

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

---

**Nº 3**

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 3

DOI: 10.36286/mrlad.v2i3.29

Este nuevo número de *Metáfora* trae un dossier dedicado a la obra de un poeta peruano de la generación del cincuenta: Juan Gonzalo Rose (1928-1983). Hacedor de poemarios tan sugestivos como *Cantos desde lejos*, Rose no ha merecido la suficiente atención de la crítica oficial, aunque su obra ha sido muy visitada por el lector no especializado. Su poesía tiene un tono oral que se acerca creativamente a la cultura popular. Luis Avalos Guerra se aproxima al tópico de la mujer-naturaleza en *Simple canción*, mientras que Amer Uceda se sumerge en el universo de *Las comarcas*. Anderson Álvarez devela las categorías de la soledad y el retorno en la escritura de Rose.

En lo que atañe a los artículos, *Metáfora* trae aportes de cuatro investigadoras. Deolinda Freire examina el objeto-libro en la literatura colonial sobre la base del concepto de paratexto enunciado por Gérard Genette. Liz León aborda de qué manera Luis Hernández cuestiona, a partir de procedimientos lúdicos, el ideal de perfección que se evidencia en la noción de obra organizada. Estefany Calderón analiza *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán sobre la base de la idea del “paria” como sujeto. Marie-Madeleine Gladieu se acerca hermenéuticamente al periodista como personaje en la novelística de Mario Vargas Llosa.

El lector se encontrará con una entrevista a Dorian Espezúa Salmón, docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde se reflexiona acerca de la pertinencia del enfoque interdisciplinario para el abordaje de la literatura.

Por último, hay tres reseñas. La primera está dedicada a la compilación de ensayos, editada por Paolo de Lima, sobre la literatura y la violencia política en el Perú. La segunda trata acerca de *Poéticas discursivas andinas* de Alejandro Mautino. La tercera aborda la reedición de un libro pionero de crítica literaria en el Perú: *El abanico y la cigarrera* de Francesca Denegri.

# LOS PARATEXTOS COMO ESPACIO DE CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DE PUBLICACIÓN DEL LIBRO

## PARATEXTS AS A CONSTRUCTION SPACE FOR THE BOOK PUBLISHING MEMORY

Deolinda de Jesus Freire

Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM

deolindajfreire@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7372-9044>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.m1.1>

Fecha de recepción: 15.01.19/ Fecha de aceptación: 14.05.19

### RESUMEN

El proceso que transforma el manuscrito en el objeto libro, comprendido en este artículo como materialidad, permite percibir los elementos que contribuyen para la construcción de la memoria de publicación del libro. Esos elementos se dividen en dos grupos, el primero está compuesto por recursos ornamentales, cuya función es convertir la disposición del texto y su organización más agradable. El segundo grupo está formado por los discursos preliminares, autorales y oficiales, que engendran un lugar marcado por el encuentro entre el texto y el lector. Esos textos preliminares, juntamente con los elementos ornamentales, son considerados por la crítica como paratextos. Los discursos oficiales de la edición *princeps* de la *Historia de la conquista de México* de Don Antonio de Solís, publicada en 1684, comprueba que el manuscrito fue evaluado por nueve instancias antes de ser publicado como libro. Considerando que el mundo reglado del siglo XVII se refleja en las ediciones del libro, como también en los discursos que lo legitiman, este artículo propone pensar los paratextos de la *Historia* de Solís como espacio de construcción de la memoria de publicación de la obra a partir de la lectura crítica del discurso oficial “Censura” de Don Gaspar de Mendoza Ibáñez de Segovia.

**PALABRAS CLAVE:** Crónicas de Indias, Historia de México, Paratexto, Memoria, Retórica.

## **ABSTRACT**

The process which transforms the manuscript into a book object, understood in this study as materiality, allow us to notice the elements that contribute to the construction of the book publishing memory. These elements are divided into two groups, being the first composed by resources considered ornamental, whose role is to make the layout and organization of the text more pleasurable. The second group is composed by preliminary speeches authors and officers, which together engender a place characterized by the meeting between the text and the reader. These preliminary texts, along with the ornamental elements, are treated by critics as paratext. The *princeps* edition official speeches of *Historia de la conquista de México* by Dom Antonio de Solís, published in 1684, proves that the manuscript was evaluated by nine instances before being published as a book. Considering that the ruled world of the sixteenth century is reflected in the book editions, as well as in the discourses that legitimize it, this paper intends to think the paratexts of the *Historia* by Solís as a space for the construction of the work publishing memory from the censorship of Don Gaspar de Mendoza Ibáñez de Segovia, which is one of the official speeches.

**KEYWORDS:** Indies' Chronicles, History of Mexico, Paratext, Memory, Rhetoric.

## **Introducción**

El proceso que transforma el manuscrito en el objeto libro, comprendido en este artículo como materialidad, permite percibir los elementos que contribuyen para la construcción de la memoria de publicación del libro. Esos elementos pueden ser divididos en dos grupos, en el primero se destacan recursos puramente ornamentales, como viñetas, capitulares e hilos, cuya función es hacer que la disposición y la organización del texto posibiliten una lectura más agradable. El segundo grupo está compuesto por los discursos preliminares, tanto autorales como oficiales, que, juntos,

2

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-15.

Doi : 10.36286

engendran un lugar marcado por el encuentro del lector con la obra. Los discursos oficiales presentan aprobaciones a partir de la lectura y de la crítica de los primeros lectores discretos<sup>1</sup> del manuscrito, que juzgan los preceptos retóricos adecuados al estilo y al género a que pertenece el libro. Esos textos preliminares, juntamente con los elementos ornamentales, son considerados por la crítica como paratextos, término coñado en 1982 por Gérard Genette en *Palimpsestes*.<sup>2</sup>

Para Anne Cayuela (1996), el paratexto, además de ser el lugar del primer encuentro entre el texto y el lector, es también el espacio donde se crea una imagen que acompañará al lector a lo largo de la lectura: la imagen de un autor que, desde el frontispicio, se ofrece a través de la marca de su estado civil, que se desdobra en las presentaciones escritas por otros y, finalmente, se presenta y se representa a sí mismo en los textos preliminares autorales. En cuanto al autor, comprendemos que él nace en el acto de la lectura, pues, teniendo en cuenta a Michel Foucault (2006), el autor no es un concepto, sino una función, y esta depende del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de los discursos en el interior de una sociedad.

El propósito de este artículo es proponer la lectura de uno de los paratextos, específicamente la “Censura” de Don Gaspar de Mendoza Ibáñez de Segovia, Marqués de Mondejar, de la *Historia de la conquista de México* de Don Antonio de Solís,

---

<sup>1</sup> De acuerdo con João Adolfo Hansen (2006), “[...] o destinatário discreto é figurado como capacidade de ajuizar a aptidão técnica da forma poética, valorizando o artifício aplicado. Ou seja, o discreto é o tipo caracterizado pelo engenho retórico e pela prudência política típicos da racionalidade de Corte [...] O tipo discreto é erudito e domina as artes da memória que lhe permitem conhecer todos os lugares-comuns aplicados aos poemas. Por isso, testemunha a força do sistema de regras, que conhece e reconhece, como um equivalente direto ou um sinônimo da *auctoritas* figurada nos poemas. [...] Por oposição, o destinatário vulgar só recebe os efeitos pois, figurado como ignorante do preceito técnico que os produz, é constituído negativamente pelo manuscrito como incapaz de lê-lo, ou seja, de fazer as distinções dos agrupamentos da sua *dispositio*.” (p. 44). Aunque el concepto de Hansen esté relacionado al arte poético del siglo XVII, lo consideramos aquí para pensar al lector discreto de los preceptos del arte histórico.

<sup>2</sup> El paratexto es uno de los cinco tipos de relaciones ‘*transtextuelles*’ presentadas por Genette (1982): « *Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au text un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus purist et le moins porté à l’erudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.* » (p. 9)

cronista oficial de Carlos II, último rey de la Casa de Habsburgo de España. La primera edición en lengua castellana fue publicada en Madrid en 1684. Con excepción del prólogo al lector y las dedicatorias del autor, los demás textos preliminares –los ‘discursos oficiales’– son considerados aquí como manifestaciones de control político y teológico, así como moral, acerca de la producción impresa del siglo XVII. Además, esos discursos también evalúan la destreza del autor en el manejo retórico, así como su ingenio y la adecuación del estilo, o sea, se basan en preceptivas retóricas para juzgar la excelencia de la narrativa histórica de Solís sobre la conquista de México.

Los textos preliminares involucran la obra de autoridad legitimada, pues fueron escritos por mediadores institucionales de Vuestra Alteza Carlos II. Antes de llegar a las manos de los lectores, la *Historia* de Solís fue evaluada por nueve instancias oficiales, de estas dos eran eclesiásticas. El discurso que abre la edición *princeps* en lengua castellana es la “Censura” del Marqués de Mondejar que, por la fecha, fue el último texto a ser escrito. Actualmente, se puede considerar la “Censura” como un espacio de crítica literaria, pues su juicio enfatiza prioritariamente el estilo empleado en el género histórico. La función primordial de Don Gaspar de Mendoza es juzgar si el autor aplicó de forma adecuada los lugares de la invención, la orden de la disposición y, principalmente, la claridad de la elocución al tema que trata.

### **EL JUICIO DE LA *HISTORIA* EN LA “CENSURA”**

La “Censura” de Don Gaspar está dirigida a Don Antonio de Solís, tratado en el discurso por ‘Señor mio’<sup>3</sup>, pues fue el autor quien le envió, en confianza, la obra para que censurase. El Marqués destaca, en las primeras líneas, que la noticia de la publicación inmediata de la *Historia* de Solís ya causa alboroto en los futuros lectores, por eso es un privilegio estar con ella en las manos para juzgarla. La “Censura” tiene como fecha de escrita noviembre de 1684, es decir, un mes antes de la publicación del libro, lo que explica el alboroto y la ansiedad de los futuros lectores.

---

<sup>3</sup> Se mantiene el arcaísmo de la edición *princeps* de la *Historia* de Solís.

Don Gaspar de Mendoza expresa, en su discurso, el concepto que formó sobre la *Historia* de Solís después de leerla con ‘tanto reparo como gusto’. Entre las virtudes del estilo, el Marqués afirma que la pureza de las voces empleada por Solís es la que desean observar los maestros de la elocuencia. Así, la belleza del texto no se limita al deleite de los oídos porque la multiplicación de los periodos se realiza con tan ‘feliz destreza’ que frecuentemente termina en concepto. De acuerdo con Baltasar Gracián (2004), el concepto expresa la esencia de cada cosa. Desde un punto de vista analítico, para haber conceptos son necesarios el ingenio y la agudeza.<sup>4</sup> El ingenio es la dimensión superior del entendimiento humano y se caracteriza por la sutileza del pensar; la agudeza es la fuerza del ingenio para crear relaciones y establecer correspondencias para engendrar conceptos; y, por último, el concepto se define como el pensamiento formado con tales relaciones y correspondencias.<sup>5</sup> Referencias a palabras como concepto en la “Censura” llevan al lector a considerar tanto Don Gaspar de Mendoza como Don Antonio de Solís como ingeniosos y agudos porque componen conceptos como escritores y lectores discretos.

El concepto formado por Don Gaspar está amparado por el ‘gusto’, que se caracteriza como una especie de juicio particular que busca adecuación y armonía entre el sujeto y el objeto, además el ‘buen gusto’ orienta (o valora) la aplicación del ingenio a objetos o asuntos sublimes. Censurar es lo mismo que juzgar la obra, y, según Gracián (2004, I, p. LXXII), el juicio está completo solamente “cuando está sazonado por el gusto y el ingenio; cuando es capaz de unir en un mismo acto verdad, bien y belleza”. Luego, el juicio expresado en la “Censura” está completo porque está amparado, de acuerdo con las palabras adecuadas de Don Gaspar, por el gusto, ingenio y juicio. Esos

---

<sup>4</sup> Antonio J. Saraiva (1980) nos advierte que “El arte de ingenio”, en la teoría de Gracián, “reduz-se provavelmente a duas operações principais: de um lado, descobrir palavras escondidas em outras palavras, em outras narrativas e mesmo na natureza; de outro, escolher neste cabedal lexicológico os *extremos*, isto é, os pares de palavras que constituem oposições ou analogias. Nas duas principais línguas da Península Ibérica, a sutileza do espírito capaz de discernir *extremos* nas palavras e nas situações reais denominava-se *agudeza*. E neste sentido agudeza (considerada não já como atributo, mas como produto do espírito) era sinónimo de “*concepto*”. Em italiano usava-se indiferentemente, no plural, *accutezze* ou *concetti*. Na gíria dos literatos ibéricos do século XVII havia ainda uma expressão curiosa para significar o trabalho daquele que construía conceitos: a palavra castelhana e portuguesa *levantar*” (p. 121).

<sup>5</sup> Esas consideraciones tienen como base la lectura de *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián (2004, pp. LXIX-LXXI).

conceptos son fundamentales para comprender la lectura discreta del siglo XVII. El juicio, llamado por Gracián de ‘trono de la prudencia’, persigue la verdad o la realidad, pues aprehende la realidad como verdad. Por su vez, el ingenio, debido a su capacidad inventiva y de penetración en el singular y en el concreto, contribuye para que el juicio elija con acierto los medios que aseguren la realización de una acción estética y moralmente buena. De esta manera, Don Gaspar afirma sobre la *Historia* de Solís:

[...] enriqueciendo toda la obra de **nerbiosas, y solidas sentencias**, que quanto necessitan de repetida reflexiõ en casi todas sus clausulas, para percebirlas con aprovechamiento, **ofrecen copiosos documentos à la enseñanza de los que se dedicaren à leerla**, deseando percebirlo que quiso expressar su Autor, por no ser de la Classe de aquellas que se buscan solo para diversion: estando tan entretejido, y mezclado el fruto de los reparos, que de passo ofrece advertidos con el **deleyte de la Historia**, que refiere cõtinuada, y seguida, **sin digression impropia**, ò agena del assunto, que es impossible hazerse capaz de los sucessos que contiene, **sin penetrar las enseñanzas**, que de ella resultan, à las mas acertadas, **y seguras maximas, assi Morales, que corrijan las costumbres especiales de los individuos, como Militares**, que dirijan las determinaciones de la Guerra, à la justificacion, y acierto de que necessitan, **y politicas** que prevengan los peligros, à que se exponen las resoluciones menos cautas del Gobierno Civil. (Solís, 1684, s/p.)<sup>6</sup>

El fragmento evidencia, primordialmente, la utilidad de la *Historia*, que enseña con deleite,<sup>7</sup> pues Solís emplea los preceptos de forma tan adecuada que la hace estéticamente bella y moralmente buena. Las sentencias<sup>8</sup> son calificadas como ‘nerbiosas y solidas’, luego, fuertes y vigorosas porque consolidan la enseñanza, principalmente moral, y la reflexión. A causa de esos juicios, la *Historia* de Solís no pertenece a la clase de obras que buscan solo el entretenimiento. De las enseñanzas resultan máximas<sup>9</sup> morales, que tienen como función corregir las costumbres y las

---

<sup>6</sup> Se mantiene en los fragmentos de la *Historia* de Solís el arcaísmo de la edición *princeps*. Los destaques son de nuestra autoría.

<sup>7</sup> El deleite es una de las propiedades de la elocución y una de sus finalidades, pues dispone el ánimo del lector, haciéndole atento, dócil y benevolente.

<sup>8</sup> La sentencia es considerada como un ejercicio de gramática por Alfonso de Torres (2003) en *Ejercicios de Retórica*, conceptuada como “un texto que con un corto número de palabras muestra qué es lo que pasa o debería pasar en la vida” (p. 101). Fray Luis de Granada (1793), en *Rhetórica Eclesiástica*, define la sentencia como “oración tomada de la vida, que manifiesta brevemente lo que hay o lo que conviene haber en la vida” (p. 109).

<sup>9</sup> En la *Retórica* de Aristóteles (2005), máxima es una afirmación general que no se aplica a aspectos particulares sino al universal, no a todas las cosas, sino a las que involucran acciones.

acciones de los individuos, principalmente de los que actúan en la guerra y en la política, pues ambas siempre avanzan juntas al lado de la religión. En el campo militar, se aprende cómo administrar las determinaciones de la guerra a la justificación y al acierto que se necesitan; en la política, se aprende cómo prevenir los peligros a que se exponen las resoluciones menos cautas del gobierno civil.

Concomitante al elogio que discurre en la “Censura” sobre la obra que tiene en las manos, Don Gaspar critica escritores que no demuestran el juicio y la discreción de Solís y obras que no revelan ‘la hermosura, la copia, y el ornato’<sup>10</sup> de la lengua castellana. Con los elogios, la *Historia de la conquista de México* se convierte en modelo, por lo tanto, es digna de imitación. Las censuras a otros escritores y obras se repiten en los tres párrafos que componen el discurso del Marqués:

[...] sin mendigar à otras, las voces mas cultas, que introducen afectadamente algunos en ofensa suya: con que no solo **manchan la pureza del estilo, con terminos estraños**, ò por no detenerse à buscar con diligencia los propios, ò por desestimarlos inadvertidamente, **sino le dexan de ordinario aspero, y desabrido**, con esta licenciosa libertad, afectada con demasiado **abuso de algunos Escritores modernos**, que juzgan le enriquecen, con los mismo que le desautorizan. (PÁRRAFO PRIMERO)

[...] Pero como no se deve nunca limitar solo al deleyte del oido, multiplicando Periodos, que aunque aliñado, y hermosos, suenen mas que digan, **para evitar el comun vicio en q incurrieron los Asiaticos** [...] (PÁRRAFO SEGUNDO)

[...] Pero sin embargo de que se halla prevenido por tantos como han escrito, assi en **nuestra lengua, como en las estrañas**, las primeras Conquistas, y descubrimientos de todas las Provincias, de que se compone aquel basto, y dilatado Imperio, **el desaliño de unos, la sencillez de otros, y la malignidad de muchos**, que solo tiraron a **desluzir la gloria de tan heroyca empresa**, la tiene hasta aora, sino **enteramente obscurecida, menos preceptible** de lo que se reconoce en esta obra [...] (PÁRRAFO TERCERO)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Fray Luis de Granada (1793) afirma que una de las diferencias entre Dialéctica e Retórica es que ésta última acrecienta al discurso “*color, hermosura y ornato*” (p. 49). Incluso, el fraile repite el lugar común de que el estilo dialéctico une los nervios y los huesos del cuerpo, mientras la retórica acrecienta la sangre, la carne y la piel, o sea, hace bello lo que es esencial.

<sup>11</sup> Se mantiene el arcaísmo de la edición *princeps* de la *Historia* de Solís. Los destaques son de nuestra autoría.

En el fragmento del párrafo primero, la censura está dirigida a algunos escritores modernos del siglo XVII, entre los cuales no figura Solís, que manchan la pureza del estilo al emplear palabras consideradas raras, lo que hace el estilo ‘áspero, y desabrido’, luego, no alcanzan la cualidad primordial del discurso, que es la claridad, en sus obras. Aristóteles (2005, 1404b, p. 244) define la claridad como la virtud suprema de la expresión enunciativa, pues si el discurso no comunica algo con claridad no realiza su propia función. Además, el discurso no debe ser rastrero, ni más elevado que su valor, sino adecuado, por eso, debe presentar la claridad entre sus virtudes elocutivas. Fray Luis de Granada, a partir de la lectura de Cícero, afirma que son cuatro las virtudes de la elocución: latina<sup>12</sup>, clara, adornada y apta. Para el Anónimo de la *Retórica a Herênio* (2005, p. 223), la elocución, para ser cómoda y perfecta, debe presentar tres características: elegancia, composición y dignidad. La elegancia se divide en aspectos en que se destacan lo vernáculo y la explicación. Para alcanzar el primer aspecto hay que conservar el habla pura, alejada de todo vicio. Entre los principales vicios mencionados por los retóricos está el barbarismo, o sea, el uso de palabras raras y/o extranjeras. Para Don Gaspar, este vicio hace el discurso inadecuado y desproporcionado y el estilo, áspero, por lo tanto, sin la virtud de la claridad. Esa ausencia imposibilita la *fides* del discurso, haciéndolo inconcluso.

