de la vanguardia en Latinoamérica*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- HUAMÁN, B. (2003). *Esa flor roja sin inocencia. Una lectura de Valses y otras Falsas Confesiones de Blanca Varela* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú.
- PORTAL, M. (1927). *Varios poemas a la misma distancia: una esperanza i el mar*. Lima: Editorial Minerva.
- _____. (2010). *Obra poética completa*. Edición, prólogo, notas y cronología de Daniel R. Reedy. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- REEDY, D. (2010). Introducción. En Portal, M. *Obra Poética Completa* (pp. 7-12). Lima: Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ, P. (7 de agosto de 2010). Judith Butler, filósofa feminista: “La lucha debe ser por una vida vivible” [Entrada en un blog]. Recuperado de <https://www.elciudadano.cl/justicia/judith-butler-filosofa-feminista-la-lucha-debe-ser-por-una-vida-vivable/08/07/>

VARELA, B. (1996). *Canto villano*. 2da. edición. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

**LA TRILOGÍA BIOGRÁFICA HISPANOAMERICANA:
SANTA ROSA, CÉSAR VALLEJO Y GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

DIÁLOGO CON STEPHEN M. HART

Javier Morales Mena

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

yakanasz@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.12>

Stephen Hart (Londres, 1959) es un destacado peruanista que se desempeña como profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Londres. Sus vínculos con Hispanoamérica están expresados a través del arte de la reconstrucción biográfica de tres personajes ícono de nuestra tradición cultural: Santa Rosa de Lima (1586-1617), César Abraham Vallejo Mendoza (1892-1938) y Gabriel García Márquez (1927-2014). El acercamiento a cada uno de estos personajes no ha ocurrido, precisamente, en este orden. El biógrafo inglés comenzó el sistemático asedio a la vida de estos personajes símbolo con la reconstrucción de la biografía literaria del Nobel colombiano: Gabriel García Márquez (2010); a este le siguieron la del poeta César Vallejo: A Literary Biography (2013) y la biografía de la primera santa de las américas Santa Rosa de Lima (1586-1617). La evolución de una santa (2017), libro que tiene como complemento una especializada Edición crítica del Proceso Apostólico de Santa Rosa de Lima (1630-1632): Congr. Riti Processus 1573, Archivum Secretum Vaticanum (2017).

Comenzaremos este diálogo, entonces, por el orden de aparición de las biografías literarias en español. Cuando se repasa su producción intelectual previa a la publicación

de su trilogía biográfica hispanoamericana, encontramos que su primer texto es un estudio sobre la producción literaria de Vallejo: Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo (1987), a la que seguirá César Vallejo: An Annotated Research Bibliography (2003) y como director del cortometraje sobre Vallejo: Traspie entre 46 estrellas (2006).

¿Cómo nace su interés por César Vallejo? ¿Cómo se propone la idea de escribir una biografía sobre él?, pues, como usted mismo anota, sobre Vallejo existen por lo menos, entre las más autorizadas aproximaciones biográficas, la de Juan Espejo Asturrizaga: César Vallejo. Itinerario del hombre (1892-1923) (1965) y la de Juan Domingo Córdoba Vargas: César Vallejo del Perú profundo y sacrificado (1995), por no mencionar otros textos que sin pretender ser biografías exhaustivas se presentan como antologías, comentarios o abordajes panorámicos: César Vallejo. Vida y obra (1952), de Luis Monguió, y César Vallejo (1968), de André Coyné. ¿Por qué una biografía sobre César Vallejo?

Muchos críticos (Monguió, Larrea, Coyné, Espejo Asturrizaga y Domingo Córdoba Vargas) han señalado la importancia de las referencias biográficas en la poesía de Vallejo; pero Ángel Rama fue, me parece, el primero en subrayar el autobiografismo como un rasgo esencial de la obra vallejana. Estoy de acuerdo con la opinión del crítico uruguayo, por ello, decidí escribir la biografía que es una forma de comprender no solo la poesía de Vallejo, sino toda su obra. Primero tuve la idea de clarificar las fuentes biográficas —si es que las hay—para cada poema —siguiendo el mismo método en que evaluaba las fuentes poéticas de tal o cual poema— para así medir y rastrear la creatividad poética de Vallejo. Esta fue la intención original, pero luego se convirtió en otra cosa, quizás, más interesante y más provocativa. Y es lo que se vertió al libro que hace mención.

Cuando escribió los capítulos de la vida de Vallejo, ¿qué hallazgo en la vida del poeta le pareció revelador?

Cuando empecé a escribir la biografía de Vallejo, me di cuenta muy rápidamente de que la biografía —como género— no tiene mucho que ver con la crítica literaria. Lo más importante es el esfuerzo por crear la narración de una vida, investigar los momentos en

que el protagonista tiene que tomar una decisión importantísima, dejar atrás a su familia y a sus amigos, emigrar, enamorarse, politizarse...; mi experiencia en la enseñanza de un taller sobre “Cómo hacer un documental”, que inicié el 2006, en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en Cuba, me ayudó a enfocar los conflictos que el individuo enfrenta para poder construir una narración. Porque —según me explicó Enrique Colina—, si no hay conflictos, no hay documental; es muy importante dosificar la información y no revelar todos los detalles en el primer capítulo. De esta manera, se prepara el terreno para cada momento decisivo del protagonista. En ese sentido, lo que me pareció más revelador en el proceso de investigación de la vida de Vallejo fue el contexto emocional de los amoríos del poeta en Santiago de Chuco (Otilia Vallejo Gamboa) y Lima (Otilia Villanueva Pajares). Me parecieron fascinantes también, y quise profundizar más a fondo en esa lucha feroz que Vallejo tuvo con la familia de Carlos Santa María (rivalidad política mezclada con rivalidad sexual); todavía me acuerdo muy nítidamente de la entrevista que tuve, en el 2012, con Alejandro Santa María, el nieto de Carlos Santa María. Algunos detalles muy reveladores salieron sobre el carácter de su abuelo en el curso de nuestra conversación, pero no pude incluirlos todos en el libro. Lo mismo ocurrió con las entrevistas que tuve con varios vecinos de Santiago de Chuco, quienes no me permitieron identificar la fuente de la información.

¿Cuál de los capítulos le pareció más difícil de cerrar o terminar?

El capítulo sobre el rol desempeñado por Vallejo en la Guerra Civil Española fue el más difícil. Lo fue más como un asunto de seleccionar un enfoque y no cargar la narrativa con demasiados detalles. Aproveché la ocasión para investigar un poco más en mi hipótesis de que Vallejo nunca perdió su entusiasmo por el trotskismo, a despecho de expresar su apoyo por la línea del partido en los años 30, cuando el estalinismo se imponía cada vez más sobre el trotskismo. Traté de sugerir que ese trotskismo era latente en los poemas de Vallejo.

¿Qué capítulos habría que enriquecer con información, pienso, por ejemplo, de la etapa cuando Vallejo estuvo en España o Rusia?