En el fragmento del párrafo segundo, el Marqués de Mondejar repite la referencia al vicio, más exactamente al común vicio de los ‘Asiáticos’, que multiplican periodos hermosos y aliñados con el único objetivo de deleitar los oídos, pues nada dicen, y, si nada dicen, nada enseñan. Por lo que corresponde a la variedad de estilos, Gracián (2004, I, p. XCVII) admite dos tipos capitales: el asiático (o dilatado) y el ático

---

<sup>12</sup> Sobre la palabra “latina”, Fray Luis de Granada (1793) advierte: “Es pues lo primero, que la Oracion sea latina y correcta; lo que toca principalmente al oficio del Gramático, á quien incumbe hacer juicio de la congruidad ó incongruidad de la Oracion. Y esto no solo ha de mirarse en la lengua latina ó griega, sino en qualquiera otra. Porque cada idioma tiene no solamente sus frases ó propiedades, sino tambien su syntaxis y construccion de voces de que suelen usar los que son peritos en aquella lengua : y deben tambien observar los que desean hablar pura y correctamente” (p. 261). En este fragmento, se mantiene el arcaísmo de la obra de Granada.

(o lacónico).<sup>13</sup> Según la esencia, el estilo puede ser redundante o conciso, según la autoridad, asiático o ático. El estilo asiático –y redundante– es adecuado para obras oratorias, para narrar acontecimientos y cantar episodios épicos. El ático –y conciso– es más indicado para las exposiciones filosófico-morales y para epigramas, no obstante, también puede ser empleado por el historiador. Para Gracián (2004, II, p. 617), ambos estilos deben tener “alma conceptuosa, participando del ingenio su inmortalidad. No hay autor de los célebres y príncipes que no intenta alguna especial eminencia de agudeza”. En cuanto a los historiadores, Gracián afirma que ellos “se bandean, lisonjeando el gusto con su agradable variedad. Más que vulgar ignorancia es querer ajustar un historiador a la seca narración de los sucesos, sin que comente, pondere, ni censure” (2004, II, p. 617). Así, el historiador debe manejar con destreza un estilo que sea también crítico. De esta manera, Don Gaspar, al mencionar los ‘Asiáticos’ en la “Censura”, pondera que el estilo empleado por Solís se aleja prudentemente del vicio de los escritores que profesan un estilo redundante, en que la multiplicación de periodos no dice ni enseña nada. A diferencia de esos escritores, Solís ‘ciñe’, es decir, ajusta, los periodos con tanta destreza que estos siempre terminan en conceptos.

En el último fragmento, que compone el párrafo tercero de la “Censura”, Don Gaspar repite el juicio sobre el desaliño y la sencillez del estilo de autores de la lengua castellana, así como de lenguas extranjeras, que trataron del asunto de los descubrimientos y de las conquistas de las Indias Occidentales. La censura a autores castellanos y extranjeros actúa como un contrapunto para la amplificación del elogio del historiador y cronista oficial Don Antonio de Solís. Como las conquistas de las Indias son gloriosas y dignas de memoria, el estilo desaliñado y sencillo no es adecuado, pues

---

<sup>13</sup> Sobre esos estilos, Quintiliano (s/d) afirma: “*Ce n’est pas d’aujourd’hui que date cette division entre Attiques et Asiatiques, les premiers regardés comme concis et pleins, les autres, par contre, comme enflés et vides, les uns n’ayant rien de superflu, les autres manquant surtout de goût et de mesure. L’origine de cette différence est la suivante, si l’on en croit certaines de mes sources, au nombre desquelles Santra aussi : lorsque l’usage de la langue grecque se répandit peu à peu dans les cités d’Asie les plus voisines des habitants qui, sans posséder encore suffisamment cette langue, voulaient passer pour beaux parleurs, se mirent à employer des périphrases à la place du mot propre, et persévérèrent dans cette habitude. Mais la différence des deux styles me semble s’expliquer par le génie même des orateurs et des auditeurs. Les Attiques, vraiment polis et fins, ne supportaient rien d’inutile ou de redondant ; les Asiatiques, nation naturellement amie de l’emphase et de la jactance, portèrent également dans l’éloquence leur influence et leur vanité.*” (pp. 349-351).

solo contribuye para deslucir la gloria de tan heroicas empresas, que, en las obras de estos censurados autores, se vuelven oscurecidas tanto como el estilo. En esa relación, se repite un lugar común que es fundamental para comprender el juicio central de Don Gaspar sobre la *Historia* de Solís, que, incluso, se repite en otro discurso oficial de la edición *princeps*, que es la aprobación eclesiástica del padre Diego Jacinto de Tebar. El lugar común, recuperado en la “Censura”, es considerar el texto como espacio de competición, donde el ingenio del historiador compite con las hazañas del héroe, por eso, el estilo debe lucir tanto como la empresa grandiosa. En competencia, el ingenio del escritor debe hacer justicia, en términos de grandeza, a la valentía y al coraje del héroe.<sup>14</sup> Con la repetición de este lugar común, Don Gaspar de Mendoza sentencia que Solís ofrece a la conquista de la Nueva España toda la claridad y lucimiento que la lengua castellana es capaz y que las acciones emprendidas para concretarla merecen.

Los tres fragmentos destacados en nuestra lectura de la “Censura” exponen juicios que se aproximan actualmente a lo que consideramos crítica literaria o historiográfica, principalmente porque abordan, primordialmente, el género y su estilo. Sin embargo, en el discurso de Don Gaspar, no se mencionan nombres de escritores, tampoco títulos de sus obras; por lo tanto, si consideramos la “Censura” a partir de esta mirada, al fin, se trata de una crítica vaciada de sentido tanto literario como historiográfico. En nuestra lectura, consideramos las ‘críticas’ del Marqués como amplificación de las cualidades del género y del estilo aplicados en la *Historia* por Solís, pues son introducidas en el discurso a partir del precepto de comparación, que es una de las formas para amplificar. Alfonso de Torres (2003, p. 297) define la comparación<sup>15</sup> como un discurso que equipara entre sí cosas distintas para que con la

---

<sup>14</sup> Ese lugar común se repite en el texto “De la cultura y aliño” de la obra *El héroe: El discreto* de Baltasar Gracián (1969): “Donde se extrema la romana cultura y el decoro es en las inmortales obras de sus prodigiosos escritores. Allí, lucen lo ingenioso de los que escriben y lo hazañoso de quienes escriben, compitiéndose la valentía de los ánimos de unos y la de los ingenios de los otros” (p. 115).

<sup>15</sup> Alfonso de Torres expone la diferencia de la comparación como ejercicio retórico y como figura de pensamiento. La traductora de la obra, Violeta Pérez Custodio, nos advierte que Torres utiliza dos términos para la comparación: *comparatio*, para el ejercicio retórico, y *contentio*, para la figura estilística. En la traducción, Pérez Custodio optó por comparación para el primero y figura de comparación para el segundo. La diferencia establecida por Torres (2003) es: “Se diferencia [la *comparatio*] de la que los rétores incluyen en las figuras de pensamiento [la *contentio*] en que esta comparación de la que tratamos

confrontación sea posible ver que una es mayor o igual a otra; además, es común aplicar este precepto con más amplitud en los modos del elogio y del vituperio. La comparación forma parte del elogio con el objetivo de amplificar y ornamentar la cualidad de lo que se compara. Torres aún advierte que no es prudente confrontar una cosa por entero con otra, pues el orador debe atenerse a los lugares del género demostrativo y comparar especie con especie, como por ejemplo linaje con linaje, patria con patria, educación con educación, y acciones con acciones.

Don Gaspar emplea prudentemente los preceptos para amplificar la figura de historiador de Solís y su obra a partir de la comparación, pues compara estilo con estilo, ateniéndose a las cualidades o a los vicios pertinentes a esa confrontación. Al comparar el estilo deslucido de escritores y obras que trataron del tema del descubrimiento y de las conquistas de las Indias Occidentales con la *Historia* que tiene en las manos, el Marqués de Mondejar concluye que en la narración de esta última el hilo “corre seguido con todo el acierto que desean los Maestros, en las pocas que de justicia han merecido este nombre, entre tantas como siempre se han escrito en todas Edades, y Naciones”. A partir de la comparación, las virtudes elocutivas de la *Historia* son amplificadas para convencer al lector de que esta obra es la más adecuada y proporcionada en su género, induciéndole a los afectos y preparando su ánimo para que se vuelva atento, dócil y benevolente a lo largo de la lectura del libro. Don Gaspar aún concluye que la obra que juzga merece el título de ‘Historia’, además pide, y espera, el aplauso común, que cree ser ‘tan seguro, como debido à su justo merecimiento’. En las últimas líneas de su

---

los elementos se oponen uno a uno, mientras que en la figura de la comparación se opone un conjunto a otro” (p. 297). *Ejercicios de Retórica* de Alfonso de Torres, publicado en Alcalá en 1569, tiene como base los manuales de rétores griegos como Aftonio, Hermógenes y Teón. En la introducción de la obra, Violeta Pérez Custodio (2003) comenta sobre los *progymnasmata* de la antigüedad grecolatina: “La tradición de los ejercicios preparatorios nació posiblemente en la Grecia del s. II a.C., de donde pasó al sistema de enseñanza romano. [...] Por lo que sabemos, sus autores debieron de ser profesionales de la retórica, aunque los datos no son abundantes ni seguros: Elión Teón, autor del manual más antiguo, fue un sofista y filósofo de tiempos de Quintiliano que compuso también otras obras no conservadas sobre la materia; Hermógenes de Tarso, cuya paternidad del manual de ejercicios que se le atribuye es bastante dudosa, fue igualmente un sofista a caballo entre los s. II y III d.C., tal vez autor de un *corpus* de cuatro tratados sobre retórica; el sofista Aftonio de Antioquía, al que se tiene por discípulo de Libanio, vivió en el s. IV d.C. y a él se atribuyen, además de sus *progymnasmata*, una colección de fábulas y un comentario no conservado sobre Hermógenes [...]” (p. XLV).

discurso elogioso, con decoro y afectada modestia, afirma: “[...] suplirá los defectos de la **rudeza de mi estilo**, à quien no fio sepa expressar aquel mismo Concepto que he formado de esta Historia, **con el seguro de que los perdonará V. merced** [Solís], con la merced que me haze, y cuya vida guarde Dios como deseo”<sup>16</sup>.

### Consideraciones finales

En nuestra lectura de la “Censura” de Don Gaspar Mendoza Ibañez de Segovia, comprobamos que, con prudencia, decoro y discreción, el Marqués de Mondejar juzga la *Historia* de Solís destacando, primordialmente, su elocución. De esta manera, el Marqués evidencia el lugar de donde procede su censura. Al incluir en su discurso preceptos como ingenio y concepto, Don Gaspar exige que el futuro lector sea, como él, un discreto. Su discurso, del mismo modo que un proemio, prepara el camino para la lectura de la obra, persuadiendo el lector de que el estilo apropiado de la narración está investido de claridad, haciéndola agradable y verosímil. Como nada falta ni sobra, la obra merece el aplauso de los discretos y doctos, además de ser comprensible también para los rudos y vulgares. La “Censura” de Don Gaspar, así como la *Historia* de Solís, también es adecuada y proporcionada porque cumple con las tres exigencias del discurso: expone, argumenta y amplifica. En el párrafo primero de su discurso elogioso, el Marqués presenta el asunto de que tratará, que es la Historia de Nueva España, evidenciando el concepto que formó después de su lectura: se trata de la Historia que más engrandece la lengua castellana porque aplica con eficacia “la hermosura, la copia, y el ornato de que [la lengua] es capaz”. Después de este elogio, Don Gaspar destaca la pureza de las voces que tanto “desean observada los Maestros de la Eloquencia”, las virtudes del estilo, el vicio de los ‘Asiáticos’, el deleite de la Historia, la digresión, las enseñanzas y las máximas. Elementos, en gran parte, elocutivos que amplifican las cualidades de la obra, haciéndola estéticamente bella y moralmente buena. Don Gaspar Mendoza aún repite el lugar común del texto como espacio de competición entre el ingenio del autor y las acciones del héroe, sentenciando que la *Historia* de Solís hace

---

<sup>16</sup> Se mantiene el arcaísmo de la edición *princeps* de la *Historia* de Solís. Los destaques son de nuestra autoría.

justicia a la grandiosa y memorable conquista de México, como también a la ‘hermosura’ de la lengua castellana y a la nación que representa tanto el cronista como el conquistador: España.

El Marqués de Mondejar aún pondera, en el último párrafo, que, al lado de la narración de acciones tan memorables, Solís resalta el valor y la política de las naciones belicosas de Nueva España y cómo ellas vencieron las armas españolas en su porfiada resistencia. Prudentemente, al tratar de la vitoria de los indígenas en la *Historia*, Solís censura los vicios y vitupera esas naciones como pusilánimes y bárbaras para hacer sus triunfos menos apreciables. La obra también describe la topografía de los lugares, las costumbres de los pueblos y el gobierno militar y político de cada provincia, así como la religión supersticiosa que los indígenas profesaban engañados. De esa manera, Solís logra satisfacer el deseo del ‘curioso lector’ para que él no sienta falta de nada.

Con un discurso elogioso, Don Gaspar inventa el historiador –Solís– a partir de lugares comunes éticos que lo componen como tipo prudente, discreto, ingenioso, juicioso, sabio y digno de admiración, aplauso y fama, como también la conquista que narra y la nación elegida, providencialmente, para emprender tan ardua tarea, que fue la conquista de México. El discurso del Marqués inventa y repercute el carácter moral del cronista, alabando, principalmente, su oficio. De esa manera, Solís es digno de fe, sin embargo, esa confianza resulta de su destreza en el manejo de preceptos en la escrita de la *Historia*.<sup>17</sup> La persuasión debe provocar emoción en los lectores, principalmente admiración, en razón de la aplicación de los lugares de la invención, los órdenes de la disposición y la claridad de la elocución. Aquellos que leen, u oyen, con gusto y placer se ponen más atentos y creen con más facilidad. El lector no es pasivo durante la lectura, pues comparte los lugares comunes repetidos por Don Gaspar en su “Censura”,

---

<sup>17</sup> En la *Retórica* de Aristóteles (2005): “As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar. Persuade-se pelo carácter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala, como aliás alguns autores desta arte propõem, mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão.” (1356a, p. 96).

que compone el destinatario de la *Historia* a partir de lugares patéticos, o sea, inventa, dispone y ornamenta su discurso para que el lector se vuelva atento, dócil, benevolente y aplauda al cronista y su obra, como también el juicio que formó en su “Censura”.

Los discursos oficiales, como la “Censura”, unen el lector a la obra, incluso cuando ésta es leída y analizada en tiempos y espacios totalmente lejanos del autor y sus primeros lectores. Los hombres discretos que escriben y firman esos discursos consiguen, incluso con el autor ausente, establecer el decoro tanto para sí mismo como para la obra, y así establecen la *fides*, o sea, la credibilidad junto al lector. Sin embargo, tanto el decoro como la *fides* también dependen del cronista, y este el tema que tratan los discursos preliminares de las obras del siglo XVII, pues el principal propósito es juzgar y evaluar la autoridad de Solís como historiador y cronista oficial de la monarquía española.

Nuestro propósito con la lectura y el análisis de la “Censura” de Don Gaspar Mendoza Ibañez de Segovia fue estudiarla como lugar de una lectura reglada de la obra, que, por su vez, es determinada tanto por el autor como por los primeros lectores discretos. El mundo reglado del siglo XVII se refleja en las ediciones del libro y en los discursos que lo legitiman, incluso en el orden de presentación de los textos preliminares. La obra publicada es un reflejo de la organización del mundo político, social, histórico y artístico a que pertenece. De esta manera, como la pena del cronista compite con la espada del héroe, los textos oficiales de la parte introductoria de la obra compiten entre sí para *docere*, *delectare* y *movere* los lectores. En esa competencia, se repiten lugares comunes para concurrir entre sí y hacer brillar el cronista, la obra e los hechos narrados, es decir, Don Antonio de Solís, la *Historia de la Conquista de México* y Hernán Cortés.

En el libro de Solís, son los discursos oficiales que aprueban y comprueban su autoridad como cronista y de su *Historia* como modelo a ser imitado y emulado. Las aprobaciones y discursos legitiman, de forma elogiosa, que Solís alcanzó la emulación de las Historias que imitó. Aprobada por todas las instancias oficiales y monárquicas, la obra se involucra de autoridad legitimada, se hace digna de imitación, pues es ella misma la emulación de otras Historias. Las aprobaciones también legitiman para el

lector que la obra es útil porque presenta la enseñanza moral exigida por el decoro cristiano, pues, al narrar las acciones de la conquista de los pueblos de la Nueva España y de México, le enseña al lector cómo ser virtuoso, imitando los buenos ejemplos, y cómo huir de los vicios. Como se ha demostrado, los paratextos son espacios esenciales y fundamentales para conocer la memoria de publicación del libro, sus primeras lecturas y como ocurre, en tiempos pasados, la circulación y funcionamiento de una obra en el interior de la sociedad española del siglo XVII.

### Referencias bibliográficas

- ANÔNIMO. CÍCERO (Atribuição). (2005). *Retórica a Herênio*. São Paulo: Hedra.
- ARISTÓTELES (2005). *Obras completas. Retórica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CAYUELA, A. (1996). *Le paratext au siècle d’or*. Genève: Librairie Droz.
- FOUCAULT, M. (2006). O que é um autor? In *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. (pp. 264-298). Rio de Janeiro: Forense Universitária
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature ou seconde degré*. Paris: Editions du Seuil.
- GRACIÁN Y MORALES, B. (1969). *El héroe: El discreto*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Agudeza y Arte de Ingenio*. Zaragoza: Larumbe.
- GRANADA, F. L. de. (1793). *Los seis libros de la Rhetórica Eclesiástica o de la manera de predicar*. Madrid: Don Plácido Barco López.
- HANSEN, J. A. (2006). Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Revista Floema*. Especial “João Adolfo Hansen”. Ano II, n. 2. Vitória da Conquista: Edições UESB.
- SARAIVA, Antonio J. (1980). *O discurso engenhoso*. São Paulo: Perspectiva.
- SOLÍS, D. A. de. (1684). *Historia de la conquista de México*. Población y progresos de la América Septentrional conocida por el nombre de Nueva España. Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa Diego.
- TORRES, A. de. (2003). *Ejercicios de Retórica*. Alcañiz-Madrid: Palmyrenus.

**CRISIS DE LA «OBRA ORGÁNICA» U «OBRA ORGANIZADA» EN  
*VOX HERRISONA*, DE LUIS HERNÁNDEZ**

**CRISIS OF THE "ORGANIC WORK" OR "ORGANIZED WORK" IN  
*VOX HERRISONA* BY LUIS HERNÁNDEZ**

Liz Fiorella León Mango

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

fiorella.21.25@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6179-9974>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.2>

Fecha de recepción: 25.06.19/ Fecha de aceptación: 26.07.19

**RESUMEN**

A través del análisis de *Vox herrisona* (1978), de Luis Hernández, se plantea evidenciar un intento de emancipación de la poesía peruana con respecto de los valores formales tradicionales que encarnaban las ideas de perfección y de «progreso artístico». Creemos que el poeta, basado en una poética expresiva y lúdica, problematizó el concepto de obra orgánica por medio de dos experimentos lúdicos: a) la fragmentación material de la obra de arte como si fuera un juguete; b) la mezcla de diversos estilos artísticos comprendidos en un mismo nivel cual si fueran piezas de juego desancladas de la historia y las individualidades.

**PALABRAS CLAVE:** obra orgánica- juego-poética de la expresión-juguete-estilos

**ABSTRACT:** Through the analysis of *Vox horrisona* (1978), by Luis Hernández, it is proposed to demonstrate an attempt of emancipation of Peruvian poetry with respect to the traditional formal values that embodied the ideas of perfection and "artistic progress". We believe that the poet, based on an expressive poetic and the play, problematized the concept of "organic book" through two playful experiments: a) the material fragmentation of the work of art as if it were a toy; b) the mixture of diverse artistic styles included in a same level as if they were pieces of game uncoupled from history and individualities.

**KEYWORDS:** organic work-game-poetics of expression-toy-styles.

## I. Introducción

Después de publicar *Orilla* (1962), *Charlie Melnick* (1962) y *Las constelaciones* (1965), y luego de obtener con este último poemario el segundo lugar en el segundo concurso Poeta Joven del Perú, organizado por la revista *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, Hernández se desligó de la industria editorial y de las canonizaciones realizadas por los críticos literarios. Se ha afirmado que no deseó ser incluido en *Los nuevos* (1967), de Leonidas Cevallos, libro que bautizó la Generación del 60 (Cfr. O'Hara 1995c, p. 25); y que, años más tarde, tampoco quiso formar parte del cenáculo literario oficial, tal vez debido a que su poesía, incomprendida en un primer momento, tuvo dos severas reseñas por parte de Antonio Cisneros (1966) y Francisco Bendejú (1966), o porque, en un segundo momento, sufrió una total indiferencia en las antologías más importantes de la época<sup>1</sup>, o, sencillamente porque no

---

<sup>1</sup> Además de *Los nuevos*, por esos años, se publicaron las siguientes antologías, en ninguna de las cuales fue incluido el poeta: *Antología de la poesía peruana joven* (1965), de Francisco Carrillo; *Antología de la poesía peruana* (1965), de Alberto Escobar; *Poesía peruana actual: dos generaciones* (1968), de Winston Orrillo; *Poesía joven del Perú* (1969), de Tola de Habich; *Nueva poesía peruana (antología)* (1970), de Augusto Tamayo Vargas; «Lectura de la tradición», en *Figuración de la persona* (1971), de Julio Ortega. Una excepción a esta indiferencia fue la antología *Poesía* (1963), de Javier Sologuren, lo cual no resulta extraño teniendo en cuenta que fue este el editor de las dos primeras obras de Hernández. Por otro lado, debemos mencionar que, ya en la década siguiente, Julio Ortega en otra de sus antologías, *Imagen de la literatura peruana actual, 1968* (1971), sí llegó a incluir un poema suyo titulado «Homenaje al homenaje» (ahora conocido como «Abel»).

confiaba ni en los editores ni en los críticos<sup>2</sup>. En una entrevista otorgada a Alex Zisman, el 14 de junio de 1975, concretó su negativa de vincularse con la generación poética mencionada y el ambiente cultural limeño: «Porque han oído y se hacen los que no han oído» (1975b, p. 10).

**–Que han oído qué cosa.**

–Han oído la verdad. Nosotros éramos los llamados, no ustedes, a hacer las cosas mejores. O sea los que tenemos treinta a treinta y cinco años. Esos somos. Pero todos comenzaron a claudicar. Ya no hay ese fervor ante la creación. Es una cosa increíble. Ponte, Chaikovski en un concierto eslavo es la gloria, el apogeo, es una cosa especial. Pero negaron mucho de eso, no puede ser, negaron muchas cosas. No se dieron cuenta de que el que niega se involucra dentro de la negación.

**–¿Y Heraud?**

–Mariátegui, Vallejo y Heraud. Han recibido tanto homenaje hasta quedar sordos. Ahora escriben *Para Elisa*. (Zisman 1975b, p. 10).

Las palabras de Luis Hernández evidencian su desilusión ante los poetas que abandonaron su instinto dionisiaco a favor de la elegía, la seriedad y el compromiso, por el sentimiento de culpa experimentado tras la muerte de Javier Heraud; así también su irritación ante los críticos literarios que creían tener derecho a decidir lo que *es* literatura, lo que *es* poesía y cómo *debía ser* la vida de un poeta. Por ello, él no se concebía como un poeta, pero se sentía un provocativo Rimbaud (Zisman 1975a, p. 11); por lo tanto, consideró que «no habiendo editado nunca los libros de poesía es mejor» (*Ibidem*). Así se originó la historia legendaria de sus cuadernos hológrafos, poblados por versos coloridos, *collages*, alusiones, obsequiados sin recelo a amigos y desconocidos, aunque luego fueron recopilados por Nicolás Yerovi bajo el título de *Vox horrisona* (1978). Se trataba de una nueva propuesta estética cuyo objetivo principal era encumbrar la poesía «como un quehacer vital que no retórico» (Yerovi 1977a, p. 12), y con ella consolidó su «rechazo a la institucionalidad» (Lauer 1981, p. 10).

## II. Antecedentes y objetivo de la investigación

El rechazo a la institucionalidad que condujo a Hernández a disgregar su poesía en diferentes cuadernos se alinea en la tendencia al pensamiento desorganizado del género lírico visualizada por Julien Benda en los llamados «poetas puros» de mediados del siglo XX

---

<sup>2</sup> En un testimonio, Nicolás Yerovi afirmó que Hernández criticó que en la primera edición de *Las constelaciones* escribieran «zodiaco» con «s», y que por ello perdió la confianza en los editores (1976, p. 2).

(Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giradoux, Suarès y los surrealistas). Este filósofo concibió dicha inclinación como una forma de oposición contra el intelectualismo a través de tres aspectos: i) el rechazo de la síntesis y la conclusión, en el cual también halló un «deseo de ultrajar, de hacer befa de la necesidad que tiene el lector corriente de obtener una impresión *determinada* de un escrito, forma de la necesidad “burguesa” de tranquilidad, de aversión a la aventura» (1948, p. 94); ii) la preferencia por los escritos *breves*, fulgurantes; y iii) el orgullo de no poseer un «espíritu de sistema», sino un «espíritu de sutileza» (Valéry, Gide, Barrés, Nietzsche, Bergson), con lo que también se revela el gusto por «las visiones rápidas, excitantes, deleitables» (1948, pp. 190-191). Décadas más tarde, Octavio Paz también atendería esta forma de escritura y señaló a Stéphane Mallarmé como quien más claramente abrió un nuevo periodo para problematizar la construcción de «el libro» como un todo que tensiona los conceptos de lo orgánico y lo inorgánico, pues el poeta francés tentaría...

[La] Cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no solo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación. La nada que es el mundo se convierte en un libro, el Libro. Mallarmé nos ha dejado centenares de papelillos en que describe las características físicas de ese libro compuesto de hojas sueltas, la forma en que esas hojas serían distribuidas y combinadas en cada lectura de modo que cada combinación produjese una versión distinta del mismo texto, el ritual de cada lectura con el número de participantes y los precios de entrada –misa y teatro–, la forma de la edición popular (...), reflexiones, confidencias, dudas, fragmentos, pedazos de frases... El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio (1993, p. 112).

Dicha crisis organizativa en el género lírico fue de alguna manera impulsada desde ese entonces, pero se radicalizó en la vanguardia y fue entendida como un síntoma de «anarquía literaria», pues muchos poetas modernos mostraban su desprecio ante la planificación de la obra y lo que denominaremos la «obra acabada», el método, los preceptos impuestos, la disciplina del orden; pues todo ello mellaba en la fertilidad del ingenio. Según el teórico del surrealismo Michel Carrouges, los superrealistas, verbigracia, tenían fobia de la Belleza del texto finito: «lo que importa no es construir una obra de arte, sino proferir, como las Sibilas, un verbo profético» (Torre 2001, p. 447); y, en el mismo sentido, el chileno Vicente Huidobro abogaba por el arte de la creación pura en *Pasando y pasando* (1914), donde afirmaba que al poeta debía interesarle «el acto creativo y no el de la cristalización» (1995, p. 213). La obra se

visualizará también como la manifestación de la contingencia (lo que puede ser) y lo inacabable; por eso, Theodor Adorno pudo afirmar que toda obra moderna era lo que James Joyce dijo de *Finegans Wake* antes de su edición completa: «*work in progress*» (2004, p. 46).

De esta forma, no es gratuito que entre los años 20-30 y 60-70 algunos parodiaran las «obras organizadas» brindando instructivos, recetarios o simples indicaciones de cómo elaborar un texto poético. En Europa, Tristán Tzara y André Bretón, por ejemplo, exponían instrucciones de cómo escribir poesía dadaísta o textos automáticos para burlarse de la imposición de procedimientos formales; y Marcel Proust privilegiaba lo «desorganizado inorgánico», manifiesto en su deseo de pintar narrativamente las sensaciones sin jerarquizarlas. En el Perú, el vanguardista Carlos Oquendo de Amat jugaba con el lector instruyéndole a «abrir su libro como quien pela una fruta», es decir, como un elemento orgánico acabado y presto para el consumo, aun cuando este se manifestaba al mismo tiempo como un complejo tecnológico moderno e inorgánico (una cinta cinematográfica-poética compuesta por poemas autónomos); asimismo, Livio Gómez exponía el modo de construir versos como quien procede con un cuerpo orgánico en su texto «Instrucciones para trasplantar metáforas» (1968); y el irreverente Luis Hernández exponía lúdicamente una consigna de creación altamente transgresora del sistema de creación y originalidad nutrida desde el romanticismo: «Creo en el plagio y con el plagio creo», a lo cual sumó su tendencia a dispersar asistemáticamente su obra.

Con prácticas como esta última se atacó también la reificación de la obra de arte, incluso la noción misma de «obra» de un modo artístico irónico. En este punto, antes, Marcel Duchamp, en las artes visuales, ya había realizado con sus *ready-mades* los actos de provocación más contundentes contra la sacralización de la obra de arte como «objeto» y presto para el museo y la comunicación de una idea organizada. Más tarde, otros desafíos, entendidos por Alain Badiou (2013) como manifestaciones de «arte contemporáneo», serían los siguientes: i) la propuesta de la posibilidad de una repetición serial de la obra basada en la idea de Walter Benjamin y la reproductibilidad de la obra de arte en la era industrial, como un ataque al *aura* de la «obra - objeto único» producto de un proyecto espiritual; ii) el abandono

de la idea de que la obra es algo que debe permanecer en el tiempo. Se presentan obras de estructura frágil y efímeras, cuyos ejemplos emblemáticos son la *performance* y la instalación.

Todo lo mencionado son muestras de cómo grandes cambios sucedían en el campo del arte, lo cual también involucraría al autor como sujeto creador. Dado lo expuesto, nuestro objetivo es evidenciar un caso ejemplar de esta crisis que experimentó la «obra orgánica» u «obra organizada» a partir de un acercamiento hermenéutico a *Vox horrisona*.

### III. Discusión del concepto de «obra orgánica»

La categoría «obra orgánica» ha recibido otros nombres y ha tenido particulares matices durante el Renacimiento, el Romanticismo y el periodo de las vanguardias. En esta última etapa artística, ha sido llamada «obra sintética» (aquella cuya idea se puede captar de una sola ojeada), por Julien Benda (1948); «obra orgánica, clasicista o simbólica» (por cuanto en ella la unidad dialéctica de lo particular y lo general se manifiesta sin mediaciones), por Peter Bürger (2000); y «obra cerrada o redonda» (la cual refleja la quimera de un mundo perfecto en una sociedad administrada), por Theodor Adorno (2004). Entre todas esas nominaciones existe un factor común: la concepción de la obra de arte como un organismo vivo, una totalidad dispuesta alrededor de un centro, sin faltas ni ausencias en su estructura, pues en ella aparecen integradas de modo indivisible la parte y el todo según un fin propio. Por ello, el filósofo de la hermenéutica Hans-Georg Gadamer notó su coincidencia con uno de los conceptos aristotélicos de lo bello artístico más conocidos en la Antigüedad: «Una cosa es bella si no se le puede añadir ni quitar nada»<sup>3</sup>. Sin embargo, aclaró:

(...) Evidentemente, no hay que entender esto literalmente, sino *cum grano salis*. Incluso puede dársele la vuelta a la definición y decir: la concentración tensa de lo que llamamos bello se revela precisamente en que tolera un espectro de variaciones posibles, sustituciones, añadidos, y eliminaciones, pero todo ello desde un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva (Gadamer, 1991, pp. 106-107).

---

<sup>3</sup> En este sentido, por ejemplo, César Vallejo defendía la creación de obras orgánicas, pues, desde su perspectiva, «Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo, a un vegetal se le corta una rama o una sección del tallo y sigue viviendo. Si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico. MUERE» (1926, p. 18).

Por ello mismo, otro teórico de la hermenéutica, Roman Ingarden (2005), afirmaba que solo se podía comparar la obra con un organismo vivo en un sentido metafórico, pues un «organismo» además de existir para sí, de modo independiente, también lo hace para su especie, para la cual cumple una función determinada en su conservación. La obra de arte literaria, en cambio, no es un ser vivo ontológicamente autónomo: aunque del mismo modo existen en ella jerarquías funcionales (estratos de unidades semánticas o unidades de sentido dependientes que se ajustan como partes de una sola totalidad construida orgánicamente), ella, pese a su formación conclusa, requiere de un lector activo para concretizar su existencia (Ingarden, 2005, pp. 97-99). Por consiguiente, Gadamer no veía en la obra de arte moderna una gran distancia con respecto de la «clásica», en cuanto ambas demandan un tiempo propio y pueden poseer «exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de modo inmediato» (1991, pp. 124-125). Ello era un hecho si se consideraba que en la obra moderna aquello que no existía en la coherencia cerrada de su constitución cobraba forma de modo continuo en la interacción hermenéutica entre las expectativas del lector y lo que ofrecía el texto, lo que implicaba que aún «en el momento vacilante [el vaivén dialógico] haya algo que permanezca» (Gadamer, 1991, p. 125).

Por el contrario, lejos de esa visión conciliatoria y desde una perspectiva social y crítica, Peter Bürger optó por resaltar la diferencia: por un lado, en las obras vanguardistas o inorgánicas, se evidencia el principio de construcción, los signos independientes, los fragmentos; por ello, la unidad se manifiesta muy ampliamente y, en caso extremo, solo la produce el receptor: «La obra de vanguardia no niega la unidad en general (aunque incluso esto intentaron los dadaístas), sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte y el todo característica de las obras de arte orgánicas» (Bürger, 2000, p. 112). Por otro lado, esclareció que las obras consideradas «tradicionalmente» orgánicas tratan de ocultar el artificio de su construcción según el principio de *imitatio naturae*, pues sus autores buscan ofrecer, de cualquier modo, una «apariencia de naturaleza» –verbigracia, los realistas–, y tratan de no evidenciar esa mediación o, al menos, pasarla a un segundo plano, puesto que dichas obras por sí mismas ya se manifiestan como algo vivo, definitivo y suficiente (Bürger,

2000, p. 112), idóneo para insertarse dentro de la Institución Arte en una sociedad regulada, una tradición, un canon.

El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material solo es material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la «vida» de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista solo distingue un signo vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado. De este modo, el clasicista maneja su material como una totalidad, mientras que el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, lo aísla, lo fragmenta (Bürger, 2000, pp. 132-133).

Bürger pudo definir así, por oposición, la obra inorgánica. Para ello, partió del concepto de «obra alegórica» que Benjamin había utilizado para referirse al arte Barroco como expresión de una melancolía propia de una sociedad en decadencia. Esto significó que, por su misma estructura, las obras modernas ya no podían definirse como organismos vivos propios de un contexto determinado, sino como «artefactos» o productos artísticos de los momentos intelectivos del genio que juega con los fragmentos del paisaje cultural (Cfr. Adorno 2004, p. 133); y es que el arte vanguardista no reflejaba un estilo particular de un tiempo histórico, sino que rompía con la sucesión histórica de estilos y procedimientos mezclándolos todos simultáneamente en un solo cuerpo textual. De esta forma, el montaje se constituyó en el principio antitético de la obra orgánica, una muestra de la negación de la síntesis y la totalidad, tal y como se aprecia en el arte expresionista, surrealista y dadaísta, los cuales, con sus mezclas heterogéneas, sus *collages*, concretaron dos transgresiones: primero, a partir de la creación fragmentaria y colectiva, rompieron con la idea de que la obra de arte era el producto de una sola subjetividad (piénsese en el «cadáver exquisito»); y, luego, mediante la inclusión de materiales no tradicionales como los domésticos e industriales, socavaron la creencia en que un elemento se adapta vivamente a otro, y destruyeron la unidad impuesta a la que estaba habituado el receptor burgués. Este, ahora, podía leer-observar cada momento de la obra tanto en conjunto como por separado, consciente del grado de independencia de sus partes y de la pluralidad de sentidos que pudiese surgir de ella.

En palabras de Theodor Adorno, a quien Bürger sigue en sus razonamientos, «En tanto que acción contra la unidad orgánica subrepticia, el principio de montaje estaba organizado para el shock» (2004, p. 222), esto es, para producir en el lector-colaborador un extrañamiento, una relación no automática ni pasiva con la realidad, lo que supuestamente posibilitaría una alteración en la conducta del individuo frente a la praxis vital. Adorno veía, pues, detrás de ese atentado formal, una intención de desestabilizar el *statu quo* en el cual dominaba la obra orgánica. Y es que visualizaba en esta una «sospechosa voluntad de ideología», el reflejo del proyecto de concretar una sociedad organizada (como el de la república platónica, el estado socialista o la industria cultural), una ilusión que detectó incluso en las obras realistas de tono contestatario, las cuales, a fin de cuentas, por su forma, caían en una red de nexos coherentes, seguros y cerrados, es decir, en la quimera de un mundo perfecto. Por ello, percibía en la obra de arte irracional y fragmentaria una admisión de su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío, pero, al mismo tiempo, un modo de revelar la irracionalidad del principio de razón envilecido y una forma de socavar su dominio a través de una protesta provocativa contra la «cosificación burguesa»:

La negación del equilibrio en las obras de arte se convierte en la crítica de su coherencia, de su formación e integración puras. La coherencia se quiebra en algo superior a ella, en la verdad del contenido, que no se contenta ni con la expresión (pues esta recompensa a la individualidad desvalida con una importancia engañosa), ni con la construcción (pues esta es más que análoga al mundo administrado) (Adorno 2004, p. 71).

En virtud de ello, para Adorno, el arte era aquello que «encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime» (2004, p. 328). Aun si se pretendiese la neutralización del arte experimental en la sociedad (como lo presumía Bürger, a propósito del arte «neovanguardista»), su libertad y verdadera humanidad sólo podía estar garantizada por su constante «vanguardización» y una actitud estética basada en el desinterés, su negativa a servir como ideología al ser humano, no repitiendo el mundo exterior, esto es rechazando toda representación. El sentido político del arte autónomo sólo puede manifestarse, en consecuencia, de modo indirecto, limitándose a la *praxis* de su propia autonomía y su fuerza expresiva. La fuerza expresiva de la obra inorgánica, vista así, se basaba en que no pretendía imitar la realidad, sino mostrar lo bello natural de la realidad en sí,

mediante la presentación de sus fragmentos-escombros y el trabajo del estilo. Este sería un procedimiento llevado a cabo por Luis Hernández.