Los vacíos informativos sobre la vida de Vallejo —es decir, los momentos donde hay muy poca información sobre el poeta— incluyen esa etapa de 1932-1935, son los años cuando Vallejo está en París con Georgette, después de su breve estadía en España. Se ha investigado bastante bien, me parece, los años de Vallejo en España. Hay muchas cartas (de Gerardo Diego, Juan Larrea, Pablo Abril de Vivero), y se puede construir una imagen fidedigna y bastante completa de Vallejo en su época madrileña, pero entre 1932-1935 hay muy poco (unas cartas esporádicas, cotidianas, muy poca evidencia de escritura, pocos planes creativos, etc.).

Estoy de acuerdo contigo que, en mi biografía, quizás hubiera debido enriquecer la narración de la etapa “soviética” de Vallejo —con sus visitas a la Unión Soviética—. Jorge Puccinelli me contó una vez que cuando fue invitado como miembro de una delegación a Moscú en los años 70, los soviéticos le mostraron una caja llena de información sobre las visitas de Vallejo a la Unión Soviética. En ella había artículos, entrevistas, fotos, etc. Que yo sepa, nadie ha investigado este tesoro de información que hay sobre Vallejo en la Unión Soviética. Tuve la intención, por lo menos, de ir una vez a Moscú para tratar de localizar y estudiar ese material, pero no tuve tiempo. ¡Ojalá lo haga algún día... antes de morirme!

Pese a la opinión de muchos respecto de que se ha agotado la producción de sentido sobre la obra de Vallejo, según su experiencia, ¿qué aspectos considera que aún faltan por estudiar?

Bueno, aparte de la etapa “soviética” de Vallejo que ya he mencionado, y —aunque puede parecer un poco paradójico decirlo— el aspecto que todavía falta por estudiar es el lenguaje poético de Vallejo, la lengua con la que Vallejo escribió es algo radicalmente innovador, tan extraño, tan íntimo y tan sugestivo que aún fascina y atrae a los lectores del siglo XXI. Falta todavía un estudio que nos revele el código lingüístico de toda la poesía de Vallejo, y no solamente de los poemas más leídos y recitados. Este minucioso estudio tendría que explicar cómo Vallejo se proyecta en toda su obra, es decir, buscar el lenguaje, la lengua, el código de Vallejo en cada verso y en cada poema.

En su artículo “Los públicos de Vallejo” (2016), propone una interesante reflexión: entender a Vallejo como un espectro. ¿Qué supone esto para los estudios vallejanos en estas dos primeras décadas del siglo XXI?

Conozco, y he conocido, a muchos poetas peruanos y tengo la impresión de que Vallejo es para ellos lo que Shakespeare es, y ha sido —y seguramente será— para los poetas ingleses: un fantasma que los “atormenta”; y no me refiero simplemente a aquellos que viajan a París para visitar la tumba de Vallejo en el cementerio Montparnasse, y sentarse en la tumba para sentirse triste. Incluyo también a aquellos poetas que dialogan constantemente, ferozmente, con Vallejo, que ven el mundo con ojos vallejanos, como si Vallejo estuviera allí: “Vallejo: estás mirándome, lo veo...”; pero la parte que quería enfatizar en aquel ensayo fue esa capacidad abrumadora que ha tenido César Vallejo de “atormentar” a poetas, músicos, artistas, dramaturgos y cineastas de otras nacionalidades, por ello me referí en ese ensayo a la película extraordinaria del cineasta sueco, Roy Andersson, *Sanger Fran Andra Vaningen (Canciones del segundo piso)*. Tengo la sensación de que Vallejo “vive” en esa película; sus palabras se convierten en el motor de una película sin resolución epistemológica, la cual proyecta el “cuerpo afantasmado” de Vallejo, y, por eso, pienso que valdría la pena presentar la película de Andersson en Lima. Este aspecto de Vallejo como un espectro que “atormenta” a sus lectores es un tema que, en mi modesta opinión, debería estudiarse más. ¡Vallejo lo merece!

Al comenzar la entrevista, usted precisó que la biografía no tiene mucho que ver con la crítica literaria, pero cuando leemos su biografía sobre Vallejo, es imposible no advertir los pasajes biográficos donde inserta fragmentos de crítica literaria que explican al lector algunas de las características de la poesía, la narrativa y el pensamiento de Vallejo. En tal sentido, creo que el estilo biográfico que usted propone, introduce, en la estructura expositiva, una cuota significativa de reflexividad crítica. Esta combinación entre lo biográfico y lo crítico (con pasajes donde se susurra la obligatoriedad de profundizar analíticamente), es también un procedimiento (acaso un método) que emplea en las otras

biografías que escribió. ¿Es que la biografía debe echar mano de los distintos géneros discursivos para poder reconstruir la vida de un autor?

Estoy de acuerdo. Es verdad que traté —tanto en la biografía de Vallejo como en la de García Márquez— de insertar fragmentos de crítica literaria en la narrativa de la vida de ambos escritores. Al discutir, por ejemplo, la política de Vallejo o de García Márquez me di cuenta de que había etapas en las narrativas en las que tenía que reflexionar un poco sobre las palabras del escritor que acababa de citar, evaluar su significado y calibrar su impacto cultural. En efecto, son como paradas de un tren. No pueden ser muy largas, porque la vida del escritor está allí, esperándonos, mirando el reloj. Y entonces arranca el tren y nos acercamos al “acontecimiento” siguiente de su vida. Es interesante lo que usted acaba de decir porque, después de que se tradujera mi biografía de García Márquez al chino, recibí muchas solicitudes de entrevistas por internet de periodistas chinos, y todos me decían prácticamente la misma cosa: que en mi biografía de García Márquez yo había inventado un nuevo “estilo” para la narración biográfica, algo así como una mezcla de la crítica literaria, de la biografía y del periodismo, esas impresiones me sorprendieron. Les dije que no, que simplemente es una biografía literaria, y que parece una cosa nueva simplemente por la “prohibición” del análisis literario en la biografía de un escritor, que me parece absurda, pero es algo que pasó, y la culpa la tienen los biógrafos freudianos postizos de los años veinte y treinta que inevitablemente “descubrían” la presencia de una psicosis en la vida y obra del genio. Y así no mataron solamente al escritor, sino también al género de la biografía.

Una de las más completas biografías sobre Gabriel García Márquez la publicó el investigador británico Gerald Martin, Gabriel García Márquez: A Life (2009). Esta monumental reconstrucción de la vida y la obra del autor de Cien años de soledad (1967) se sumó a la extensa lista de aproximaciones biográficas que comenzaron a sistematizarse desde las tres últimas décadas del siglo pasado. Títulos como Gabriel García Márquez: una conversación infinita (1969), de Miguel Fernández-Braso; García Márquez: la soledad y la gloria (1983), de Óscar Collazos; García Márquez: el

viaje a la semilla. La biografía (1997), de Dasso Saldívar; y, entre otros, Aquellos tiempos con Gabo (2000), de Plinio Apuleyo Mendoza, hicieron posible que el lector conociera no solo quién era el creador de las fascinantes historias que redefinieron la narrativa escrita en español, sino también le permitieron enterarse tanto de las anécdotas que circundaron la composición de los cuentos, las crónicas y las novelas, como de los esplendores y miserias de la vida cotidiana. La existencia de esta sólida tradición biográfica sobre el Nobel colombiano puede hacernos pensar que no hay más que investigar sobre su vida, su obra y sus pasiones. Evidentemente que cuando usted escribe su biografía sobre el Nobel colombiano está convencido de lo contrario, es decir, que aún falta investigar más sobre algunos pasajes de su vida. ¿Qué lo impulsó a escribir una biografía sobre García Márquez, cuéntenos cómo nace este proyecto?

Como lo mencioné anteriormente, todo empezó cuando inicié un curso sobre “Cómo hacer un documental” en la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, en Cuba, el 2006. Trabajé con el gran documentalista Enrique Colina. Allí conocí a muchos de los amigos de Gabo, como Colina mismo, Julio García Espinosa, Lola Calvino, Fernando Birri, Héctor Veitia, directores que habían trabajado con Gabo en la escenificación y las versiones filmicas de sus obras, y mucho más, y me di cuenta de que existía un “lado” cubano de la personalidad de Gabo que casi nadie había explorado. Visité la casa que Fidel Castro le había regalado después del Premio Nobel. También le escribí cartas que llegaban a las manos de Gabo por algunos intermediarios cubanos, y por fin pude tener una entrevista personal con él en diciembre de 2009. Después de ver, en carne y hueso, al “Papa” de “las letras latinoamericanas”, huelga decirlo —y en ese momento le dije que era un gran honor para mí por fin estrecharle la mano al “Cervantes de las américas”— el encuentro me entusiasmó tanto que decidí escribir una biografía literaria de Gabo, pero con la diferencia de subrayar la importancia de la faceta cubana en su personalidad.

¿Cuál es la etapa de la vida del escritor colombiano que le pareció más fascinante?

La etapa más interesante de la vida de Gabo fue el periodo en que se acercó a Fidel Castro. Descubrí que el comunismo de Gabo fue un comunismo caribeño, fidelista y con alegría de vivir. No le gustó nada su visita al Bloque del Este, por ejemplo, y este descubrimiento me ayudó a seguir las pistas del camino político trazado por Gabo. Una cosa que quería dilucidar fue el misterio de un escritor que dice que es comunista, pero que escribe novelas mágico-realistas.

El pasaje que los biógrafos no han podido dilucidar completamente es el que protagonizan Vargas Llosa y García Márquez, en México, a la salida del cine en 1976. En las investigaciones que realizó, ¿qué es lo que pudo hallar al respecto?

Los únicos “sobrevivientes” que saben exactamente lo que pasó en ese episodio — Mercedes Barcha, la viuda de Gabo, Patricia Llosa, la ex-esposa de Mario, y el mismo Mario Vargas Llosa— han decidido no revelarlo, y se supone que la “verdad” en este caso es igualmente dañina para los tres. Sabemos que el “insulto” sufrido por Vargas Llosa fue a resultas de lo que dijo y propuso su amigo Gabo, a quien era entonces su esposa, y pienso que nunca sabremos exactamente lo que pasó. Y quizás es mejor así.

La biografía que escribió sobre el Nobel colombiano, a diferencia de varias que existen, se interesa por develar los mecanismos ideológicos que están detrás de sus publicaciones, ¿cómo comprender esta presencia?

Me parece que lo más fascinante de la narrativa de Gabo es descubrir si tiene un mecanismo ideológico, y sí que lo tiene; cuando realizamos dicho descubrimiento es preciso y complementario mostrar las operaciones que realiza este mismo mecanismo. A primera vista, la obra de Gabo frustra este deseo del lector de encontrar el resorte “político” de su obra. Luego descubrí que este resorte está siempre en su obra, pero se viste de un disfraz alegórico.

Usted es profesor de Estudios Latinoamericanos en Londres, ¿cómo recibe el lector londinense la narrativa latinoamericana, y, específicamente, la obra de García Márquez?

A mis estudiantes de la Universidad de Londres les encanta la obra de Gabo. También veo que hay mucha gente en el “underground” que lee las novelas de Gabo. Él sigue atrayendo a muchos lectores ¡todavía en Londres!

Para quienes seguimos sus biografías, sobre todo a partir de las que se publican traducidas al español, nos pareció una sorpresa leer un libro suyo sobre Santa Rosa de Lima. ¿Qué lo conduce de las biografías literarias a escribir la de un personaje religioso y milagroso?

Mi interés en los milagros empezó con mi análisis de los acontecimientos sobrenaturales o mágico-realistas que ocurren en la obra de Gabo, la ascensión al cielo, por ejemplo, de Remedios la bella, en *Cien años de soledad*. Russell Porter, que tenía en ese momento la cátedra de documentales en la EICTV, me contó una vez que García Márquez le había dicho que el realismo mágico no era una técnica complicada —según decían los gringos—, sino que era algo que había aprendido no solo de las historias narradas por el pueblo, sino también de ese mundo folclórico de las ferias en Latinoamérica y de las significativas cuotas simbólicas del catolicismo popular. Esta última referencia a la religiosidad me condujo a estudiar los milagros de la primera santa de las Américas, Santa Rosa de Lima. Y lo que se inició como el esfuerzo por tener la información suficiente para rellenar una nota de pie de página, se convirtió en un proyecto independiente. Me di cuenta de que todas las biografías estaban basadas en la primera biografía oficial, escrita en latín, la de Leonardus Hansen. Y descubrí que todavía estaba inédito el proceso apostólico de Santa Rosa. En un primer paso, vi el proyecto como un gran reto. Y no me refiero solamente al desciframiento del significado de los milagros, sino al estudio de un nuevo género, es decir, la “biografía sagrada”. Supe que tenía que preparar una edición crítica del proceso apostólico antes de escribir una nueva biografía de Santa Rosa. Y así fue.

Se suele decir que un biógrafo es el investigador que se apasiona por la vida de algún personaje célebre, mítico o común y corriente, y a través de esta trata de explicar también el curso de la historia nacional, regional y mundial; cuando usted escribe la biografía sobre Santa Rosa, César Vallejo y García Márquez se logra ver con claridad que ha

diseñado una especie de método de asedio biográfico, donde es muy importante la presentación sostenida de los hechos, la creación de una tensión narrativa para presentar capítulo a capítulo determinadas situaciones, y cuando quiere suspender la revelación de un dato importante, lo hace para crear la expectativa en el lector. El resultado que se logra es tener al lector atrapado en la lectura del texto. Pero la biografía como género, sobre todo, en el campo literario, ha recibido desde hace décadas diversos cuestionamientos, sobre todo cuando esta hace corresponder la vida del autor con lo que sus piezas narrativas revelan, quizás también haciéndose eco de una afirmación hecha por Roland Barthes a propósito de que “el autor ha muerto”, esto es, que su biografía y todo lo que pudiera estar cercano a él, perdieron significancia para la reflexión y el estudio de la significación. ¿Cuál es la opinión que usted tiene sobre la biografía literaria, cuál es su función y qué objetivos busca cumplir?