Dicha atención al estilo, según Jacques Rancière (2009, pp. 29-37), significó un viraje de una «poética de la representación» a una «poética de la expresión». Afirma el filósofo contemporáneo que cuatro principios fueron los cimientos de la poética de la representación. El primero es el «principio de ficción», afirmado desde la *Poética* de Aristóteles y basado en el rol fundamental de la imitación (representación de acciones) en el poema, que cuenta una historia (remitiéndose a la *inventio* y la *dispositio*) presuponiendo «un espacio-tiempo específico en el que la ficción se propone y se aprecia como tal». El segundo es el «principio de genericidad», planteado también por Aristóteles, por medio del cual se afirma que «no es suficiente que la ficción se anuncie como tal. También tiene que ser conforme a un género», cuya naturaleza se rige sobre todo por lo que representa, es decir, por el tema y por las acciones de los personajes (los espíritus nobles y los comunes), a partir de los cuales se construye la jerarquía de los géneros (epopeya, tragedia, comedia...). Esto conlleva al tercer fundamento, «el principio de decoro», cimentado en cuatro criterios que evidencian la subordinación de la *elocutio* a la *inventio*: uno natural (conforme a la naturaleza de las pasiones), uno histórico (en concordancia con los caracteres y las costumbres), uno moral (de acuerdo con la decencia y el gusto) y otro convencional (sobre la conformidad de las palabras y las acciones con la lógica de las mismas), según los cuales, quien «ha elegido un género de ficción adecuado, tiene que prestar a sus personajes acciones y discursos apropiados a su naturaleza, y por consiguiente al género de su poema», ya que «la finalidad de la ficción es gustar», «provocar tal o cual sentimiento, acción y efecto» a quien la acredita y lograr la verosimilitud. Así, el «edificio de la representación» es jerarquizado, en el cual «el lenguaje debe someterse a la ficción, el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representados»; en otras palabras, es una «especie de república en la que cada quien debe figurar según su estado» (Batteux, citado por Rancière 2009, p. 35). Esta representación se concreta gracias a un cuarto principio, el «principio de actualidad», por el cual «la palabra como acto» (la palabra puesta en escena –la performatividad–) sostiene el sistema de la ficción poética, puesto que por ella se comprueba su eficacia: «la parte intelectual del arte

(invención del tema) gobierna su parte material (el decoro de las palabras y de las imágenes)», y bien responde a la lógica de la república platónica, donde la retórica ocupaba un lugar principal en relación con la educación y el arte de vivir en sociedad. Esta rigidez normativa evidencia la coerción de los poderes públicos sobre el arte, en palabras de Pierre Bourdieu: la «dominación estructural». Y fue esta poética la que consolidó el sistema de las Bellas Artes basándose en dos fundamentos: el de la identidad mimética y el del modelo de la «coherencia orgánica»: «Fueran cuales fuese la materia y la forma de la imitación, la obra era “algo vivo y bello”, un conjunto de partes ajustadas para converger en un fin único. Este principio identificaba el dinamismo de la vida con el rigor de la proporción arquitectónica» (Rancière, 2009, p. 44).

Esa visión normativa de las Bellas Letras experimentó, según Rancière, un cambio de paradigma a fines del siglo XVIII y principios del XIX con la «nueva poesía», «la poesía expresiva, [que] está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad» (2009, p. 39). Esta se fundó en la inversión de los cuatro principios que regían la «poética representativa» a través de los siguientes aspectos: el primado del lenguaje como potencia de la obra; el principio antigénérico de la igualdad de todos los temas representados (no hay temas bellos ni temas feos, es más, su existencia es insustancial); la indiferencia del estilo con respecto del tema representado (el estilo como esencia de una poética de la «literatura emancipada»), y el modelo absoluto de la escritura, «modelo escriturario» o catedral «porque se trata del monumento de un arte que no está gobernado por el principio mimético» (Rancière, 2009, p. 45), sino por lo que tiene en común con en el espíritu del espectador-lector. Esta absolutización de la literatura y la consecuente sacralización del libro como fruto del trabajo del estilo tuvo como máximos representantes, antecidos por Víctor Hugo (autor del «libro de piedra»<sup>3</sup>, *Notre-Dame de París*), a Gustave Flaubert (que trabajó «el libro sobre nada»<sup>4</sup>), Stéphane Mallarmé (que se esforzó en la escritura propia de la Idea<sup>5</sup>) y Marcel Proust (que consolidó la novela moderna, el género de lo que no tiene género: «el libro de vida»<sup>6</sup>). De este modo, a partir del romanticismo, impulsor de esta poesía generalizada, el principio de ficción pasó a ser sustituido por el de fabulación, aquel que alinea palabra y pensamiento sin subordinar una al otro, así como hace coexistir «la

vieja concepción dramática de la poesía y una nueva concepción que le otorga una naturaleza esencialmente tropológica» (Rancière, 2009, p. 51). Es decir, la ficción empezó a ser visualizada como «figura», y esta misma poco a poco dejó de entenderse como un mero ornamento conveniente a la representación y la persuasión, y más bien, evidenció su potencia para manifestar un estadio del pensamiento y para contener el espíritu colectivo de un pueblo. Este es el paradigma de la escritura como verdadera palabra viva que expresa mejor la potencia del Verbo hecho carne.

#### **IV. Una tentativa de «obra órgica» en *Vox horrisona***

Luis Hernández fue un poeta irreverente con respecto de la práctica literaria. No creía, además, que la elaboración de unos versos pudiese cambiar el *statu quo*, como se puede visualizar en este fragmento de la entrevista que Álex Zisman le realizó:

Uno hace con su vida lo que quiere y haga lo que uno haga, nunca hace nada. Porque hagas lo que hagas las cosas son como son. O sea que cualquier movimiento, cualquier cosa que escribas no es nada. Las cosas suceden igual, sin ti o contigo, escribas o no escribas, hables o no hables, eso es la gran verdad; nada más (1975b, p. 10).

Su práctica artística era, por ello, una actividad escéptica, personal e intuitiva. No poseía, además, un plan definido ni una escuela ni una formación académica. Él no era literato de profesión, sino psicólogo y médico. Su vínculo con el campo literario se fundamentaba en su lectura personal de la tradición. Asimismo, la técnica la desarrollaba a partir de la experiencia práctica. Recusaba su profesionalización. De este modo, problematizó la «tecnificación» y, además, el aparato de distribución industrializada, pues basó en las «imperfecciones» de su creación su autonomía y naturaleza irrepetible. No ansió su inserción en ningún museo (aunque cualquier institución pudo llegar a absorberlo), sino ser, más que útil, «significativo» en la vida cotidiana de los hombres. Al igual que los dadaístas, por ejemplo, a través del montaje, concretó una serie de cuadernos irreconciliables con ningún estilo e institución, pues su objetivo no era crear una «escuela artística», sino «reintegrar» el arte y la vida, evidenciar su primigenia relación.

Luis Hernández se desligaba de los parámetros artísticos para la consecución de una emoción estética porque no creía en ellos: la métrica, la técnica, los formatos estructurados le resultaban trabas en la creación poética, por ejemplo. La belleza, por ende, no era una propiedad que creía poder alcanzar mediante la práctica disciplinada del «arte», en un sentido restrictivo. En consecuencia, afirmaba que «En la poesía no hay orden ni desorden» («En Beteau», *El sol lila*, Hernández, 1983, p. 239). Para aprehenderla, tanteaba la plausibilidad de una vía alógica: la erótica. En virtud de ello, es significativo su verso «Qué laberinto y qué amor es la poesía» (*La novela de la isla*, Hernández, 1983, p. 162). Esta concepción sensual de la belleza puede remontarse teóricamente al pensamiento filosófico de Platón, quien relacionaba el concepto de belleza, como una manifestación de lo Absoluto suprasensible, no con el arte sino con el amor. Desde su concepción, Eros, pues, impulsaba al amante a desear la belleza, y, por ello, este la buscaba en el mundo que le pertenece, en el mundo sensible. Creemos que dicho deseo se halla detrás de la práctica poética de Luis Hernández, quien, anhelante de belleza, apreciaba los objetos cotidianos de la vida para encontrar en ellos miniuniversos de la belleza cósmica.

Sin embargo, contrario a la búsqueda de la perfección formal propia del Ideal metaempírico procurado por Platón, Hernández reconoció belleza incluso en lo «imperfecto», los fragmentos, las ruinas, etc. Su naturaleza de poeta moderno y niño le permitió desarrollar una visión democrática sobre los objetos y los aprehendió con un deseo irregular. Amaba la vida, y su relación erótica con la belleza a veces cobraba un matiz orgiástico. Al respecto, probablemente, el contexto fue determinante. Los movimientos sociales, por ejemplo, la revolución *hippie*, que legitimaba el amor libre, igual que una visión fresca, desinhibida y transgresora de la realidad, influyeron en la expresión del arte. Atrás quedaba la concepción romántica sobre el amor fundado en un orden, configurado precisamente sobre premisas del idealismo platónico. En su lugar, se planteaba una nueva especie de erótica sin rigidez, aun compulsiva, lindante con manifestaciones orgiásticas. Del mismo modo, en el arte moderno, el poeta evidenciaría una tendencia a la evasión de la creación sistemática y optaría más bien por una representación literaria liberada de normativas; no obstante, su «desorden» era positivamente productivo. El artista como un niño se desentendería del significado de la

palabra «suficiente»: ansioso de belleza, no manifestaría el deseo de culminar su obra como un todo uniforme y orgánico, sino expresar una enardecida pasión por la creación. Como resultado de este pensamiento, que se hallaba en consonancia con el espíritu dionisiaco nietzscheano y la consigna baudelariana de escribir gobernado por la embriaguez, su obra fue heterogénea, fragmentaria y, como lo iremos demostrando, «orgiástica».

## **V. «La poesía es un jardín»: hacia una poética expresiva**

Después de la irrupción del espíritu vanguardista en el Perú, la nueva poesía basada en una poética de la expresión pudo comenzar a ser reconocida. Esto quiere decir que, gracias a la primera oleada experimentalista y a su paulatina identificación, visibilización y comprensión hermenéutica, textos como *Vox horrisona*, de Luis Hernández, podrían ser observados conforme a un nuevo «régimen estético» e incluso institucionalizados en el canon. Este texto es un ejemplar bastante interesante de cómo la poética restringida, basada en una preceptiva literaria, fue invertida, para dar paso a la expresividad de un mundo no rígido, en devenir, contrario a la lógica del encadenamiento causal, pero conforme a la concepción contemporánea que responde a las nuevas teorías relacionadas con la indeterminación, la probabilidad, la variabilidad, etc. Dicho esto, en primer lugar, se puede afirmar que la obra de Luis Hernández encumbró claramente una de las primeras consignas de la poética expresiva, que fue la que guio a nuestra primera vanguardia: el primado del lenguaje como potencia de la obra. Los versos que constituyen la obra no representan una ficción específica, sino que celebran la capacidad elocuente del lenguaje como expresión de las cosas del mundo. El poeta, en este sentido, no es un organizador, sino solo es un mediador, un generador de encuentros entre los hombres y los signos que se presentan.

Parece hallarse un juicio mesiánico en el trasfondo de tal premisa. El artista posee la certeza de que ya hablaron suficientemente los textos «llenos de contenido», tironeados por años de racionalismo e intereses particulares, que condujeron al maltrato de la humanidad (como se evidencia tras la primera y la segunda guerras mundiales, la Crisis de los Misiles, etc.), por lo que es momento del vacío, del juego, de hacer hablar a las cosas por sí mismas y no representadas por alguien más. En rechazo a la instrumentalización de la palabra, se

procede, entonces, a su independización con respecto de los juegos de poder, de la estética que representa un orden imperante, los valores formales tradicionales y de su función social. Esto evidencia, al mismo tiempo, una crisis del lenguaje, pero del lenguaje instrumental, artificial, figurativo, regulado por una retórica restringida. Por ello, probablemente, el poeta invoca constantemente al «silencio» o a la «escritura sin segundas intenciones», a la palabra cotidiana, y las resalta como elementos que definen su poética, «Porque la literatura / no es artificio / Sino Dignidad» («Los begunes de la millon», *El jardín de los cherris*, Hernández, 1983, p. 131).

Lo expuesto se contempla en la forma como está presentado el conjunto del libro inorgánico: el poeta no intenta mostrar una invención ni el dominio de una técnica literaria como emblema de una corriente establecida ni trata de concretar una ficción aprehensible para un consumidor (lector-espectador), pues su interés se centra, sobre todo, en expresar su entorno tal y como es, con toda su potencia significante y simbólica, sin precisar de ninguna figuración, pues las cosas mudas hablan mejor por sí mismas que a través de alguien que las represente para un otro. Para el poeta, pues, la práctica escrituraria o literaria no responde a exigencias externas prácticas o ideológicas ni a un fin de representación del mundo objetivo, puesto que encuentra sentido en sí misma, en su campo ficcional. Ello responde a la idea de que no es necesario que el lenguaje literario represente una realidad objetiva, puesto que él mismo es el «espejo del mundo», plataforma lingüística que trasluce los procesos de transformación social, el espíritu del pueblo, el poema del género humano en su totalidad.

El reconocimiento del primado del lenguaje en *Vox horrisona* se basa, en suma, en comprender el lugar que el poeta le confiere no como una herramienta de simbolización, sino de expresión directa del mundo como es, palpitante de vida, complejo, aglutinante, fragmentario, variante, cual espejo de la comunidad moderna. Se trata de una poesía hecha de frases e imágenes, partículas independientes que remiten al todo, en cuanto dicho todo se halla ya contenido en cada parte del mundo: la piedra, el aserrín, las olas del mar, los bares, etc., por ejemplo, contienen inherentes en sí imágenes de la ciudad, del paisaje natural y del hombre. En cada objeto mudo «hay una voz», en cuanto que cada uno de ellos es signo. Cada

uno de los elementos anónimos de la tierra nos comunica una historia del mundo. Desde esta perspectiva, véase el siguiente fragmento «Chapter the funf», de *La novela de la isla*: «Los críticos dicen que toda obra literaria es algo autobiográfica. Yo creo que no hay nada tan autobiográfico como la vida. Y como la muerte: El niño se acercó al micrófono y dijo: / Del laureado Gabriel y Galán voy a recitar algunas de sus inspiraciones. Y la poesía lo besó con sus helados labios: los mares, el coral, y el sol que alumbra las flores de junto al mar (...) / Hay una voz. / Y la lengua del mudo ha de cantar (...)» (Hernández, 1983, p. 158). La vida es más autobiográfica, pues está poblada de signos-objetos que expresan por sí mismos una emoción. Esta puede ser percibida en su dimensión oculta por el que se detiene a contemplarla con la curiosidad de un niño. En el fragmento, se visualiza claramente cómo, desde las primeras líneas, el poeta-niño Hernández establece una distancia entre sí y la crítica literaria que administra los signos literarios, y, más bien, conforme avanza su discurso, se identifica con el niño que recita unos versos según su sentir. Ese niño es también el propio poeta, el solitario, el silencioso, el «mudo», que canta la canción de la tierra.

En segundo lugar, en *Vox horrisona*, es indudable la consolidación del principio antigenérico de la poética de la expresión. En la obra, no hay búsqueda de perfección, ni respuesta a pautas de cómo debe escribirse un libro según un género específico. Se tantea la elaboración de una obra sin género, como lo fue la novela cuando recién comenzaba a definirse esta poética; o bien se parodia el afán de la institución literaria de catalogar toda producción artística. En este sentido, el poeta afirma lo siguiente: «CULTIVO un género / Que fue descrito / Como un neoclasicismo / Hirsuto» (*El sol lila*, Hernández, 1983, p. 192). La violenta antítesis que define su poética es irreverente, pues el calificativo «hirsuto» aparece para transgredir conceptualmente la búsqueda de orden, simetría y funcionalidad propia de la preceptiva rígida de la corriente artística del siglo XVIII, tal y como lo efectuara la áspera estética barroca. Por tanto, bajo dicho espíritu de transgresión, el poeta experimenta con todos los géneros y sus propiedades, con el fin de borrar los límites entre ellos. Así, por ejemplo, presenta una mezcla de poesía y de crónica periodística (*Voces íntimas*), de poesía y narración (*El curvado universo*, *La novela de la isla*, *El estanque moteado*), de música, canciones, sonatas, odas, adagios, preludios, fugas, ensayo poético y dramaturgia (*El sol lila*),

etc. El poeta, además, logra que convivan y armonicen en un mismo espacio los recursos retóricos (metáforas, reduplicaciones, ironías), los juegos intertextuales, el juego con el espacio, las técnicas de la pintura (el collage), la estructura del arte dramático, las fórmulas matemáticas, las citas astronómicas, etc., todo lo cual le permite orquestar un espacio heterogéneo y problemático. Ello no es expuesto como la materia estructurante de una «obra orgánica»; por el contrario, se revela como la expresión cabal de una «obra órgica» y antigenérica.

La obra constituye un juego con la organicidad porque partes importantes de ella se construyen a partir de materiales arrancados de su contexto vital, es decir, a partir de fragmentos de otros cuerpos textuales (poemas, fórmulas, aforismos, citas, alusiones, plagios, etc.), despojados de su sentido primigenio y resemantizados. Esto evidencia una conciencia material sobre el lenguaje. El signo-poesía no es un organismo vivo que el poeta respete, pues al arrancar los cuerpos de otros textos donde poseían un significado específico, experimenta con ellos hasta brindarles un nuevo sentido. De este modo, él manifiesta una conciencia histórica del arte, haciendo del mismo arte su propio material de trabajo y exhibiendo el procedimiento de su destrucción y reconstrucción a través del montaje). Así, fulmina la idea de una totalidad textual única e irreplicable y apuesta para que el lector asuma un papel integrador y no se subordine a ser contemplador de una obra integrada.

Otro aspecto de la poética de la expresión manifiesto en *Vox horrisona*, en tercer lugar, es la indiferencia del estilo con respecto del tema representado. Para el poeta, todos los temas (paisajísticos, de crítica social, amorosos, físicos, musicales, «nobles» y «vulgares»), personajes (altos o bajos, ilustres o cotidianos), acciones y expresiones son iguales en cuanto que no precisan de un régimen lingüístico específico para su representación. Esto conlleva a dos aspectos. Por un lado, de acuerdo con el pensamiento de los románticos como Wordsworth, por ejemplo, las cosas del mundo no difieren en grado de belleza alguno. En otras palabras, todas las cosas del mundo son bellas porque son poetizables y no requieren un estilo específico para su expresión o para hacerse visibles e inteligibles. Por otro lado, de acuerdo con la práctica literaria moderna de Flaubert, verbigracia, se refuta la existencia de un

tema o un personaje «digno» de ser poetizado, ya que lo que le brinda «dignidad» o belleza es el estilo del autor, quien sitúa todos los objetos del mundo en dicho grado de igualdad.

Con esta absolutización del estilo, se establece un nuevo espacio de «un mundo de palabras purificadas», de palabras y nombres arrancados de sus jerarquías, de sus contextos sociales y políticos, donde fueron instrumentalizados. Nos encontramos, entonces, ante lo que se ha cualificado como una «isla del lenguaje» o lo que el poeta llamaría su «jardín» poético, un nuevo espacio de encuentro democrático, donde no es necesario probar una idea ni respetar un orden impuesto que delimite los modos de pensar, ser, hacer y expresarse. La indiferencia del estilo en la escritura literaria se trata precisamente de ello: más allá de un puro rechazo a una poética restringida de la Institución literaria, se trata de desarticular la dominación (el ejercicio de poder) sobre las palabras y las cosas que son nombradas por ellas.

Esta identificación del reino de la poesía con un jardín como espacio de encuentro democrático se basa en la nostalgia que el poeta experimenta por su infancia, una infancia que no atisba en un pasado lejano, sino que la integra en su cosmovisión presente. La infancia es ese jardín ideal o paraíso perdido que posibilita una relación democrática con los objetos, motivo por el cual él la recupera en su obra poética para generar un ambiente de libertad y placer. En *El sol lila*, nos lo representa: «Miraba siempre / En el jardín / No fuese a ser / Aquel / El jardín / Que perdiera / Y sí lo fue. / Pero hallé otro jardín / Desde el cual / Cantar. Canto / Y ése es mi / Motivo personal / Para cantar: La Canción» (Hernández, 1983, p. 179).