Estoy de acuerdo hasta cierto punto con Roland Barthes en cuanto a su sentencia sobre “la muerte del autor”, pero lo mismo se podría decir del ayer, que también “está muerto”. Y, sin embargo, se mueve. El pasado también existe. Y hay interés —y lo he visto con mis propios ojos— en personajes del pasado, tales como Vallejo, García Márquez y Santa Rosa de Lima: los lectores quieren saber cómo eran en sus acciones cotidianas, cómo eran cuando escribían sus obras maestras, y se interesan a veces hasta por los detalles más pequeños. El problema con la biografía surgió, me parece, no con los lectores que querían saber algo sobre los autores de las obras literarias canónicas, sino más bien cuando los críticos literarios —por la presión ejercida por otras disciplinas más científicas— decidieron descartar del ejercicio de escribir una biografía y todo lo que no se pudiera probar científicamente. Y la interpretación biográfica de una obra literaria fue un componente que se decidió quitar. Fue un error, porque ni la biografía, ni la crítica literaria, ni la biografía literaria han sido ni serán jamás una ciencia exacta. Y si aceptamos esto, y nos limitamos a averiguar nuestras fuentes y a discutir lógicamente nuestras deducciones extraídas de las evidencias con que contamos, es suficiente. No es una ciencia exacta, pero es suficiente. No, ¡el autor no está muerto! Vive en los libros.

Toda vez que su interés está centrado en la literatura y cultura latinoamericanas, ¿qué proyectos está preparando?

En estos días estoy trabajando en una traducción al inglés de una selección de las declaraciones del proceso apostólico de Santa Rosa, también en un estudio de la historia del paludismo en el Perú. ¡Esta segunda obra será quizás una biografía del mosquito peruano!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Hart, S.

2017a *Santa Rosa de Lima (1586-1617). La evolución de una santa*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

2017b *Edición crítica del Proceso Apostólico de Santa Rosa de Lima (1630-1632): Congr. Riti Processus 1573, Archivum Secretum Vaticanum*. Lima: Cátedra Vallejo.

2016a Los públicos de César Vallejo. Flores Heredia, Gladys y Andrés Echevarría (eds.). *Vallejo 2016. Actas del Congreso Internacional Vallejo Siempre* (pp. 383-398). Lima: Cátedra Vallejo.

2016b *Gabriel García Márquez*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

2014 *César Vallejo. Una biografía literaria*. Traducción de Nadia Stagnaro. Lima: Cátedra Vallejo.

Miguel Ángel Huamán Villavicencio. *Diálogo de sordos en la crítica peruana*. Lima: Dedo crítico editores, 2017, 126 pp.

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.13>

Miguel Ángel Huamán Villavicencio tiene más de treinta años dedicándose a la docencia superior en la UNMSM; es, quizás, uno de los docentes de literatura que más se ha interesado por cuestionarse sobre la naturaleza de la teoría y la crítica literarias en el Perú. En el presente libro, siete alumnos (además del profesor Huamán) se cuestionan en torno a la existencia real del diálogo dentro de los estudios literarios de nuestro país. Este texto resulta fundamental porque intenta problematizar sobre sucesos que no han sido tomados en cuenta como ejes de un discurso que busque entender los fenómenos que se engendran dentro de la producción de crítica y teoría literarias en el Perú.

El primer ensayo, escrito por Miguel Ángel Huamán y titulado “¿Narrativa andina o narrativa criolla? Los riesgos de las disyuntivas”, muestra su preocupación en torno a la publicación de un artículo periodístico donde germina una polémica sobre la narrativa andina que, en un principio, es reivindicada en oposición a una narrativa criolla. Huamán, luego de hacer un recuento de las posteriores publicaciones que surgieron en respuesta al primer cuestionamiento, hace una crítica a la falta de un verdadero diálogo –en tanto intercambio, escucha y acuerdo– sobre el tema. Al parecer –arguye el autor– no existe la intención de entenderse y esta característica es también propia de nuestra tradición cultural.

Posteriormente, Jonhatan Mauri, en el artículo “*El Mercurio Peruano*: Una «Tertulia» política”, describe la aparición de la Sociedad Amantes del País y cómo, luego de su inicio, se produce el ingreso del *Mercurio Peruano* como su órgano de difusión. De acuerdo con el autor, este periódico intentaba crear una nueva conciencia ideológica nacional, cuya gestación se produce como forma de ubicar al Perú en un sitio específico, en relación a los avances científicos, tecnológicos, etc.; esto como modo de reflejar la realidad del país. Sus principios se encuentran relacionados con los ideales propios de la ilustración, como la libertad y emancipación (ideales que el autor afirma serán validados solo en el sujeto criollo). Asimismo, existe una preocupación por el cultivo de las ciencias positivas, alegando que tanto ellas como las artes deben

conducir hacia un objetivo específico: la felicidad. El autor considera positiva la preocupación de los mercuristas por conocer las diferentes dimensiones de la sociedad: economía, demografía, religión, razas y las relaciones entre la plebe y los grupos de poder. El problema se suscita con las constantes censuras del virrey y, por ello, no se publican acontecimientos importantes como la rebelión de Túpac Amaru o escritos en contra de la forma del manejo colonial. En consecuencia, se afirma que las posturas sociales de los mercuristas son moderadas y hasta colaboracionistas con el absolutismo colonial. Esta falta de diálogo con el lector hace que disminuya su público particular. Por ello, se produce un viraje en las reproducciones, se dejan los intentos de publicar algo que atente el orden establecido y, con ello, se produce la desaparición del periódico.

El artículo que continúa es “Heterogeneidad e indigenismo ¿debate o discurso monológico?” de Laura Gómez. En él se centra la atención en la polémica surgida en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, que se da entre Cornejo Polar y Roberto Paoli. El punto crítico del “debate” se ubica en las ideas planteadas por el crítico arequipeño en torno a la heterogeneidad y su relación con la literatura indigenista, en su artículo llamado «El indigenismo y las literaturas heterogéneas». Luego de dos años, Paoli, estudioso de los fenómenos literarios, critica la noción de heterogeneidad planteada por Cornejo Polar, considerándola como punto esencial del indigenismo. Paoli afirma que no solo ocurre en este tipo de literatura y que, además, no se está tomando en cuenta un factor fundamental: la noción de poder.

Luego de una respuesta abierta de parte de Cornejo Polar, la autora refiere que no existió un debate realmente, ya que solo se publicaron dos artículos de respuesta (el primero de Paoli y la respuesta que le da Cornejo Polar a este), lo cual le permite afirmar que el aparente diálogo termina cayendo en una suerte de monologismo. Si bien es cierto que Cornejo Polar termina planteando una nueva dimensión al concepto de heterogeneidad, el cuestionamiento en torno a las posibilidades de utilizar dicha categoría para comprender otras literaturas se queda en el aire.