El nuevo jardín que el poeta encuentra en su presente inmediato es el de la poesía, donde palpita la vida, donde la «emoción perdura», donde él hace y deshace jerarquías en tanto que sólo importa la expresión de la canción. En otras palabras, los últimos versos del fragmento citado son un caso ilustrativo de cómo el yo poético se desliga de cualquier interés externo, para así concentrarse completamente en la enunciación de su voz personal. Es más, manifiestan que el motor de su práctica artística es la existencia propia del lenguaje que permite la expresión. Sólo allí la armonía puede resistir o, en palabras de Luis Hernández, sólo allí «la emoción perdura». Así, en el conjunto de poemas que constituyen *La novela de la isla*, en el apartado dedicado a Chile, cuyos políticos idealistas, médicos y poetas sufrieron el

abuso del autoritarismo, hallamos un fragmento que afirma lo siguiente con respecto de la poesía-lenguaje como una isla, un jardín, un «oasis de la felicidad»: «LA ARMONÍA / No puede ser quebrada: / Hay un jardín. / La melodía inusual / De algunas tardes / En la luz que se filtra / A través de los acordes. / No La Armonía / No ha de ser quebrada».

Esta analogía entre la poesía y el jardín, por un lado, posee resonancias de la filosofía del materialista sensualista Epicuro. De cierto modo, el poeta-niño Luchito Hernández la practicaba en su obra al recrearse en el campo de la poesía guiado por la consigna de procurar al máximo el placer y evadir el dolor y el sufrimiento. Sus versos «Poesía no es creación / Poesía es evitar el dolor» esclarecen este planteamiento, pues manifiestan la potencia de la palabra y su fe en ella para generar armonía y plenitud. Por otro lado, dicha relación responde a la comprensión de que entre el arte literario y el hombre debe existir antes que nada una relación de placer, de esparcimiento lúdico. El poeta proponía reconocer como válida la existencia de una relación de disfrute entre los lectores y las obras literarias, entendidas estas, en términos de Umberto Eco, como «obras abiertas», es decir, obras cuya estructura no se determina bajo la tiranía de un sentido regente, sino que soporta una multiplicidad de aproximaciones como consecuencia de la relación dialógica, lúdica y placentera establecida con distintos lectores. La democracia se establece así, en la escritura, por medio de esta obra experimental que demanda no ser apreciada con juicios de la razón, una razón instrumental y reduccionista, sino con juicios de gusto.

Esta revuelta estética producto del empoderamiento del estilo, por último, nos conduce a meditar en el modelo escriturario sobre el cual se sostiene la poética de la expresión en *Vox horrisona*. La obra conjunta representa mejor que cualquier otra manifestación literaria peruana el devenir de la palabra huérfana. Esta se define por contraposición a la palabra oral que ocupaba un lugar privilegiado en la retórica griega, es decir, la palabra pronunciada en el ágora y defendida por el autor que la pronunciaba. La palabra huérfana es, pues, la palabra escrita, petrificada o hecha piedra en el papel, abandonada por su autor para formar parte de una nueva dimensión comunicativa (Cfr. Rancière, 2009). Esta se identifica por su mutismo, su condición enigmática, pues tiene «algo que decir» que se ignora en su total dimensión; por

tanto, es, al mismo tiempo, bastante elocuente. Luis Hernández se solaza con la potencia de dicha palabra huérfana, puesto que, aprovechando su orfandad, la adopta de cada cuerpo textual que colecciona y le da un nuevo sentido. En este sentido, afirmaba lo siguiente en *El sol lila*: «Una forma / De escribir poesía / Es vivir epigrafiando» (Hernández, 1983, p. 169).

Dicha resemantización tiene un resultado revolucionariamente democrático. Esto se debe a que el poeta, al realizarla, sitúa en un mismo nivel las voces y los nombres petrificados de personajes de diferente origen (rusos, franceses, alemanes, peruanos, argentinos...), religión (judíos, católicos, ateos...), corriente estética (clásicos, barrocos, románticos, realistas, vanguardistas...), condición política (los empoderados y los marginales), etc. Las palabras mudas de dichos personajes, errantes en el campo intelectual sin responsabilidad alguna de su destino y disponibles para el servicio de cualquiera que las aprecie, son acogidas por el poeta para escribir su propia poesía, que es, al mismo tiempo, la poesía de todos ellos, sin un amo específico. Precisamente, sobre la base de esta premisa es que Luis Hernández decidiría repartir anónimamente su poesía a un sinnúmero de receptores desconocidos. Reconocía, pues, que él no era un creador, sino un generador de encuentros entre las voces que cantan su propia canción. La voz de Hernández es, pues, polifónica, una expresión de todas las voces de una tradición de la cual es heredero y que heredará a la canción del futuro.

En suma, en *Vox horrisona*, se evidencia el modelo poético de la escritura, que implica revolucionariamente la política de la democracia de la letra libre en diversos escenarios, dispuesta, en términos de Rancière, a un nuevo «reparto de lo sensible». El espejo de esta política de la letra huérfana es la ciudad moderna, donde cada objeto como signo tiene algo que decir a través del «lenguaje de la vida». Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento de *El sol lila*: «En Lima / Los borrachos / De ron de quemar / Las llantas usadas / Lima, ciudad muda, / ¿Cuándo llevarás, / Como una llamarada / Mi esbelta / Mi amada, mi gris / Ciudad natal / Donde plagio los versos / Pero también / Plagio al mar / Y al tiempo / Kiew, 1972» (Hernández, 1983, p. 228). El poeta visualiza en los restos de la vida cotidiana (los borrachos, las llantas, el mar, el tiempo) los signos mudos de la ciudad. Reconoce en ellos su poeticidad (re-poetiza la vida ordinaria) y construye el canto del porvenir, es decir, una nueva historia.

No solo adopta las voces de sus congéneres pasados y presentes, sino también «adopta» la voz del mar, el tiempo y otros elementos. Los arranca del orden o la jerarquía al que pertenecían y los hace partícipes de un orden alternativo. Sin embargo, este deseo de establecer una nueva vida y la percepción de un exceso de palabra abierta a un universo hermenéutico ha sido interpretado como un signo de salud exagerada, un desborde, por ello también como un signo de enfermedad, la enfermedad de una modernidad ansiosa, caótica, anárquica y consumista.

## **VI. Poesía acéntrica y órgica: una crítica a la noción finita de «obra»**

Como hombre-niño ávido de sensaciones intelectuales que era, Luis Hernández amaba lo que Julien Benda cuestionaba de la nueva poesía: la aspiración de representar el bazar y no la célula (1948, p. 32), es decir, la totalidad de lo diverso y no un tema central. Esta apetencia (sensual) de lo total, apetencia irregular, es lo que nos condujo a pensar en una poética órgica, sobre la cual no solo se sostiene su obra, sino también creemos que en ello se basaba su propia vida. Poesía y vida, imbricadas de esta forma, serían petrificadas en el papel con la totalidad de su ser, como decía Bergson, con «toda el alma», con la razón, las pasiones, los instintos, el deseo de vivir (Benda, 1948, p. 46). Visto así, el poeta no puede o no quiere *concentrarse* en un solo aspecto. No se detiene en un solo verso. Para él, LAS OBRAS DE ARTE SON JUGUETES. Sin aspavientos, como un niño que pierde el interés rápidamente con respecto del objeto que lo ocupa, suelta una idea que está construyendo y forma otra. En otras palabras, el poeta, muchas veces, podía interrumpir su discurso bruscamente, como un infante lo hace cuando expresa algo y recuerda otro aspecto, para abordar un tema diferente. Saltaba de un tema a otro, puesto que enajenarse en la corrección de un verso no le produciría placer, sino un fruncimiento del ceño, una rigidez creadora. Este procedimiento generaba que el ejercicio poético se condujera al borde del disparate, evidencia de que el poeta solo vivía el presente creativo como un juego. Así, por ejemplo, podemos encontrarnos ante construcciones poéticas con elementos tan desligados que estimulan la risa, por el artificio insólito logrado, como se visualiza en estos breves casos de «Ars longa, vita brevis» de *El sol lila*: «Es una especie / de Robinson / pero cruzado» (p. 202); «Ortega y / Gasset / y cassette» (Hernández, 1983, p. 203); «Los laureles / se emplean / en los poetas / y los tallarines» (Hernández, 1983, p. 203).

Como se puede observar, la fuerza de la significación recae en el «uso» de la forma significante. El juego de palabras nos expone y provoca la risa, porque moviliza al poeta de su lugar rígido en el trono en el que lo había situado el romanticismo como figura sagrada o un genio creador.

Pareciese que detrás de esta tendencia al ingenio extremo y al exceso o la desmesura se hallase un nuevo espíritu barroco, el cual es capaz de dismantelar toda organización, toda seriedad y traspasar todos los límites impuestos, como aquellos establecidos a partir de los valores encumbrados por la modernidad histórica (razón, unidad, etc.). Creemos que Luis Hernández se apropia, precisamente, de estas dos figuras: de la ruina, como metáfora de la fugacidad de las cosas igualadas bajo el imperio del tiempo, y del laberinto, como metáfora de la vida, instancia temporal donde todas las voces y todos los tiempos se encuentran, para expresar, a través de su obra multiforme y extravagante, un profundo estado de excitación alcanzado. Esta excitación es lo que lo impulsó a entregarse a una aventura poética sin freno alguno, «órgica», puesto que, como ya lo habíamos resaltado antes, de acuerdo con él, «Qué laberinto y qué amor es la poesía»; pues, «En la poesía no hay orden ni desorden» («En Beteau», *El sol lila*, Hernández, 1983, p. 239); no hay un principio ni un fin; no existe un centro neurálgico.

Una de las principales consecuencias de esta forma de escribir poesía fue el cuestionamiento a la noción finita de «obra». Ello lo realizó por medio de dos operaciones. En primer lugar, intentó renunciar a la configuración de una obra perdurable. Postuló su producción como un cuerpo frágil, fugaz, amenazado de desaparecer. En otras palabras, compartió la mortandad de la materia sin pretender su perennización. Con ello, atentó contra el carácter sagrado reconocido a las obras de arte únicas e irrepetibles rescatadas en el museo y despertó el espíritu-niño explorador-coleccionista que se halla en todo lector, que se obsesiona con recuperar los fragmentos, las ruinas de la vida, para descifrar sus sentidos. En segundo lugar, el poeta concreta este ataque por medio de la configuración de su multiplicidad. Su libro no es un cuerpo orgánico con límites establecidos como los de un ser vivo. Su OBRA DE ARTE ES UN JUGUETE cuyo cuerpo se puede desmembrar como una

estructura de legos para conformar un nuevo cuerpo textual y poseer un nuevo significado. Sus diversas significaciones son susceptibles de formarse de acuerdo con cada cuerpo sin órganos con los que se conecta o comparte intensidades de sentido. En virtud de esto, atiéndase una vez más el verso «Una forma / de escribir poesía / es vivir epigrafiando» de *El sol lila*. En él, hallamos la relevancia dada a la «forma» que se construye a partir de otra que se fragmenta. El poema, así, puede ser el producto de un ejercicio metaliterario, pues se fundamenta en el hacer del cuerpo de otro texto un material maleable, sea como un pretexto (encabezado que anticipa el ejercicio creativo), un hipertexto (cuando el nuevo poema manifiesta la inserción dialógica de otro texto en su cuerpo), una cita (directa o indirecta), una alusión (como una inversión irónica en el nuevo poema sobre un anterior y ajeno texto), etc. El epígrafe, en suma, le sirve al poeta para ampliar el sentido en otros cuerpos textuales y ejercitarse en un arte continuo que cuestiona la noción finita de la obra de arte.

En conclusión, Luis Hernández, a través de su fragmentaria obra, bordeó el concepto, más que de lo «inacabado», de lo inacabable, tal y cual es el conocimiento en general; y situó al poeta no como un director, sino como un partícipe más en ese diálogo ininterrumpido que es la tradición. En este sentido, en su *Ars poética*, afirmaba lo siguiente: «La poesía es un arte continuo: por ello plagio» (Hernández, 1983, p. 303). Creó constelaciones de sentidos conformadas por sucesiones y coexistencias fulgurantes. Aprovechó su naturaleza de niño para presentarnos una obra innovadora que transgrede todo tipo de barreras, estructuras hechas, pensamientos legitimados por la historia, estructuras pivotantes que crean distancias donde, en realidad, existe la proximidad. Su travesura antiautoritaria, antiteleológica y alegre, por tanto, genera encuentros, aunque efímeros, potencialmente creadores.

## Referencias bibliográficas

ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. [2.<sup>a</sup>ed.]. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal.

BADIOU, A. (2013). «Las condiciones del arte contemporáneo». Transcripción y corrección de la traducción de Brumaria. <http://brumaria.net/documentos/284-las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>

BENDA, J. (1948). *El triunfo de la literatura pura o la Francia bizantina*. Buenos Aires: Argos.

BÜRGER, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. [3.<sup>a</sup> ed.]. Traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón. Barcelona: Península.

ECO, U. (1992). *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Buenos Aires: Planeta.

ESCOBAR, A. (1973). *Antología de la poesía peruana 1911-1960*. Tomo I. Lima: PEISA.

GADAMER, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós.

HERNÁNDEZ, L. (1983). *Obra poética completa*. 2.<sup>a</sup> ed. Edición ampliada con nuevos textos recogidos por Nicolás Yerovi; prólogo de Sologuren; edición y notas de Ernesto Mora. Lima: Punto y Trama.

HUIDOBRO, V. (1995). La creación pura. Ensayo de estética (209-214). Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*. México: FCE.

INGARDEN, R. (2005). «La combinación de todos los estratos de la obra como un todo y la aprehensión de su idea» (pp. 97-116). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. [2.<sup>a</sup> ed.]. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Madrid: Cátedra.

LAUER, M. (1981). Prólogo. Hernández, Luis. *Vox horrisona. Antología* (pp. 10-11). Selección de Mirko Lauer. Lima: Hueso Húmero ediciones.

O'HARA, E. (1995). Territorios de la palabra móvil. HERNÁNDEZ, Luis. *Trazos de los dedos silenciosos*. Lima: Jaime Campodónico-Petroperú, pp. XI-XXXIII.

RANCIÈRE, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

TORRE, G. (2001). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Visor Libros.

VALLEJO, C. (1926). Se prohíbe hablar al piloto (p. 18). *Amauta*, (4), Lima.

\_\_\_\_\_ (1973). Universalidad del verso por la unidad de las lenguas. *El arte y la revolución*. Lima: Mosca Azul, p. 62.

YEROVI, N. (1977). Reírse de la poesía. *Garcilaso*, suplemento de *Ojo*, *La Palabra Cultural de Ojo*, (50), Lima, miércoles 18 de mayo, p. 12.

\_\_\_\_\_ (1976). Talento y vigencia del poeta Luis Hernández. *El Comercio*, sección editorial, Lima, miércoles 19 de mayo, p. 2.

ZISMAN, A. (1975a). Luis Hernández: el arte de la poesía. *Correo*, Lima, epígrafe de sección: «La Cultura en crisis: escritores», sábado 7 de junio, p. 11.

\_\_\_\_\_ (1975b). Luis Hernández: el arte de la poesía (fin). *Correo*, Lima, epígrafe de sección: «La Cultura en crisis: escritores», Lima, sábado 14 de junio, p. 10.

**LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE “PARIA” EN  
*PEREGRINACIONES DE UNA PARIA (2003)* DE FLORA TRISTÁN  
THE CONSTRUCTION OF THE IDENTITY OF "PARIAH" IN  
*PEREGRINACIONES DE UNA PARIA (2003)* BY FLORA TRISTÁN**

Estefany Calderón Muchotrigo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

estefanycalderon2715@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0094-7590>

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

Fecha de recepción: 20.06.19/ Fecha de aceptación: 20.07.19

**RESUMEN**

El presente trabajo se centra en la obra *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán con respecto al proceso de construcción de “paria” en el sujeto. Para ello será menester centrarnos en la posición que ocupa la mujer en el siglo XIX tanto en el contexto peruano como internacional. Asimismo, analizaremos las distintas marcas textuales que revelan la categoría de “paria” no solo en cuanto a su condición de hija ilegítima o a su condición de mujer intelectual, sino también a los dictámenes que se rigen en una sociedad tradicional. Finalmente, veremos que hay tres fases para la formación de la identidad de paria: el principio, la reafirmación y el despojo.

**PALABRAS CLAVE:**

Flora Tristán, paria, siglo XIX, mujer, literatura.

**ABSTRACT**

The present work focuses on the work *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán with respect to the process of construction of "outcast" in the subject. For this, we will need to focus on the position that women occupy in the 19th century, both in the Peruvian and international context. Likewise, we will analyze the different textual marks that reveal the category of "pariah" not only in terms of her illegitimate daughter status or her status as an intellectual woman but also in the opinions that are governed in

a traditional society. Finally, we will see that there are three phases for the formation of the pariah identity: the beginning, the reaffirmation and the dispossession.

#### **KEYWORDS:**

Flora Tristan, “paria”, 19th century, woman, literature.

### **1. FLORA TRISTÁN Y EL SIGLO XIX: ALCANCES Y BREVE PANORAMA.**

Hacia la década de los treinta en pleno siglo XIX, el Perú experimentaba los rezagos de una sociedad que poco tiempo atrás acababa de alcanzar su independencia política; se hallaba en una etapa en donde los esfuerzos por alcanzar un equilibrio y una estabilidad tanto política, social como económica resultarán uno de los objetivos primordiales y constituirá parte fundamental de la agenda del Estado peruano.

La prioridad como Estado es elegir el modelo más adecuado de gobierno y organización para lograr el tan anhelado progreso como nación y sociedad. En ese sentido, surge la interrogante sobre cuál es el contexto en que nos hallamos. En su libro *La literatura peruana del siglo XIX*, Alberto Varillas (1992) hace un repaso sobre el acontecer de los hechos que marcaron un hito en nuestra sociedad. El autor esboza una división histórica tomando en cuenta seis grandes sucesos: la Independencia, la guerra del Pacífico, la confederación Perú-Boliviana, la guerra con España, la revolución de Piérola y la transferencia del mando de Castilla a Echenique.

La obra que nos proponemos analizar es *Peregrinaciones de una paria*, escrita por Flora Tristán (2003). Esta se enmarca en el contexto de la confederación Perú-Boliviana<sup>1</sup>; además, si seguimos los postulados de Alberto Varillas (1992), la mencionada obra coloca a Tristán en la tercera generación del siglo XIX, que agrupa a los nacidos desde 1792 hasta 1806, a la que también, siguiendo la historia de la

---

<sup>1</sup> La confederación Perú - Boliviana, a los quince años de emanciparse el Perú corrió el riesgo de perder la identidad que ya le era propia puesto que, si bien una consolidación del nuevo estado confederado hubiera tenido trascendencia geopolítica, la importancia que dentro de aquel hubiera tenido Bolivia limitaba la que el Perú había lucido durante los trescientos años anteriores. Debe destacarse la campaña que el general Salaverry, denominó ‘segunda guerra de la independencia’, que se inicia con los pactos formalizados entre Santa Cruz y Orbegoso (15 de junio de 1835) y Gamarra y Salaverry (27 de junio de 1835) y concluye con las derrotas de Gamarra en Yanacocha (agosto de 1835) y Salaverry en Socabaya (febrero de 1836). La Confederación quedó establecida en octubre de 1836. (Varillas, 1992, p.45)

literatura peruana, es conocida como la generación costumbrista. Al respecto, cuando ubica a Flora Tristán, Varillas señala que era una escritora prácticamente desconocida para los peruanos de entonces puesto que fue “traducida al español recién a mediados del siglo XX (Flora Tristán)” (p. 120).