En el artículo “El debate en la ciudad letrada”, Fredy Chumbile reflexiona en torno al letrado, su relación con la urbe, con la política y con su papel revolucionario. El

autor recuerda el modo en cómo surgió la polémica del indigenismo y las posturas de diferentes académicos frente a dicho fenómeno. A partir de este acontecimiento, surge la siguiente pregunta: ¿quiénes son los encargados de hablar del indio? Chumbile afirma que a partir de esta controversia se generan dos bandos: los que escriben desde la urbe y quienes lo hacen desde el ande. Ambos grupos coincidían en identificar al indio como el centro de lo nacional. No obstante, la separación entre la costa y sierra ha sido la causal de la no consolidación de un discurso unificador. La noción de territorio se consolida y adquiere notoriedad; por ello, los críticos que moraban en la sierra afirmaban que solo quien habita en el ande conoce su situación y puede salir de ella.

Para el autor, la mayor preocupación de la crítica ha derivado en la búsqueda de lo auténtico, lo nacional; sin embargo, la presencia de las dicotomías no es solamente propio de décadas anteriores, sino que –como Chumbile refiere, a propósito de la afirmación de Huamán– también son claras en la actualidad y se manifiestan en el par Vargas Llosa-Arguedas, oposiciones que lo que pretenden no es sino crear distancias y predominios. Asimismo, se hace hincapié en la existencia de un mercado más amplio que privilegia a algunos escritores; ello en detrimento de la calidad literaria del libro. El autor, tomando las ideas de Huamán, avala la existencia de una institucionalidad democrática que no permita ningún tipo de exclusión, práctica propia –esta última– de quienes no buscan entablar un diálogo y en donde se pretende ser dueño de verdades, recurriendo al denominado “ninguneo” que busca desacreditar, sin razones fundadas, el prestigio del adversario ideológico. El objetivo fundamental es la búsqueda de una narrativa que incorpore una tradición mítica y ancestral, para generar, así, una literatura de carácter nacional.

En “Fernando versus Fernando”, cuyo autor es Nielson Rodríguez, se afirma que el debate se inicia con la publicación de un artículo por Fernando Ampuero: “Generación Post: nueva narrativa peruana”. Allí se realiza un recuento de la narrativa actual, así como una lista con nombres de escritores que él considera como parte de dicha generación. Dentro de las características comunes que tienen los escritores que incluye, destacan la individualidad, la edad promedio de cuarenta años, su falta de lineamiento ideológico específico y, la más polémica, en su mayoría todos son limeños. Si bien es cierto, no son las palabras textuales de Ampuero, se puede inferir dicha

hipótesis de su afirmación al referir que existe una ausencia de autores provincianos o andinos, así como también al revisar su propio listado. En ese sentido, se puede observar que no hay más de cinco escritores del interior. Por ello, será Fernando Rivera, quien discrepará casi íntegramente con el escritor, considerando que el novelista está lleno de prejuicios y que, probablemente, él no ha leído literatura que se produce en el ande. Nielson Rodríguez –siguiendo la lógica de Rivera– se cuestiona si es que los lectores realmente están familiarizados con las producciones literarias que se gestan fuera de Lima. Luego de un enjuiciamiento, Rodríguez corrobora lo que afirma Huamán, quien plantea la existencia de una identidad nacional que ha podido articular las heterogeneidades de una comunidad imaginada. Posteriormente, Rodríguez sostendrá que el pensamiento de Ampuero es propio de quienes tienen prejuicios en torno a dos ejes: el del lugar del escritor y el prejuicio del tema. Luego de analizar estas variantes, el autor arguye que el novelista llega a presentar un canon sin darse cuenta y concluye que la única labor que nos corresponde como lectores es ponernos a leer más allá de nuestro centro.

En “Una polémica en la república de los 80: la cultura andina”, de Juan Almeyda y Lucía Ramos, se afirma que la Tradición Crítica deviene de un proceso lineal marcado por el solipsismo, ya que no se ha intentado dialogar y concertar, no ha podido adherir a su corpus la tradición de nuestros pueblos y se ha limitado a la tradición extranjera. El artículo problematiza la polémica que se dio en el diario *La República*, en el año 1986, relacionada con la multiculturalidad y las formas de estudiarlas. Quien inicia el tema problemático será el crítico teatral Alfonso La Torre, que denuncia la presencia de un castellano pobre en relación con la demanda que hizo el grupo teatral MOTIN, en referencia a la crítica teatral y a su modo de traducirla. Por otro lado, surgirán figuras que continuarán con la polémica: Enrique Ballón, Raúl Bueno y Rodrigo Montoya, quienes tomarán una postura particular.

El problema que encuentran los autores del artículo es que cada uno de los discursos es autónomo, es decir, no buscan encontrar un punto de encuentro o concertación. Cada uno cree tener la respuesta al problema y, por ello, no conversan o no consideran necesarios sus aportes. Los artículos brindan opciones sesgadas y desde su perspectiva, ya que ninguno está dispuesto a entender al otro. En ese sentido, los

autores se cuestionan en torno al término polémica y terminan por afirmar que la polémica que surge no es por el debate ni diálogo, ya que no existe, sino precisamente por la falta de este.

En “¿Poética de la verdad o la verdad sobre una poética?: Segunda mesa redonda sobre Arguedas”, Miguel Ángel Huamán se interroga en torno a la naturaleza de los diálogos académicos. A pesar de concluir que en todas las universidades existen coloquios, conversatorios, mesas redondas, etc, aquellos formatos parecen promover el intercambio de ideas y el debate, pero no terminan demostrando sino la falta de diálogo. La naturaleza de dichos eventos sirve para que el expositor lea su ponencia, sin que se produzcan discusiones o preguntas. Luego de esta reflexión, el autor dirige su mirada hacia el encuentro *Todas las sangres* (1965), organizado por el INC, que afirma fue un fracaso. La mesa redonda terminó siendo un enjuiciamiento al escritor José María Arguedas, ya que se le acusaba de no reflejar en sus novelas la realidad social y cultural del país. Solo Alberto Escobar hizo un intento por defenderlo, pero fue en vano. Cuarenta y seis años después, se convoca por medio de las instituciones estatales representantes de la cultura a un nuevo encuentro que tiene como fruto un libro poco usual. El autor cuestiona el porqué de la no invitación a ningún estudioso de la literatura para hablar de la importancia que tiene Arguedas. Asimismo, afirma que este acontecimiento pone en evidencia un tipo de política relacionada a la promoción cultural, que solo suscita lo relacionado al espectáculo, pero no toma en cuenta el incentivo de una conciencia crítica que genere diálogo. Por ello, el profesor sanmarquino afirma que la publicación del libro resulta paradójicamente valiosa, porque evidencia la tensión que determina nuestra representación simbólica, así como la perentoriedad de una conciencia crítica que propicie un cambio en el camino de instaurar una tradición de diálogo y tolerancia.

Ahora bien, la importancia de estos artículos-ensayos radica en que permite el conocimiento de las nuevas voces interesadas en los estudios de la realidad y la historia de la crítica literaria en el Perú. No se trata solamente de un recuento de los acontecimientos suscitados en torno a un tema polémico en la historia de la crítica literaria, sino de cómo las nuevas generaciones instan a repensar la labor de la crítica ejercida en el Perú. Lo primordial es, precisamente, que la publicación de los textos

permita al lector reparar que en los estudios literarios existe una carencia de diálogo, y, más que respuestas, permite generar preguntas y cuestionamientos para que, así, se puedan establecer reflexiones críticas con ánimos de debatir y dialogar.