Para poder entender mejor la obra de Flora Tristán, es necesario saber cuál es el lugar que ocupa la mujer en pleno siglo XIX y cuál es su rol en la sociedad que se viene gestando. De esta forma Louise (1993), a través de un análisis sobre el discurso de dos textos escrito por mujeres —uno de Juana Manuela Gorriti y el otro de Gertrudis Gómez de Avellaneda—, evaluará y determinará el rol que cumple el sujeto femenino que “como habitantes sin ser plenamente miembros de las naciones, las mujeres que han tenido acceso a la esfera pública se han comprometido críticamente con los hábitos de pensamiento de los imaginarios nacionales” (p. 55).

En ese sentido, existe una mujer que se inserta en el ámbito de lo público; con ello se puede colegir que necesariamente tiene que ser que una mujer-letrada y, a partir de esta posición, trabaja; no obstante, aún no se le otorga un reconocimiento total. Es vista como un habitante, mas no se le incluye de forma totalitaria en los proyectos nacionales como miembro que participe y que tenga voz. Se sitúa en un plano tensional entre la inserción y no inserción como “sujeto situado en las fronteras de la ideología nacionalista” (Louise, 1993, p. 56).

Más adelante afirmará que “en las ideologías nacionales el valor social cívico de la mujer se define exclusivamente en términos de sus funciones reproductivas y maternales, su rol como madre de ciudadanos, no como ciudadana ella misma” (Louise, 1993, p. 60). Esta situación no solo atañe al Perú, sino también a los distintos países latinoamericanos que no hace menos de unas décadas han alcanzado la descolonización. Para el proyecto nacional no toman en cuenta las voces femeninas y siguen relegando a la mujer al aparato doméstico (que se dedique exclusivamente a la casa o que asuma el rol materno que conlleva la crianza de los hijos). Pero, además, sigue siendo un sujeto-objeto inferior dependiente económicamente del esposo. Por todos estos síntomas, es que la educación vinculada al ejercicio de la escritura será uno de los ámbitos desde donde el personaje femenino podrá ejercer sus ideas y desde ahí posicionarse.

Si tomamos en cuenta lo ya mencionado, será necesario evaluar cómo se presenta el ámbito educativo en el Perú en 1830 a 1835, teniendo en consideración que 1833 es el año en el que Tristán llega al Perú. Marie-Fell (1988), en un detallado artículo que examina el panorama del sistema educativo peruano en el siglo XIX, señala que hay intentos por parte del estado para que abran escuelas y universidades; sin embargo, se quedaron en gran parte en solo intenciones a causa del déficit económico. La educación media es exclusivamente para hombres, por otro lado, “la enseñanza femenina sigue siendo sector exclusivo de la empresa privada” (p. 84). Y a esto hay que sumarle que solo pueden acceder a una educación aquellas personas que tengan rentabilidad para poder costear las clases de sus hijos. La educación femenina, entonces, se sigue dando en espacios privados (el hogar) y no todas acceden a ella.

Finalmente, un libro necesario para entender el surgimiento de la mujer intelectual en el Perú es el de Francesca Denegri (1996), quien afirma que, por medio de los artículos escritos por Teresa González de Fanning, se denuncia la situación que se le presenta a la mujer literata y los atropellos o burlas frente a los que tiene que dar la cara:

Las objeciones argüidas por los adversarios de las escritoras se articulaban en torno a tres puntos. Primero, que el escribir era tarea de hombres y por tanto una mujer <manejando la pluma> era tan ridícula como una mujer <dándole fuego a un cañón>. Segundo, que la concentración en tareas intelectuales era posible solo en desmedro de los hijos y el gobierno de la casa. Finalmente, poco era lo que podían aportar al saber humano. ( Denegri, 1996, pp. 43-44).

En ese sentido se sostenía en el siglo XIX que el quehacer literario es solo exclusivamente de hombres, que las mujeres solo podían opinar de ciertos temas “sobre educación y sobre costumbres y, en general, en todo sobre todo aquello que más que ciencia requiera imaginación y observación” (González de Fanning, citada por Denegri, 1996, p. 44). De esta manera, se la sigue relegando al espacio de lo subjetivo donde prima lo sentimental ante lo racional. Para que se aparente igualdad, se le permite que escriba; no obstante, hay una serie de burlas y cuestionamientos en cuanto a su rol.

En este contexto, llega al Perú Flora Tristán. Ella se embarca desde Francia hasta llegar a Arequipa, posteriormente también visitará Lima para finalmente retornar a su país. A su regreso al país europeo, Flora publicará un libro que, en efecto, es un relato de viaje constituido por las anécdotas de su paso por Perú; a este le pondrá como título

*Peregrinaciones de una paria*. Tristán llega desde Francia desposeída: ahí ha vivido situaciones desagradables por parte de su esposo Chazal y por falta de protección de su familia materna. Huye y se refugia en distintos lugares, con tal de que su esposo no la encuentre. Al no hallarse en Francia, decide viajar al Perú en donde espera conocer a su familia paterna, ya que en ellos cobija sus últimas esperanzas. Flora, en su relato, hace uso de una categoría: paria. Ella se autodenomina y se autoproclama una “paria” en constantes ocasiones.

Siguiendo este orden, la interrogante que se plantea es cuáles son los elementos para la construcción de la identidad de “paria” en *Peregrinaciones de una paria*. Nuestra hipótesis se centra en dos cuestiones. En primer lugar, que la condición de hija ilegítima y la de mujer separada no son los únicos elementos para la construcción de la mencionada identidad. Se cree que hay otros elementos que se suman, como su condición de desposeída, de género y las condiciones que la sociedad dictamina (leyes). En segundo lugar, hemos podido observar que la identidad de “paria” se empieza a gestar desde su estancia en Francia (primeros inicios); cuando llega a Arequipa, esta condición solo se reafirma y se halla en su punto más alto, para finalmente decrecer en su estadía en Lima, cuando Flora deja Perú y enrumba nuevamente a Francia. No volverá a ser la misma, esta condición de “paria” habrá declinado.

## **2. RECEPCIÓN CRÍTICA DE PEREGRINACIONES DE UNA PARIA**

La publicación de dicho libro marcará un hito, no solo porque se trata del trabajo de una mujer-intelectual, la cual relata su paso por Perú y la causa que la llevó a estar en dicho país, sino que además evidencia las carencias y problemas de una sociedad altamente tradicional y conservadora estancada aún en rezagos colonialistas. Más adelante, Flora acertará al identificar que la solución del pueblo peruano se hallará en educar e instruir al ciudadano (mujer-hombre).

Si bien hay estudios sobre *Peregrinaciones de una paria*, se cree que es pertinente seguir abordando esta obra de una de las primeras mujeres-intelectuales de nuestra sociedad peruana. Hay artículos y reseñas que nos ofrecerán diversos alcances sobre el libro. Uno de los trabajos realizados es el de Blanca Gómez (2005), quien sostiene a lo largo de un breve pero sustancial artículo que el trabajo de Tristán es una

memoria más que una autobiografía, de manera que su percepción se focaliza más sobre los hechos externos y no explora tanto su mundo interior. Coincidimos con la autora en la afirmación, puesto que, a lo largo de libro, más que una mirada introspectiva, lo que hace Flora es analizar y ver desde su posición el mundo que la rodea. A partir de esa mirada podemos dar cuenta de las costumbres peruanas y los modos sociales a las que tanto enjuicia Flora. Posteriormente, Leila Gómez (2014) hace un estudio acerca de Flora a partir de los objetos y la ropa que la acompañan en su viaje y que constituirá una suerte de identidad, además agrega que para Flora ser paria significa “no tener ni familia, ni nación” (p. 171), y compara la condición paria de Tristán con la de los marineros. Ella como el “verdadero marinero” que más adelante ejercerá una lucha social tras su regreso a Francia.

Finalmente, Sarah Porcheron (2016), hace una lectura acerca de la representación del otro y cómo se constituye la sociedad peruana de la época. La autora sostiene que a lo largo del relato se genera una transformación del yo hacia una conciencia social, postura que compartimos debido a que, hacia el final del texto, vemos que en Flora se ha generado una suerte de cambio cuando se ha dado cuenta que hay otras mujeres que también sufren injusticias por parte de una sociedad patriarcal.

Como punto de partida se dirá que *Peregrinaciones de una paria* ha tenido múltiples ediciones, la primera que se publicó de manera completa fue en el año de 1838; sin embargo, ya antes habían sido publicados algunos fragmentos de lo que sería *Peregrinaciones de una paria* en 1836<sup>2</sup>. En el presente artículo se ha optado por trabajar con la edición del año 2003, la cual fue realizada por el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán y el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

### **3. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE PARIAS: FRANCIA, AREQUIPA Y LIMA**

*Peregrinaciones de una paria* (2003) relata el viaje realizado por Flora Tristán entre 1833 y 1834 a Arequipa. En este libro ella nos cuenta pasajes de su vida, sus vicisitudes

---

<sup>2</sup> En 1836, Flora frecuenta la *Gazette des Femmes*, un grupo de mujeres fourieristas. La prestigiosa *Revue de Paris* publica fragmentos de lo que será *Peregrinaciones de una paria*. (Tristán, 2003, p.67).

y las injusticias de una sociedad conservadora y patriarcal que somete a la mujer a una posición de inferioridad. Luz Rodas (2008) sostiene que el texto escrito por Tristán sería un relato de viaje, ya que no puede ser denominado autobiografía porque no centra en exclusiva en la imagen de Flora, sino que da cuenta de otros personajes, de la vida política de un país y de las costumbres propias de la sociedad arequipeña y limeña.

Los relatos de viaje además de ocupar ya un lugar en los géneros literarios, han llegado a ser una fuente importante para la constitución del saber histórico y etnológicos sobre las sociedades del llamado Nuevo Mundo (...) tratándose de viajeros europeos estos relatos deben ser analizados de una forma crítica, teniendo en cuenta no solo las motivaciones de los viajes sino además todo el bagaje cultural de los viajeros, situación que necesariamente condiciona una mirada sobre sociedades diferentes. (Rodas, 2008, p. 163)

No obstante, Luz Rodas no es la única que piensa que *Peregrinaciones de una paria* es un relato de viaje; ante esto Fe Reville de Moneloa afirma, ante el texto de Tristán que “se presta un tipo de literatura subjetiva y a la construcción de una figura de heroína que afronta, entre otros, los peligros de la travesía y describe sus problemas internos mediante el autoanálisis.” (1995, p. 86). Entonces, se comparte esta idea de ambas autoras y se denominará a partir de este momento como relato de viaje.

En el texto, Tristán explicará la razón por la que sale de Francia y de esta forma se conocerá su condición de paria. Ante ello, Fe Reville de Moneloa (1995) señala que en el texto Flora “busca hallar su identidad mediante el relato y el autoanálisis y pone de relieve los problemas que le ocasionan sus familiares, el medio social y las leyes” (p. 59). Como se sabe, Tristán se autodenomina una “paria” y tal vez su viaje a Perú sea la ocasión para reencontrarse con ella misma y saber quién verdaderamente es. Asimismo, Flora en el transcurso del relato empieza a describir las costumbres y tipos propios que se va encontrando desde que zarpa en El Mexicano<sup>3</sup> hasta su estadía en Lima. Es una mujer sumamente observadora, con capacidad de análisis ya que puede producir una crítica aguda ante lo que percibe.

Los salones, los refectorios, el convento, la calle son para ella objeto de estudio y particularmente las cosas de la religión que abren a su espíritu siempre atento a observar y analizar, perspectivas de la condición sobre la sociedad peruana. (Revilla, 1995, p. 36)

---

<sup>3</sup> El Mexicano, es el barco en que Flora Tristán, parte desde Francia, un 7 de abril de 1833. Sus compañeros a bordo fueron: M. Bertera, don José, el sobrino Cesáreo, Fermín Miota y el capitán M. Chabrié (Zacarias). (Tristán, 2003, p. 95)

Entonces, el texto no solo nos ofrece parte de la vida de Flora Tristán, que —cabe decir— no se caracteriza justamente por ser una vida dichosa. Tristán no solo da a conocer momentos de su vida, sino también nos ofrece un panorama de las costumbres tanto de Arequipa como de Lima y sus diferencias en cuanto al rol que cumplen las mujeres. Detalla los problemas de la vida política en el Perú, sus festividades y tradiciones, hace una descripción detallada de los tipos que la conforman, así como de los espacios que suele visitar. Por un lado, Flora narra su propia historia; sin embargo, también cuenta las formas y usos de una sociedad. A esto se le suma que realiza una crítica y diagnóstico acerca de la sociedad peruana y posibilita alternativas de solución al mal manejo en la organización de un país en el que se prioriza las ambiciones individuales antes que el crecimiento y progreso colectivo.

Armonizar vuestras costumbres con la organización política que habéis adoptado (...) la clase alta está profundamente corrompida y que su egoísmo la lleva para satisfacer su afán de lucro, su amor al poder y sus otras pasiones (Tristán, 2003, p. 71).

Flora, a su llegada, se encuentra con un país sumido en la inestabilidad que, si bien ha logrado alcanzar su independencia política, su organización es un caos, ya que no se han tomado las riendas como se deberían. Los problemas por quién asumirá el mando son pan de cada día y afectan a la sociedad. Por esta razón, Perú es una sociedad en donde prima la ambición y las ganas de poseer, en donde no se toma en consideración a las mujeres y en donde Tristán detecta que el problema que atañe a los peruanos en general es la falta de una buena educación, ya que solo si se tiene esta se puede lograr el bienestar y la prosperidad tan anhelada. Veamos:

Cuando la totalidad de los individuos sepa leer y escribir, cuando los periódicos entren hasta la choza del indio (...) Instruid pues al pueblo es por allí por donde debéis empezar para entrar a la vida de la prosperidad. Estableced escuelas hasta en las aldeas más humildes, esto es lo urgente en la actualidad. (Tristán, 2003, p. 72)

Antes de iniciar con nuestro análisis e identificar las marcas textuales que nos llevan a asumir la hipótesis ya planteada, es menester desarrollar la categoría de “paria”. ¿Qué es ser un pario(a)? ¿Qué circunstancias llevan a una persona a autodenominarse de esta forma? Veamos un primer acercamiento al origen de la palabra *paria*:

El termino paria tiene un origen lingüístico, social, religioso y geográfico. Deriva del Tamil *parai* que significa tambor y designaba a su vez a ciertos grupos tribales del sur

de la India denominados *paraiyan*, quienes se encontraban fuera del sistema tradicional de castas porque no fueron creados por la divinidad. (Rodas, 2008, p. 213)

Con este primer acercamiento podemos deducir que lo pario es aquello que no pertenece a un espacio o a una sociedad específica, puede ser entendido también como aquellos sujetos relegados por carecer de ciertas características. Más adelante, en el artículo de Sarah Porcheron (2016), se explica que:

Tradicionalmente, el paria designaba a seres esclavizados por otras castas. En el siglo XIX el término “paria” evoluciona para calificar a grupos sociales que comparten la exclusión, la deshonra y la abyección. Pese a las connotaciones peyorativas inducidas por este término, Hanna Arendt defiende la idea de que la categoría de paria representa para el sujeto otro modo de ser en el mundo. (2016, p. 120)

Si bien la categoría de paria puede ser también entendida como aquel sujeto que no se siente representando con una sociedad o con un modo ser homogéneo, este no vendría a ser el caso total de Tristán ya que ella se condice más con la exclusión a la que se verá sometida. Cabe mencionar que la categoría de paria para el siglo XIX tiene que ver con un sujeto que no ha podido adaptarse a un espacio o ciudad o, en todo caso, ha sido rechazado por este y por ende tendrá que errar de un lado a otro.

Tristán no se siente a gusto por las condiciones que vive en Francia y no cuenta con el apoyo de su familia materna, por ello, decide partir a Perú a conocer a su familia paterna. Flora pasa de un espacio a otro, ya que, en efecto, siente la exclusión que le dictamina la sociedad. Siguiendo con nuestro desarrollo y ya definido el término *paria* de manera general, ahora veremos qué connotación tiene el significado de dicha palabra en el relato de Tristán. La categoría de paria que Tristán usa para sí misma está ligada a su condición social, legal y económica que posee en Francia. Para empezar nuestra paria es hija ilegítima; al serlo ya la coloca en desventaja o en una posición inferior frente a los otros sujetos. Su madre nunca se casó con el padre de Flora, es decir, desde su nacimiento ya posee una marca social que vendrá con el rechazo de ser hija ilegítima.

En segunda instancia se autodefine como paria, pues ella se separa de su esposo Chazal. En el relato nos cuenta que ha tenido que proceder al rompimiento de su relación matrimonial con Chazal debido a que era una relación tormentosa, incluso relata que sufrió abusos por parte de este y que su madre y tío materno se colocaban en

defensa del esposo. Flora critica a la sociedad por el yugo al que muchas mujeres son sometidas a raíz de no poder divorciarse debido a las leyes<sup>4</sup> que rigen en Francia.

Muchas mujeres viven, de hecho, separadas del marido en los países donde el catolicismo de Roma ha hecho rechazar el divorcio (...) sobre todo las mujeres que se encuentran en la misma posición y cuyo número aumenta. Ellas pasan por tribulaciones y por sufrimientos de la misma naturaleza que los míos, están preocupadas por la misma clase de ideas y sienten los mismos afectos (Tristán, 2003, p. 79).

La situación con Chazal se vuelve insostenible, para no ver a su esposo, huye a otros lugares, deja de usar el apellido de casada y se reconoce como mujer “soltera” o “viuda”; sin embargo, siempre se llegaba a saber la verdad de su condición y ante ello el ciclo se repetía. Frente a esta situación, Flora llega a la conclusión de que debido a su condición existen muchos prejuicios sociales y las leyes son inequitativas para las mujeres. Como se sabe, el hecho que una mujer en el siglo XIX se separe de su pareja conlleva a que quede aislada, marginada y desposeída económicamente; pues la mujer depende del sujeto masculino y solo es vista para cumplir su rol de madre y esposa. Cabe recalcar que la separación es entendida como un distanciamiento, en otros términos, no convivir más con la pareja. En estos tiempos no existe un papel legal como en el caso del divorcio.

Ante estas situaciones y al no poder lograr una protección y cuidado en Francia, Tristán opta por venir al Perú y buscar a su familia paterna para que le puedan otorgar la herencia que le debería corresponder; no obstante, otro tropiezo surgirá en el camino: su condición de hija ilegítima no le permite recibir la herencia por dictámenes de las leyes.

Usted sabe que me dirijo donde mi familia con la esperanza de recoger si no la totalidad, por lo menos una parte de la herencia de mi padre. Si obtuviese todo tendría un millón, como mi título de hija ilegítima puede ser discutido (...) como hija natural recibiré el quinto de esa suma (Tristán, 2003, p. 171).

Flora en este viaje regocija todas sus esperanzas, ya que con ello podía resolver sus problemas y espera encontrar en Perú lo que no obtuvo en Francia (cuidado y protección); sin embargo, esta decisión solo le reconfirmará su condición de paria.

---

<sup>4</sup> Cabe recalcar que las leyes en Francia no aceptan el divorcio, ya que en 1816 el gobierno francés suprime la ley del divorcio aprobada por la Convención en septiembre de 1792. Dicha ley (Ley Naquet) no volverá a ser aprobada sino hasta el 24 de julio de 1884. (Tristán, 2003, p. 66)

Flora zarpa en El Mexicano, donde todos la conocen como “señorita Flora”. Es allí en donde conoce a diversos compañeros, el que destaca es M. Chabrie, pues este se ha enamorado de Flora, incluso le ofrece que se case con ella: “M. Chabrie concibió el proyecto de devolverme a la sociedad de la me veía excluida, ofreciéndome de su nombre. (p. 144). Como volvemos a notar, el hecho de que Flora se haya separado de Chazal inmediatamente la excluye de la sociedad, no pertenece más a esta y, por ende, Chabrie intentará insertarla. Por varios momentos se vio tentada ante tal propuesta; sin embargo, nadie sabía que ella era una mujer casada, y este fantasma la persiguió por todo el transcurso del viaje:

Tú eres casada. Con un hombre despreciable es cierto, pero encadenada a él para el resto de tus días y no puedes sustraerte a su yugo. Pesa la cadena que te hace su esclava y ve si mejor que en París la puedes romper (Tristán, 2003, p. 145).