María Alejandra Mory Rosas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

alejandramory@gmail.com

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

Dorian Espezúa Salmón. *Parkinson, Alzheimer y Literatura. La reorientación de los Estudios Literarios en el Perú*. Lima: Lluvia editores, 2017, 88 pp.

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.14>

No cabe duda de que nos encontramos frente al dominio de la especialización; sin embargo, existen algunos elementos, ligados a la posmodernidad, que Dorian Espezúa denuncia porque han ayudado o, en su defecto, se han encargado de tergiversar y, sobre todo, subjetivizar y relativizar a las ciencias humanas, ciencias del espíritu o ciencias de la cultura, despojándolas de su carácter científico y objetivo. En este sentido, lo que menciona el investigador puneño no es solo una simple enumeración y denuncia de los factores que afectan a los Estudios Literarios, sino también la propuesta de una solución.

El autor de *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana* realiza un emparentamiento –no de forma gratuita– con dos enfermedades que aquejan al ser humano, para hallar la relación que estas poseen también con la Literatura: el Parkinson y el Alzheimer. Con respecto a la primera, afirma que la Literatura no solo ha perdido el equilibrio en tanto disciplina, sino también la naturaleza y el carácter objetivos de sus investigaciones; en torno al Alzheimer, en cambio, sostiene que a pesar de que la Literatura es una ciencia relativamente joven, ya sufre o se encuentra padeciendo una enfermedad senil, que ha cegado e invisibilizado cuáles son sus objetivos en tanto disciplina científica.

Se empieza por un título general: “Las ciencias humanas en la era de las posciencias”. El autor sostiene la idea que estas últimas han relativizado el conocimiento científico, que se caracteriza por ser “racional, objetivo y universal” (p. 31). En tal sentido, Dorian Espezúa critica que si no es posible definir a la Literatura como una disciplina o, por el contrario, solo Literatura, debería quitársele el rótulo de ciencia. Es clara la tesis que defiende el autor, pues trata de dar cuenta que esta –como cualquier otra disciplina científica– puede y tiene la capacidad de establecer conocimiento científico y “leyes objetivas” (p. 31). En este orden de ideas, los Estudios Literarios están siendo invadidos y

relativizados por las posciencias, dejando de lado su cientificidad para dar paso a una producción que se instaura y que se desliza por los corredores de la subjetividad.

En el primer apartado, titulado “Cuestionamiento a los postulados de la posmodernidad”, Dorian Espezúa arguye que las propuestas de esta última con relación a la Literatura, se encuentran presentes tanto en la UNSA, PUCP, UNFV como en la UNMSM. En tal sentido, recoge su afirmación anterior, es decir, el estancamiento que ha producido la posmodernidad a los Estudios Literarios y su alejamiento de la cientificidad, toda vez que no vacila en rotularlos de juicios “antiesencialistas y pragmáticos” (p. 38). No hay duda, según Espezúa, de que el Parkinson se encuentra latente, pues ha alterado y ha hecho perder el equilibrio de la Literatura como disciplina científica. Sin embargo, es menester agregar la facilidad y la gratuidad con que se utilizan muchos de los postulados posmodernos, sin reparar o reflexionar antes de enfrentarnos a un texto literario.

Para ello, Espezúa hace una breve pero clara distinción de los siguientes conceptos: *disciplinario*, *interdisciplinario*, *multidisciplinario*, *transdisciplinario* y *antidisciplinario*, poniendo énfasis en este último. Si bien el autor no desconoce un diálogo entre las disciplinas científicas, los estudios culturales han dado lugar a que cualquiera “se crea capaz de opinar sobre cualquier tópico sin rigor científico” (p. 40). De esta manera, y siguiendo la línea que se plantea, el autor menciona el concepto de “evolución” de la literatura, además de compatibilizar con Carmen Bobes, para quien el objeto de estudio viene a ser el texto literario.

En el segundo apartado, que lleva por título “Degeneración o evolución literaria”, el docente sanmarquino desarrolla sus ideas en torno al término “discurso”. Así, lo que Espezúa sostiene es que la introducción de una ingente cantidad de estos discursos ha incrementado el corpus de los textos considerados “literarios”. Sin embargo, el autor puneño critica y marca su postura con respecto a ello, aludiendo dicha ampliación a dos causas: una endógena (hibridez de discursos, verbigracia *El pez de oro*, de Churata) y otra

exógena, que es la más dañina y ha generado que de una concepción minimalista (canónica) de la Literatura, se pase a una maximalista.

El siguiente se titula “Inter-multi-disciplinariedad con disciplinariedad”, donde defiende que primero se debe instaurar y definir la disciplina literaria para, después, realizar un diálogo que aperture la interacción con algunas disciplinas, como, por ejemplo, la Antropología, la Historia, la Sociología, entre otras. De tal manera, lo que Dorian Espezúa recalca no es lo monológico y hermético de una disciplina, sino la capacidad de apertura al diálogo, suprimiendo la “arrogancia narcisista de los posmodernos, que creen saberlo todo sin haberse especializado en nada” (p. 48).

El cuarto, por su parte, se titula “Estudios transdisciplinarios”. Aquí, Espezúa va a reparar en dos situaciones troncales para la Literatura: la primera es con respecto a la terminología utilizada dentro de la disciplina literaria. Toda vez que el investigador sanmarquino sostiene necesario que las categorías o conceptos que se desarrollen para evaluar o enfrentar a un texto literario, deben surgir al interior de este campo; sin embargo, lo que Espezúa sanciona no es la buena aclimatación del concepto proveniente de otra esfera científica, sino la transposición de una categoría aplicada a la literatura, donde esta se convierte en una suerte de “laboratorio para poner a prueba la aplicabilidad” (p. 49). La segunda situación que aborda, gira sobre una dura crítica contra los “discursos subalternos” de la cultura, que han tergiversado y (se) han creado un lugar y derechos para emparentarse a discursos de carácter literario. En esta postura, no sería raro, según Espezúa, que se pueda “equiparar a Julio Ramón Ribeyro con Mónica Cabrejos” (p. 50).

El siguiente subtítulo lleva por nombre “La Literatura terreno de todos y de nadie”, donde se hace hincapié sobre una idea que desarrolla el español Jesús G. Maestro, para quien la Literatura no se encarga de proporcionar o brindar conocimiento(s). En este sentido, y como bien Espezúa lo entiende, aceptar una afirmación de tal dimensión sería suprimir el carácter científico de esta, pues uno de los principales objetivos de las ciencias es la producción de conocimientos. Así, de otro lado, el profesor puneño se sitúa en una

postura contraria a la “erótica del arte”, la cual desliga a la Literatura de “elementos que sean cognoscibles” (p. 52). En este orden de ideas, Dorian Espezúa utiliza las metáforas del zorro y del erizo, con respecto a las prácticas que ambos animales realizan, pues mientras que el primero se pasea tangencial y superficialmente por diversos lugares, el erizo, por su parte, escarba y se adjudica uno a profundidad. Así, entonces, se diferencia a los charlatanes (zorros) de los críticos con rigor científico (erizos).