Este recuerdo constante de su condición de casada y de un yugo que era casi imposible romper, la ponía más ansiosa en llegar a Perú, en donde depositaba todas sus esperanzas. Flora, a lo largo de su viaje, se va dando cuenta de que no es la única en una situación parecida, pues se encuentra con diversos sujetos que la hacen sentirse identificada con el marinero, quien tampoco tiene una patria:

El verdadero marinero no tiene patria ni familia. Su lenguaje no pertenece, en sentido propio a ninguna nación. (...) No tiene más vestidos que los lleva puestos, vive al azar sin inquietarse por el porvenir (...) visita todos los países satisfecho de ver y sin tratar de comprender nada de lo que ve (Tristán, 2003, p. 139).

Sin embargo, el marinero tiene satisfacción frente a la vida que lleva, muy diferente a ella que ha vivido huyendo durante los últimos años. Flora no solo se sentirá identificada con él, sino que también los hará más adelante con las mujeres arequipeñas. Como se dijo en un inicio, la construcción de paria no se limita únicamente a su condición de hija ilegítima o por ser separada de su esposo. Hemos hallado otros elementos que forman parte de la construcción de su identidad como paria.

El primer elemento que hemos encontrado es su condición de sujeto desposeído. Flora se halla desposeída en Francia, no tiene lugar, no tiene con qué mantenerse, vive en la pobreza, huye de su esposo y por ello busca refugio en la casa de su familia paterna. A su llegada espera protección por parte de su familia; además, deseaba reclamar la herencia que le correspondía. Asimismo, quería conocer a su tío Pio (anhela

este encuentro que ya antes se había dado por medio de cartas). En primera instancia Pio se muestra muy afable con ella, diciéndole: “¡Hija mía! La quiero como a mi hija. Usted es mi hermana pues su padre me sirvió de padre. ¡Ah! Mi querida sobrina que feliz soy de verla de contemplar las facciones que me recuerdan tan fielmente la de mi pobre hermano” (Tristán, 2003, p. 300).

Estas líneas hacen que surja un optimismo en Flora no solo en cuanto a su herencia, sino también el hecho de volver a Francia siendo hija legítima de Tristán y de tener protección por parte de su familia paterna. Al ser legitimada dejaría de ser bastarda, hija no legítima o excluida de derechos incluso al nombre del padre, lo cual era un ingrediente importante para su condición de paria en Francia; no obstante, su tío le coloca brechas con respecto a su procedencia:

Usted me muestra una partida de bautismo en la que está usted calificada de hija legítima. Pero no me presenta el certificado de matrimonio de su madre, la partida del estado civil establece que usted ha sido inscrita como hija natural. Con este título tienes usted derecho al quinto de la sucesión de su padre (...) los hijos naturales no tienen ningún derecho sobre los bienes de los ascendientes de sus padres. (Tristán, 2003, p. 310)

La falta de documentos es un factor de fuerte influencia para el rechazo de la legitimación de Flora como hija de Tristán. Su tío se avala en que no puede darle herencia alguna, ya que no posee los documentos necesarios como el certificado de matrimonio de su madre. Se basa en que su herencia no podrá ser otorgada en su totalidad porque las leyes así lo estipulan y no deben ser desobedecidas. Esta falta de empatía del tío ante la condición en que se halla su sobrina, solo genera en Flora indignación y resentimiento, y con ello reconfirma su condición de paria en Arequipa.

¡Oh!, que sufrimiento era el mío! Destruída mi última esperanza. Esta familia a la que había venido a buscar desde tan lejos, cuyos miembros me presentaban el egoísmo en todos sus aspectos, en todas sus fases, fríos, insensibles a la desgracia del otro (...) Veía abismos por donde quiera: a las sociedades humanas, organizadas contra mí: seguridad y simpatía (Tristán, 2003, p. 315).

En esta parte, Flora solo reconfirma su calidad y condición de paria. Gracias al abandono de su familia en Francia y ahora en Arequipa, ya no le queda a quien recurrir: “Paria es mi país, había creído que el poner entre Francia y yo la inmensidad de los mares podría recuperar una sombra de libertad. ¡Imposible! En el Nuevo Mundo era

también una paria como en el otro.” (p.172). Tristán, en este momento, ratifica que su única patria es ser una paria.

Como bien lo señala, Flora buscaba trasladarse a otro espacio para buscar lo que no encontró en Francia; sin embargo, no sabía las consecuencias que tendría ni tampoco que su suerte correría el mismo destino. Esta era su última carta para buscar protección y ayuda, y, sin embargo, también le fue rechazada. Por otro lado, creemos que estos pasajes de su vida son los que doblegaron la actitud de Flora y la transformaron en una mujer rebelde y que más adelante será considerada como una identidad feminista y líder política a su regreso a Francia. Tal vez es en este momento donde más se visualiza la identidad de “paria” en Flora; sin embargo, se cree que, a partir de acá, esta identidad también empezará a desvanecerse.

Desde un primer momento, se puede reconocer que la familia es el primer elemento para que Tristán se sienta una paria pues carece de la protección y defensoría de estos sujetos. Su madre ni su tío materno la apoyan, y al llegar al Perú solo encuentra más rechazos por parte de su tío Pío. Ante esto, señala: “Oh, padre mío, cuánto daño me has hecho, y tu madre mía te perdono, pero el cumulo de males que has amontonado sobre mi cabeza es demasiado pesado para las fuerzas de una sola criatura” (p. 315). Entonces, se dirá que la construcción de lo pario tiene como principal ente a la misma familia, pues esta es quien despoja a Flora de sus derechos y, en vez de darle la protección, la abandona finalmente a su suerte:

Esta casa donde había nacido mi padre, que hubiese debido ser mía y en la que, sin embargo, era yo considerada una desconocida como una extraña (...) No sabía dónde huir ni que hacer. No entreveía asilo ni reposos en ningún sitio de la tierra (Tristán, 2003, p. 356).

Es en este pasaje se concibe que la identidad de paria llega a su punto cumbre, cuando su tío Pío le dice que no podrá obtener una herencia completa debido a su estado de hija ilegítima. En tal sentido, Flora se encuentra más desposeída que nunca, ya que no tiene a ningún familiar que le pueda dar sostén y ayuda.

El segundo elemento que hemos visto pertinente identificar es su condición de género. Flora, a su llegada a Arequipa, se da cuenta de la situación de las mujeres, lo que la hace reflexionar que no es la única con quien las leyes son injustas. Allí también

la mujer se encuentra en desequilibrio en cuando a normas y leyes nos referimos. Y este concepto ha calado tanto en las mujeres que su prima Carmen le dice: “Y es usted, débil mujer, esclava de las leyes, de los prejuicios, sujeta a mil sufrimientos con una debilidad física que la hace incapaz de luchar contra el menos obstáculo” (p. 246). Ante este suceso, Flora se da cuenta de que no es la única que ha pasado por tantas tribulaciones; además, percibe que su prima tal vez no sea una “paria”, pero también ha sufrido, y si no lo ha hecho bajo el yugo de un esposo cruel, sí bajo el yugo familiar. De la institución del matrimonio se dice: “Casadas muy jóvenes, han tenido sus facultades marchitas alteradas por la opresión más o menos fuerte que sus amos han hecho sobre ella (...) pobre mujeres, poco avanzadas en civilización” (Tristán, 2003, p. 247).

Las mujeres, en la sociedad peruana, se casan muy rápido e inmediatamente pasan a la dependencia de un esposo; carecen, por ende, de una educación ya que solo se les enseña a ser amas de casa. Al desligarse del marido, la mujer pierde los medios para subsistir debido a que la sociedad no la considera como sujeto individual, sino que siempre la visualiza como un ente dependiente. Flora toma conciencia de que la realidad en que ella vive la viven muchas mujeres y que este problema no diferencia área geográfica. “Las mujeres de acá, pensaba, son por el matrimonio tan desgraciadas como en Francia. Encuentran igualmente la opresión en ese lazo y la inteligencia con que Dios las ha dotado queda inerte y estéril” (Tristán, 2003, p. 248).

Otro elemento en relación con la condición de género es que Flora repara en el potencial que tiene la mujer peruana y de sus capacidades; no obstante, le falta instrucción y educación. Este es el medio del que carece, porque la sociedad peruana se preocupa primero por cultivar o instruir al sujeto masculino antes que al femenino. Este pensamiento está tan marcado en la sociedad de aquella época, que la propia mujer sabe en qué terreno no debe involucrarse, a causa de que eso le ha enseñado y dictaminado la sociedad en la que desenvuelve. Veamos:

¿Qué necesidad tenemos, nosotras, las mujeres de ocuparnos de los asuntos del Estado, si no podemos ocupar ningún cargo, desdeñan nuestros consejos y nuestros grandes personajes no nos juzgan aptas sino para servirles de juguete o de amas de llaves? (Tristán, 2003, p. 360).

Estas palabras son las que menciona la prima Carmen, quien analiza el contexto en que se desenvuelven las mujeres de la época: están vedadas de asumir cargos, pues la instrucción se les presenta como limitada. Además, se ve el proyecto que tiene el Estado sobre la organización política del país, donde no se encuentran los sujetos femeninos. A ellas se las relega solo en el espacio privado (ama de casa, esposa “de”, la maternidad) y no en el ámbito de lo público (cargos políticos).

Como ya se había mencionado, la educación en aquel contexto recién está empezando a organizarse, es decir, no hay una política que rija el control de un sistema educativo para todos por igual (hombres y mujeres). E incluso la educación solo corresponderá en los primeros años a la élite republicana masculina, ya luego se irá integrando al sector femenino y a las clases bajas; pero ello sucederá muchos años después.

Asimismo, Isabelle Tazuin-Castellanos (1988), en su artículo titulado “La educación femenina en el Perú del siglo XIX”, afirma lo siguiente: “En 1828, la enseñanza primaria es declarada gratuita para todos los ciudadanos, pero las mujeres no forman parte de este grupo” (p. 97). Es fundamental la idea sobre la educación femenina porque es una problemática que Tristán detecta. Ella menciona reiteradas veces que la instrucción es la única salida para el progreso; por otro lado, como se ha visto, es este elemento del cual carecen la mayoría de los peruanos de la década de los 30, en especial las mujeres y, en *Peregrinaciones de una paria*, la prima Carmen es quien constantemente saca esta problemática a relucir. Flora verá que las mujeres son muy desdichadas respecto de su condición: así como ella fue desdeñada en Francia por las leyes de una sociedad, en el caso peruano, los sujetos femeninos son tachados y se les limita solo a ciertas acciones.

El último elemento tiene que ver con las condiciones que dictamina la sociedad mediante las leyes y los prejuicios sociales. Tristán constantemente señala a sociedad como culpable de su situación de paria. Ante esto, Luz Rodos señala que: “Es necesario enfatizar que para Flora la condición de paria era impuesta por una sociedad que ella consideraba injusta y en consecuencia no se sentía para nada cómoda con esa situación.” (2008, p. 219). Flora no se siente a gusto con las leyes que se dictaminan en Francia

respecto del matrimonio y del divorcio. A su llegada al Perú, ve que este problema no solo la ataña a ella, sino que es una situación global de muchas mujeres que, como ella, no pueden divorciarse y por ende deben seguir subyugadas al lazo matrimonial.

Veamos: “Mme. Aubrit es también una de las víctimas del matrimonio (...) al fin no pudo soportar más ese infierno, se escapó y huyó” (Tristán, 2003, p. 175). Flora se desterritorializa como sujeto femenino de una identidad de paria impuesta por las convenciones sociales. Es la misma sociedad la que le cierra espacios y la relega a una posición marginal a la que ella cataloga como paria. La sociedad constantemente le hace recordar cuál es su condición y lugar, además de castigar a la mujer que intente independizarse y liberarse de la opresión de una sociedad patriarcal.

Sentía el peso de mis cadenas, aun a la distancia inmensa que me separaba del amor a quien pertenecía; tuve que refrenar los impulsos de la naturaleza que Dios había puesto en mí y parecer fría, indiferente y a menudo hasta poco amable. (Tristán, 2003, p. 355)

Flora carece de lugar. En Francia, debido a las leyes que se rigen, no halla protección, no sabe a quién acudir, no le queda nada ya en aquel país; por ello, opta por venir a Perú. Ella busca lograr un objetivo aquí (Perú) para luego poder ejercer esos derechos allá (Francia). Recordemos que las leyes en todos los países son distintas. En tal sentido, si Flora obtenía la legitimación, su condición de bastarda desaparecía. Por otro lado, las injusticias que Flora ve que también se cometen con los sujetos peruanos genera en ella una especie transformación, ya que no es la única paria en estas condiciones, sino que hay otros como ella y esto le permite trasladar su condición a poder ver la situación de los otros:

La verdadera peregrinación de la protagonista radica en su encuentro con una sociedad peruana marcada por la estratificación social y racial. Brinda la posibilidad de salir de lo conocido para ir al encuentro de otros seres marginados como ella. (...) La aceptación de su condición de paria en la sociedad reconfigura su experiencia del dolor. Sustituye al desánimo la capacidad de colocarse en el lugar del “otro” hasta el punto de figurarse su dolor y experimentar sus propias impresiones (Porcheron, 2016, p. 123).

Compartimos el postulado que sostiene la autora, pues consideramos que cuando Flora se da cuenta de las condiciones en que son tratados los otros seres humanos, que también pasan pesares, que también son seres oprimidos, que las mujeres tampoco

pueden liberarse del yugo del esposo, ya no se siente tan “paria”, es decir, se desliga un poco de esta condición y asume con empatía la posición del otro sujeto que, al igual que ella, ha sido víctima de la sociedad. Y es ante todas las imágenes que puede ver en Arequipa y en Lima, que surge en Flora un espíritu distinto, uno que ya no se condiciona al estar sujeta a familiares; ahora, en cambio, como mujer ha adoptado una posición rebelde y estará dispuesta a luchar. Ella percibe otras realidades y será ese el punto de partida para que empiece a mirar a sus alrededores y darse cuenta de que la injusticia no solo le ha tocado a ella.

### **TRES FASES DE EVOLUCIÓN DE LA IDENTIDAD DE “PARIA”**

Se ha podido ver, a lo largo de la novela, que hay tres momentos o fases en cuanto a la evolución de paria. Al primero lo hemos denominado “principio”, al segundo “cumbre o reafirmación de ser paria” y, por último, al tercer momento le hemos dado el nombre de “despojo”.

Al primer momento, se lo ha calificado de esta manera debido a que aquí Flora empieza a construir su identidad de paria por ser hija ilegítima. Además, se halla separada de su esposo Chazal. Los primeros rasgos de lo “pario” tienen como escenario Francia. En ese sentido, Flora no nace una familia constituida bajo el dictamen tradicional y conservador lo que ya le producirá una marca social y en segundo lugar la separación con el esposo le priva de una posición dentro una sociedad. La mujer que opta por separarse será vista de mala manera y será víctima, pues no se le permite ser libre; por el contrario, se la excluye y relega. A partir de este momento hay una doble condición de paria.

El segundo momento se ha denominado “cumbre o reafirmación” de la identidad de paria debido a que, si en un inicio Flora se consideraba paria por no tener la protección de su familia materna, en este momento hay una reconfirmación de su identidad como “paria” a causa de que ahora su familia paterna tampoco le ha otorgado la protección. Aquí, Flora se muestran en la cumbre del desamparo y el abandono, los hechos de la reconfirmación de su identidad de paria se dan evidentemente en su estadía en Arequipa. Su tío Pio no le deja acceder a su herencia por no ser hija legítima, es decir, hay en ella un despojo total de protección. Se puede observar que mientras en

Francia el impedimento para alcanzar su objetivo es no poder divorciarse de su esposo debido a las leyes del país; en Arequipa, el problema que se le presenta a Tristán es su legitimidad como hija, que también tiene un fundamento en la forma como se dictaminan las leyes de una sociedad conservadora. Es curioso advertir que Flora se mueve entre dos espacios (Francia y Perú), y en cada uno de ellos tiene familia; sin embargo, en ambos espacios se siente una paria.

Al tercer y último momento de la construcción de la identidad de paria de Flora lo hemos denominado “despojo”. Esto sucede cuando ella se encuentra en Lima, donde toma una actitud distinta. Resulta evidente que tanto su vida en Francia como su corta estadía en Arequipa la han marcado lo suficiente como para generar un cambio en ella. En su corto tiempo en Lima podemos ver que Flora ya no quiere la ayuda de algún pariente, es más, cuando una de sus tías la invita a pasar unos días en su casa, Flora rechaza la invitación. Es a partir de este momento que Flora empezará a quitarse esa identidad que la ha ido catalogando a lo largo del relato el hecho de ser una “paria”. Al finalizar el relato, Tristán menciona: “Hacia las cinco, se levo anclas, todo el mundo se retiró. Me quede sola, completamente sola entre dos inmensidades: el agua y el cielo.” (2003, p. 539). Ante este enunciado, se cree que Flora a partir de ese momento es ella contra el mundo, ya no adoptará la postura de “paria” sino que asimilará como veremos a su regreso a Francia una postura rebelde que la consagrará como una identidad feminista y líder política.

## CONCLUSIONES

Se puede afirmar que en *Peregrinaciones de una paria* hay diversos elementos que conforman la construcción de la identidad de “paria” en Flora Tristán. Se ha podido ver que no solo el ser hija ilegítima y su condición de mujer separada la conllevan a tener esta identidad, sino que a esto se le suma la condición de desposeída, la condición de género y las condiciones que dictaminan la sociedad y sus leyes. Por los elementos mencionados, se cree que de esta forma se constituye la identidad de paria.

Como segundo acercamiento también hemos podido identificar tres grados en la evolución de la identidad de lo “pario”. A la primera hemos denominado “principio”; a la segunda, “cumbre o reafirmación”; y, por último, se tiene “el despojo”. Finalmente, en Flora, vemos distintos elementos para su condición de paria. Al finalizar el relato, notamos una toma de conciencia y reconfiguración acerca de su condición no solo como mujer individual, sino que ella ha podido detectar que la situación de la figura femenina es igual tanto en Francia como en Perú y, por eso, buscará transformarla radicalmente.

### Referencias bibliográficas

DENEGRI, F. (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana-Instituto de Estudios Peruanos.

FELL, E. (1988). La construcción de la sociedad peruana: estado y educación en el siglo XIX. En: KAPSOLI, Wilfredo. (Editor). *Peruanistas contemporáneos I: temas, métodos, avances*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pp. 83-96.

GÓMEZ, B. (2005). “Autobiografía y representación en Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán”. *Universitas Humanística*, 60, pp.61-67.

GÓMEZ, L. (2014). “Mujer sin equipaje. El viaje de Flora Tristán al Perú.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40, (80), pp.169-186.

PORCHERON, S. (2016). “De la narración del 'yo' a la narración del 'otro': la representación de la sociedad peruana en Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, (84), pp.113-125.

REVILLA DE MONCLOA, F. (1995). *La paria peregrina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RODAS, L. (2008). *Flora Tristán: Devenir escritura. Devenir Mujer*. Colombia: [s.n.].

TAUZIN-CASTELLANOS, I. (1988). La educación femenina en el Perú del siglo XIX. En: KAPSOLI, Wilfredo. (Editor). *Peruanistas contemporáneos I: temas, métodos, avances*. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, pp. 97-109.