Luego encontramos el sexto apartado, que se titula “Teoría del discurso y teoría literaria”. Dorian Espezúa es claro al delimitar las diferencias entre lo literario y lo “discursivo”, que se halla ligado a la esfera de lo cultural; sin embargo, pone mayor énfasis en tres características que otorgan al texto literario tal denominación: *la ficción, la escritura y la elaboración estética*. Con respecto a la primera sostiene que no existe un reflejo entre la obra literaria y la realidad, y se evita así caer en la falacia referencial; el segundo elemento, por su parte, otorga primacía a los discursos fijados en un soporte; por ello, Espezúa desliza una crítica mordaz contra los recopiladores de testimonios que tratan de hacer literario a todo lo que se graba y se despliega sobre un papel; y el tercero, finalmente, es la capacidad que tiene el autor o creador del texto literario, pues se relaciona con la disposición o estructura de la obra, que responde a un porqué.

El penúltimo segmento se titula “Cuatro departamentos y escuelas de Literatura”, donde Espezúa, en su calidad de docente universitario, nos muestra un panorama sobre las facultades y las carreras con las que se encuentra inserta la de Literatura. Así, el diagnóstico al que arriba es alarmante, dado que el bachillerato y la licenciatura otorgados –a nivel de pregrado– sugiere que el egresado se encuentra en la capacidad de ejercer inclusive hasta dos carreras: Lingüística y Literatura. De otro lado, nos remarca la dialéctica entre el *qué* y el *cómo* enseñar. En tal sentido, lo que Dorian Espezúa realiza es un análisis que le permite brindar una opinión crucial como partícipe dentro del ámbito académico. Además, recalca que “el conocimiento es producto de la investigación científica” (p. 65).

“Salvaguardar los Estudios Literarios” es el título del último apartado del libro. Aquí, lo que el autor deslinda es la propuesta que sugiere: “defender los Estudios Literarios fortaleciendo y desarrollando los fundamentos que nos permitieron consolidar la disciplina literaria” (p. 66). Espezúa recoge el concepto de “totalidad contradictoria”, acuñado por Antonio Cornejo Polar. De esta manera, no desliga a la obra de su contexto histórico y social ni tampoco aboga por un inmanentismo de la obra, sino que incita a abordar los textos literarios con categorías propias, que sean propuestas por un aparato teórico, lo cual, luego, devendría en una metodología.

No se opone, tampoco, al trabajo multi o interdisciplinario, sino a la falta de rigor científico con el que se conduzca la investigación sobre un tema en particular. En este orden de cosas, Espezúa advierte la subordinación que está sufriendo lo literario con respecto a otras disciplinas, cuando en verdad lo que debería hacer es situar y sentar sus bases como tal y, posteriormente, realizar el diálogo con otras. Esta suerte de sumisión hace que cada vez leamos menos literatura y sí abordemos lo que está de “moda” (psicoanálisis, género, etc.). En tal sentido, afirma que “tenemos diagnosticado de golpe un Alzheimer terminal” (p. 70).

De tal manera, el docente sanmarquino apuesta por un orden de prioridades, y se pregunta por qué no se siguen leyendo los aportes de los formalistas rusos o los de la narratología, que son productos de una disciplina literaria. En efecto, además, denuncia que no se cuenta con líneas de investigación definidas, sino que aún se sigue dependiendo de lo externo u occidental; para ello, es necesario tener en cuenta que teoría, historia y crítica literarias deben complementarse y no ahondar y trabajar cada una de manera monológica. Teniendo en cuenta lo anterior, se propone la divulgación de los trabajos y la lectura de lo que se produce dentro de las universidades entre los mismos estudiantes y profesores.

Por todo lo anteriormente expuesto, considero que el libro *Parkinson, Alzheimer y Literatura. La reorientación de los Estudios Literarios en el Perú*, del profesor Dorian Espezúa, nos muestra un diagnóstico en torno a lo literario a nivel local. Hay que tener en

cuenta que este trabajo no solo requiere una sola voz, sino un contingente humano que ayude no solo a detectar problemas sino también a proponer soluciones. Así, pues, el libro de Espezúa, controversial y debatible –o abierto al diálogo como su mismo autor menciona hacia el final–, suscita muchas preguntas. Se apuesta por un rigor científico que se deja notar desde el título e, incluso, en los autores mencionados al inicio (Darwin o Einstein). Se rescata el dotar de científicidad a los Estudios Literarios; sin embargo, es menester tomar con pinzas y, sobre todo, debatir lo que se propone y arguye.

Sergio Luján Sandoval

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

sergiomdc9@gmail.com

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

Elton Honores Vásquez. *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 2017, 205 pp.

DOI: <https://doi.org/10.35286/mrlad.v1i1.15>

El arduo estudio, presentado por el investigador Elton Honores, se enfoca con clara precisión en la dramaturgia peruana de ciencia ficción o teatro distópico. Además, logra que nos percatemos del amplio campo de los estudios teatrológicos sin explorar y que la investigación literaria no ha considerado aún como pertinente. Además, nos permite repensar el hecho de que los análisis sobre narrativa y poesía, aunque cuantiosos y harto meritorios, hayan tomado un interés bastante general por su difusión y numerosa bibliografía, que el teatro no ha podido realizar todavía, no por contar con escasez de fuentes –porque las hay y evidencia de ello es la lúcida labor de Honores frente a las numerosas referencias bibliográficas– sino porque el teatro ha estado en una situación de descuido parcial, casi total. En presencia de tal problemática, el surgimiento de libros como el de Honores nos permite reflexionar sobre el estado en el que se hallan estas producciones teatrales dentro de los estudios literarios.

Este es uno de los trabajos más serios en torno a la ciencia ficción centrada en la dramaturgia, el libro *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)* es un valioso aporte para el ámbito académico –y público en general– que busca expandir sus miras frente a diversos vacíos que hasta el día de hoy se presentan con respecto al estudio, análisis y ordenamiento de las producciones de géneros no tan estudiados. Formado por cuatro capítulos, el libro de Honores pretende establecer, con minuciosa investigación, el marco contextual latinoamericano del siglo XX, en el que se desarrolla el teatro peruano y, a partir de aquella información, desarrollar profundos y concisos análisis hermenéuticos de obras de teatro, lo que nos permitirá comprender los cambios temáticos y la ciencia ficción de estas mismas.

En el primer capítulo, se enfrenta al contexto latinoamericano de las obras teatrales que se enfocan particularmente en la ciencia ficción. Para tal propósito, se apoya en la periodización que plantea Beatriz Rizk (1987) sobre la existencia de tres etapas dentro del

teatro latinoamericano del siglo XX: *la generación realista* (1890-1920), que presenta códigos costumbristas en torno al sujeto criollo; *la generación vanguardista* (1920-1950), que se caracteriza por mostrar una realidad múltiple y una orientación hacia el sueño; y, por último, *la generación actual* o *Nuevo teatro* (1950-1980), que se enfoca en la representación del pesimismo a través de la desesperanza y la crisis mundial. Asimismo, realiza una comparación con el planteamiento de Latorre (2016), quien señala también tres fases: *el costumbrismo* (1900-1930), entendido de forma convencional; *el modernismo* (1930-1945), basado en el universalismo manifestado en el mundonovismo; y *el posmodernismo* (1945-2000), que discute sobre la irracionalidad de los valores de la modernidad.

Dentro de este primer capítulo también se hacen referencias a personajes como Roland Forgues, Ricardo Silva-Santisteban, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Raúl Deustua, Fernando de la Presa, Miguel Suárez Radillo, entre otros. Así, para Silva-Santisteban, la llegada del cinematógrafo redujo el ambiente dispuesto para la creación y puestas en escena de las obras de teatro, contempladas como un “lujo social” de élite. De la misma forma, Salazar Bondy, por su parte, reafirma la competencia entre el teatro y el cine. Desde otro ángulo, en cambio, Deustua certifica la falta de maduración cultural de las obras nacionales y descalifica a los dramaturgos peruanos coetáneos. En los años 70, a través del teatro se empieza a realizar una aguda crítica en torno al buen manejo de la realidad y de los problemas del país; es decir, una concientización política por parte del público. En la década del 80, el teatro privilegió la violencia como tema central de sus obras, puesto que se dio el inicio de la violencia política, lo cual también fue un factor que disminuyó la concurrencia de público a los teatros por el temor a ser víctimas de algún atentado. El arribo de los años 90 se ve marcado por la carencia de obras de teatro tanto peruanas como latinoamericanas.

Ahora, a partir de lo expuesto, Honores realiza una meticulosa periodización de los movimientos pertenecientes al panorama teatral. El primer movimiento, designado *teatro poético*, va desde 1945 a 1950 y es ejercido por literato-poetas, quienes prestan una mayor

relevancia a la retórica dentro de sus producciones teatrales. Luego, el segundo movimiento, denominado *teatro-arte*, se orienta hacia los nuevos recursos expresivos como la influencia de Bertolt Brecht, en el cual los actores se dirigen e interpelan al público. Así, el último movimiento es nombrado como *teatro político*, ya que el factor político se torna más resaltante y el teatro prima la concientización social. Una segunda etapa de este mismo movimiento ocurre en el 90, con el Conflicto Armado Interno, donde eje temático se acopla a los problemas y crisis familiares de ese periodo.

Asimismo, es plausible el desarrollo de Honores sobre el Teatro Nacional Popular en el gobierno de Velasco, su decadencia y crisis en los años 70. Es entonces que, de igual forma, se recurre a las alusiones a Alonso Alegría, Julio Ortega, José Velásquez Histrión, entre otros. Muchos de ellos tuvieron una visión pesimista del teatro, como Alegría; sin embargo, también hubo quienes sostuviesen que no hay un teatro peruano, como José Velásquez. Con el manejo del Teatro Nacional Popular por Alegría, surgen las críticas debidas a la infructuosa administración y la incipiente corrupción por el mal manejo del dinero. Por último, se realiza un balance de las obras teatrales de ciencia ficción escritas en diferentes países de Latinoamérica, de las cuales se nombra a Carlos Abraham, Juan Carlos Gell, Carlos M. Bertarelli, Augusto Boal, Estela Vidal Luna, entre otros. Honores indica que se construyen bajo alternativas como lo distópico, lo apocalíptico, lo utópico y la racionalidad deshumanizante.

El segundo capítulo aborda las síntesis, análisis, críticas e interpretaciones de las obras teatrales peruanas de los años 1886 hasta 1963. Cuenta con producciones como *La caja fiscal tal cual será en 1986* (1886) de Acisclo Villarán, *13 club* (1929) de Luis Berninsone, *¡Un hombre con tongo!* (1950) de Héctor Velarde y *Los robots* (1953) de Karel Čapek. El común denominador de todos estos textos es la temática sobre el temor a quedar deshumanizados a causa del peligroso ascenso de la modernidad y el progreso. Entonces, se presentan distopías que critican el negativo avance tecnológico y el tipo de progreso que conlleva una carencia de valores humanos.

De la misma forma, el tercer capítulo se centra en los sumarios, estudios, juicios y lecturas de las producciones teatrales peruanas de los años 1964 hasta 1979. Entre los textos mencionados, podemos encontrar *1999* (1964), *La mosca doméstica* (1967) y *Con los pies desnudos a la intemperie* (1967) de Juan Rivera Saavedra, *La vida es de todos* (1965) y *Volcándida* (1967) de Alberto Hidalgo, *Carné de identidad* (1966) de Juan Gonzalo Rose, *Los monstruos del espacio* (1964) y *¿Qué tierra heredarán los mansos?* (1972) de Estela Luna, *¿Alguien sabe qué hora es?* (1973) de Alberto Mego, *El paraíso de los suicidas* (1974) de Julio Ortega, *Asedio y liberación del ciego y la parturienta* (1977) de José B. Adolph y *El amor es un sueño* (2009) de Hernando Cortés. En el listado podemos apreciar que los textos de poetas, como Gonzalo Rose, y narradores, como José B. Adolph, son incluidos en el corpus que Honores propone a los lectores para revalorizar el género desarrollado también por conocidas figuras del ámbito literario. Además, inserta obras teatrales infantiles cuyo eje también se articula bajo la misma temática. De esta manera, lo que vincula a todas estas obras es su carácter utópico y distópico, aunque predomina este último. A través de ellas se manifiesta la racionalidad deshumanizante que ha sido la causa de la crisis del mundo representado.

Finalmente, este último capítulo desarrolla las obras teatrales de los años 1980 a 1989, las cuales se estudia concienzudamente siguiendo los mismos patrones anteriores. Entre los textos podemos encontrar *Apocalipsis de una noche de verano* (1987) de Rodolfo Hinostroza, *Una aventura espacial* (1988) de Estela Luna, *Navegantes del Sol* (1989) de Adriana Alarco de Zadra, *Un hombre llamado Torpe* (1987) y *Las armas de Dios* (1989) de Juan Rivera Saavedra. Considerando también a la obra teatral infantil, la temática sobre la cual gira las obras de estos años es la ciencia ficción apocalíptica que, muchas veces, hace un llamado a la creencia religiosa como forma de salvación o la unión con la naturaleza para llegar a la felicidad. Es así que en el teatro hay una crítica acérrima a la generación de violencia y a la realidad social deshumanizada.

Para concluir, es menester, frente a toda la oportuna investigación realizada dentro de *La racionalidad deshumanizante. El teatro político y la ciencia ficción (1886-1989)*,

considerar encomiable un trabajo de este calibre, dado que nos revela el marco contextual teatral latinoamericano y una cuantiosa cantidad de obras de teatro ligadas a la ciencia ficción con sus respectivas críticas e interpretaciones. Mis más gratos reconocimientos a Honores por esta sólida base que contribuirá al desarrollo de los análisis teatrológicos y, sobre todo, a la comunidad académica.

Susan Llontop Gutiérrez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

susan_0410_@hotmail.com