TRISTÁN, F. (2003). *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán & Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

VARILLAS, A. (1992). *La literatura peruana del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**CONSTRUIR VERDADES: ENFOQUES DE PERIODISTAS**  
**BUILDING TRUTHS: JOURNALISTS' APPROACHES**

Marie-Madeleine Gladieu  
Université de ReimsChampagne-Ardenne

marie-madeleine.gladieu@univ-reims.fr

<https://orcid.org/0000-0002-5000-1998>

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

Fecha de recepción: 01.07.19 / Fecha de aceptación: 25.07.19

**RESUMEN**

Mario Vargas Llosa es un escritor que ha construido personajes complejos. Algunos de ellos provienen del ámbito periodístico o están aprendiendo este oficio y construyen una meditación acerca del presente o del pasado de la realidad en la cual les ha tocado vivir. Algunas novelas donde se puede observar su funcionamiento como personaje son *Conversación en La Catedral*, *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor*, *El héroe discreto*, etc. En muchas de ellas el papel del periodista, como creador de opiniones, entra en debate, pues esta se erige en la memoria de una sociedad en crisis y en épocas donde los gobiernos autoritarios aplican un solo modo de pensar el mundo.

**PALABRAS CLAVE:** Periodista, Verdad, Cultura enciclopédica, Novela, Sociedad.

**ABSTRACT**

Mario Vargas Llosa is a writer who has built complex characters. Some of them come from the journalistic field or are learning this trade and build a meditation on the present or the past of the reality in which they have lived. Some novels where you can observe its operation as a character are *Conversation in La Catedral*, *Pantaleón and the visitors*, *Aunt Julia and the writer*, *The Discreet Hero*, etc. In many of them, the role of the journalist, as the creator of

opinions, enters into debate, since this is set in the memory of a society in crisis and in times where authoritarian governments apply a single way of thinking about the world.

**KEYWORDS:** Journalist, Truth, Encyclopedic Culture, Novel, Society.

Varias novelas de Mario Vargas Llosa construyen una reflexión acerca del presente o del pasado en torno a personajes de periodistas, jóvenes algunos de ellos, que están aprendiendo el oficio, más experimentados otros, que trabajan para tabloides o radios y canales sensacionalistas, o que indagan a partir de un indicio o un suceso aparentemente nimio, hasta descubrir las diversas facetas de la historia vivida y sentida. El papel del periodista como formador de opiniones se ve cuestionado, así como también de la memoria de una sociedad en épocas en las que gobiernos autoritarios imponen una forma única de considerar el mundo. El ejemplo de Santiago Zavala, en *Conversación en La Catedral* y, por otra parte, los de Rolando Garro y Julieta Leguizamón, la Retaquita, ejemplifican las figuras de dicho oficio, junto con otros personajes que parecen trabajar con su sola buena fe y cultura enciclopédica según su discurso radial, corruptos y conscientes, sin embargo, de poder suscitar reacciones de envidia y rebeliones más o menos justificadas.

El personaje que mejor ilustra este último tipo de representante del llamado “cuarto poder” es el Sinchi, Germán Láudano Rosales, en *Pantaleón y las visitadoras* (1973). Inspirado principalmente en los “sabios” Bouvard y Pécuchet, protagonistas de la novela flaubertiana del mismo nombre que se han impuesto el reto de adquirir el conjunto de la cultura universal estudiando en la Enciclopedia las palabras una tras otra, anima un programa en Radio Amazonas: cultura y actualidad en el reducido ámbito de lo local. Los comentarios se limitan a glosas sólo hechas para que se prolongue en el tiempo una información que podría darse en medio minuto. Antes de anunciar la creación de un Servicio de prostitución para los soldados destinados a cuarteles de la Selva, visita al creador para proponerle un mercado: interesarle en los posibles beneficios del SVGPFA a cambio de su silencio o tal vez de su ayuda (Vargas Llosa, 1973). Las palabras del personaje evidencian, sin lugar a duda, su hipocresía. Se jacta de ser el que defiende, en nombre de las familias y la moralidad,

denunciando la creación del SVGPFA; pero casi simultáneamente, propone a Pantaleón Pantoja una asociación en el negocio de la prostitución para que los paisanos, tanto como los militares, tengan acceso al trato con las “visitadoras”. El chantaje es obvio e ingenuo. El militar, que está cumpliendo con órdenes dadas por su jerarquía, no cede, y el movimiento de protesta que intenta mover el Sinchi no tiene más éxito que el que trató de suscitar denunciando los actos de la secta religiosa.

El personaje del Sinchi ejemplifica al periodista que ejerce su oficio como pregonero sensacionalista, que no analiza los hechos –poco antes, denunciaba los estupro cometidos por los militares-; es la voz de la protesta fácil en busca de un corruptor que le proponga un buen negocio. Entonces funciona la justicia de la ficción: la madre y la esposa de Pantaleón se marchan del hogar, pero luego perdonan cuando el militar va a ser padre. La tradición de la familia reunida en torno a la cuna prevalece sobre el amor propio herido y el rencor. Además, el hijo y esposo han cumplido con su deber de militar y merecen un ascenso, ante el cual tal vez ellas no queden indiferentes. Y el Sinchi sigue siendo la voz que clama en el “desierto” –recordemos que “desierto” es la tierra con poca densidad de habitantes-. No construye ninguna memoria colectiva, ni siquiera la recoge: apunta a tocar la sensibilidad a flor de piel y suscitar rebeliones sin futuro, que no harán historia sino para los novelistas. A ello corresponde el estilo de sus charlas radiofónicas, construidas como juegos infantiles de preguntas y respuestas.

El grado superior en la infamia es el personaje de Rolando Garro. Desde su primera aparición presenta algunas similitudes con el Sinchi. Éste trabajaba en una radio local y, como dice la sabiduría popular, “las palabras se las lleva el viento”. Pero los escritos tienen un mayor impacto y permanecen. La Retaquita tiene en su habitación una colección de periodicuchos sensacionalistas gracias a los cuales se formó como periodista, y tal vez otras personas hayan acumulado y ordenado también una colección de ellos. Garro dirige *Destapes*, revista semanal característica de la “prensa chicha”, especializada en el destape de los pequeños deslices, ciertos o falsos, en la vida personal de los artistas, con el propósito de desprestigiarlos o chantajearlos. Ya le cerraron otras publicaciones. Rolando Garro, en realidad, no tiene identidad exacta. Abandonado a poco de nacer a la puerta de un convento, bautizado por las monjas que le dieron el nombre del santo del día, Lorenzo, adoptado por la

familia Torres –apellido del personaje fantástico al que sólo ve Fonchito en *El héroe discreto* (2013)- que le cambian el nombre por el de Rolando, abandonado otra vez, se hace llamar Garro por determinación propia. La informalidad en la administración del Registro Civil permite tal migración en la identidad, que corresponde en la ficción a lo informal de sus títulos pseudo académicos, del que atribuye a la Retaquita, y a sus publicaciones (Vargas Llosa, 2013).

Rolando Garro aparece como el ejemplo más representativo del *self made man* dentro de un mundo que vive una grave crisis de valores. Construye su nombre, su fama y su empresa destruyendo a los más débiles artistas de última categoría que sobreviven en barrios pobres, peligrosos ahora. Garro se encarniza contra ellos hasta que pierden su trabajo y aceptan empleos con sueldos de hambre. El público les ha perdido la admiración y el respeto, para pronto olvidarse de ellos. El pasado del periodista explica sus frustraciones de amor propio y una afectividad casi inexistente, y su afán de poder consecutivo. Lógicamente, no pudiendo formar parte de los representantes de los tres poderes que fundan un Estado en el marco de la sociedad occidental, elige el oficio vinculado al cuarto poder. Para él, poder es sinónimo de opresión y destrucción de lo que le parece injusto o solamente fuera de lugar, o sea ejercicio de la “justicia”. Lo dan a entender los capítulos dedicados a la actuación de Garro como periodista: su desprecio irónico estriba en algunos hechos reales a los que añade viles sospechas; de tal modo que, como en un texto ficticio, lo real que reconocen los lectores haga pasar por reales las mentiras que se han añadido. Garro, que en realidad no tiene nombre, ataca a cuantos tienen nombre relativamente conocido. Su asesinato da otra dimensión al personaje. Entonces se revela el verdadero asesino: la mano armada del poder político. Éste apoyó la revista mientras lograba desviar la atención de las mayorías hacia temas y escándalos eróticos, ciertos o fingidos. Garro desempeñaba al respecto un papel similar al del autor de radioteatros de *La tía Julia y el escribidor* –y recordemos que el propio Presidente oía las grabaciones de Pedro Camacho: mientras la gente comentaba las aventuras de los protagonistas, no criticaba la acción del gobierno-. Los males mínimos son el árbol que oculta el bosque. Pero cuando Garro busca otro mecenas protector, incurre en la infidelidad y posible traición de un gobierno que empieza a tambalearse: sufre las consecuencias de su intento de autonomía, y la condena es la muerte. El lector que busca una explicación a tanto encono

halla en el texto primero las posibles causas personales, cierta responsabilidad de la sociedad, antes de dar con el principal responsable. El Presidente democráticamente elegido de un país es responsable de la orientación que da al desarrollo de la nación. A partir de ésta, si apoya al Gobierno, la prensa señala lo que no corresponde a los valores oficialmente preconizados: la perfidia y la denuncia, en el caso de *Destapes*, sirven de base a la “moralización” de la sociedad. La castidad absoluta de los periodistas que trabajan para Garro, y casi absoluta de éste, dejan imaginar en qué consiste dicha “moralización”, cuando todos viven del dinero de la calumnia y la destrucción de gente de paz. La novela de Mario Vargas Llosa, desde este aspecto, tiene un alcance netamente político, no tanto por nombrar directamente a Fujimori y al Doctor, sino por dar detalles, mediante personajes ficticios, sobre los procedimientos de los del mundo real: los acusados deberán aparecer dentro de un cuerpo monstruosamente deformado para provocar el asco y el rechazo de los lectores, dirigiéndose la publicación a una primera impresión visual nada pensada por ellos, antes de difundir, y crear en muchos casos, “verdades” demoledoras ( así trató al novelista cierta prensa, en tiempos de la dictadura de los años 90).

En cambio, Julieta Leguizamón tiene nombre, fue educada por su padre, un humilde ambulante que vivía de su trabajo y fue agredido y robado varias veces, sin que nunca se le ocurriese tipo alguno de venganza, un padre que dio importancia a la educación e instrucción de su hija; ésta termina el colegio, y colecciona los únicos ejemplares de artículos de prensa que lee en los quioscos, la chicha. Así se forma como periodista, sin acceso a otro tipo de cultura y de prensa –de parte del escritor, es una manera de denunciar el empobrecimiento y envilecimiento de la vida intelectual en tiempos de dictadura-. Su seriedad en el trabajo, herencia del carácter paterno –notemos que carece de modelo femenino, y que el padre jamás alude a la madre de la niña-, llaman la atención de Garro que la proclama periodista dándole las credenciales del oficio. Julieta le queda agradecida y fiel, aunque bastante pronto se da cuenta de que *Destapes* no funciona debidamente. Los detalles del texto referidos a ella señalan sus sospechas, que ella acalla de inmediato por sumisión al patrón, nueva figura paterna –la figura del padre, tan orgulloso del oficio de su hija, desaparece cuando ella se vuelve periodista en dicha revista-. Acompaña a Garro en su trabajo como acompañaba a su padre fabricante de emolientes. La aguja y la chaveta que siempre lleva

entre sus cosas completan el retrato de la joven acostumbrada a valerse sola en lugares peligrosos, fiera diminuta en la jungla del asfalto. Sus artículos le permiten sobrevivir con honradez. A partir de los documentos y las fotos que ilustrarán sus escritos, que firma con Garro, piensa revelar verdades sobre la sociedad que la moralicen. Su percepción limitada de los males que la corroen corresponde a una cultura falseada por los modelos puestos a su disposición; el texto de la novela no la responsabiliza de su miopía intelectual que, por lo demás, se va convirtiendo, por su sólido sentido común, en perspicacia y reacciones sensatas. La Retaquita sueña con ganarse la vida escribiendo para enseñar verdades; Garro sueña con ganar dinero vendiéndose al mejor postor, de ahí la diferencia en el tratamiento de los personajes. La justicia de la ficción hace que se salve la que tiene un ideal, por mínimo que sea, y que muera asesinado por orden de su mecenas el delincuente que le traiciona.

El texto de la novela da unos detalles referentes al aspecto físico de estos personajes, que corroboran su comportamiento. Julieta, la morenita, tiene ojos muy grandes y fijos, una mirada de fiera. Pese a su cuerpo de niña, es rápida y eficaz en la ejecución de su trabajo –una celeridad en la escritura que recuerda la de Pablo Camacho en *La tía Julia y el escribidor* (1977), y en realidad, ¿no se leen sus artículos como, unos decenios antes, se oían los radioteatros, de temas bastante parecidos?-. En cambio, Rolando tiene unos ojos pequeños y movedizos, una mirada de ratón sin franqueza, y sus manos húmedas no connotan viveza sino miedo y cálculo (Vargas Llosa, 1977). Julieta escribe, Rolando firma. Rolando ordena y organiza la crueldad, y toda la “cueva” cumple. *Destapes* construye así las peores verdades sobre el mundillo de la cultura chicha; recordando que el gobierno –o sea el Ministerio de Cultura de la dictadura- apoya ese periódico, y que en cambio, si comparamos con la realidad, algunas pequeñas editoriales que ponían al alcance de todos los clásicos y obras literarias de cierta importancia perdieron el apoyo ministerial y se hundieron. El novelista llama la atención de sus lectores sobre el empobrecimiento y la destrucción de la cultura nacional.

Otros elementos corporales de los personajes los opone también. El atuendo de Julieta es sencillo, carente de los habituales elementos de belleza femenina. Por la educación recibida en casa, o como buena fiera, no fuma ni toma alcohol. Sus artículos se parecen, por consiguiente, a ella. Según una afirmación del texto, Julieta mataría a su madre por descubrir y divulgar horrores sobre cualquier persona algo famosa; pero el caso es que sólo ha conocido

a su padre, que jamás alude a una presencia femenina en el hogar; la aguja y el cuchillo que ella siempre lleva encima no sirven para las labores del hogar, sino como armas de defensa. El arma de ataque es la escritura, y muerto Rolando Garro, ella se encarga de las tareas de dirección y escritura. Tal vez empiecen mejores tiempos, menos humillantes para los empleados de la “cueva de los chismes”, si la revista sigue gozando de una protección oficial. Y *Destapes* seguirá difundiendo información carente de verdadero interés, algo como radioteatros de “no-ficción”. Por su parte, Rolando hace lo posible para parecer elegante, pero su pantalón de dril, tosca imitación del lino, y sus malos olores corporales sólo provocan el rechazo de Quique al que quisiera asociar a su negocio. La fiera de la Retaquita es cruel por instinto, como todas las fieras. Pero Garro es cruel por cálculo, humilla públicamente a sus empleados, firma artículos que redactan ellos, pero es miope en la elección de un posible aliado: el verdadero amo del país, su primer protector, tiene otros designios.

A raíz del rapto de su perro, Santiago Zavala, en *Conversación en La Catedral* (1969), toma conciencia del papel del periodista dentro de la sociedad. La primera página de la novela lo muestra reflexionando en forma muy general acerca de la decadencia de su país que pronto incluye su responsabilidad como miembro del Cuarto Poder: los empleados de la perrera se llevan para matar a los perros acusados de rabia, y el periodista responsable de editoriales que comentan, expresando la verdad oficial según la Dirección del periódico y la autoridad de tutela, la necesidad de erradicar todas las rabias del país, se ha convertido, de cierto modo, en cómplice de la matanza (Vargas Llosa, 1969). La conversación de varias horas con el empleado de la perrera, que años atrás fue chófer de su padre, le abre los ojos sobre realidades apenas sospechadas. Así, los dos hombres reconstruyen verdades de su existencia y de la de sus próximos familiares o simplemente conocidos. A la historia oficial se añade, y en muchos casos opone, el tiempo vivido y sentido, un sinnúmero de detalles que resurgen de los recuerdos de cada uno y se intervienen, como suele suceder en los meandros de la memoria.

El editorialista orienta la opinión de los lectores de un periódico. El nombre de este, *La Crónica*, remite al tiempo –Cronos- y a la narración de sucesos y eventos que lo marcan influyendo, desde el presente o el pasado, en el futuro de la nación. La lógica de la ficción asocia las indagaciones de Santiago Zavala a una serie de crónicas más o menos

cortas, referidas a un pasado reciente. Ninguna de ellas, por ser demasiado anecdóticas y no corresponder a lo que algunos políticos europeos llaman la leyenda nacional, figura en los libros de historia de esos años; pero son aportes valiosos para considerar la situación de entonces desde un enfoque no oficial, el de la historia experimentada y narrada por el pueblo. Santiago Zavala le añade lo que la aristocracia se calla, sus relaciones con el poder político y las dificultades causadas por ellas. Interesándose por un amplio abanico de medios sociales y oficios, las crónicas narradas por los dos interlocutores dan por ciertas algunas verdades sólo sospechadas, revelan otras ocultas –las vilezas de personajes potentes, por ejemplo, pero a partir de testimonios considerados como fiables, pero sin aparente encarnizamiento y sin publicarlas en los quioscos como hace *Destapes*-, secretos compartidos entre los dos interlocutores. El lector descubre, entonces, verdades encontradas: la oficial, publicada por la prensa y los libros de historia, y la sumergida que vivió y está viviendo la mayor parte de la nación. La libertad de la prensa debería consistir en proponer esas dos verdades construidas a partir de elementos más o menos fiables –un testimonio siempre tiene un contenido subjetivo relativamente importante-. Pero tal papel está más seguramente asignado a la novela, según Mario Vargas Llosa, por su capacidad para moverse dentro de todos los medios sociales y todas las épocas, y porque el intelectual tiene que ser la mala conciencia de todos los regímenes que gobiernan un país.

Algunos personajes de periodistas, en la novelística vargasllosiana, invitan al lector a tomar conciencia de lo que podría ser una prensa que ejerza efectivamente su papel de cuarto poder frente a cualquier gobierno. No existe gobierno perfecto, los periodistas son los que ayudan a ver la realidad de cada país y de cada época, orientando la reflexión del lectorado, lo cual significa que ellos también verán normalmente sus escritos puestos en tela de juicio. Esto mismo sucede en *Conversación en La Catedral* mediante el personaje de Santiago Zavala, que en su trayecto de regreso a casa y luego en su conversación con el que fue chófer de su padre se plantea el problema de la adecuación de sus escritos a la realidad nacional, asumiendo parte de la culpabilidad en la situación de su país. Formar ciudadanos conscientes y activos en la vida nacional, ¿será compatible con la necesidad de escribir editoriales en un periódico que depende necesariamente de una entidad vinculada a cierta visión de la manera de gobernar un país? Zavalita se ha enterado de todo lo que le

preocupaba, pero el texto no dice si hará evolucionar su manera de escribir los editoriales: preferirá la escritura novelesca, más libre en su crítica del mundo.

### **Referencias bibliográficas**

VARGAS LLOSA, M. (1969). *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_. (1973). *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_. (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_. (2013). *El héroe discreto*. Madrid: Alfaguara

**EL TÓPICO DE LA MUJER-NATURALEZA A TRAVÉS DE DOS POEMAS DE  
*SIMPLE CANCIÓN* DE JUAN GONZALO ROSE  
THE TOPIC OF WOMAN-NATURE THROUGH TWO POEMS OF *SIMPLE  
CANCIÓN* BY JUAN GONZALO ROSE**

Luis Avalos Guerra

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

[luis.avalosguerra@gmail.com](mailto:luis.avalosguerra@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2941-9430>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.5.1a>

Fecha de recepción: 13.06.19/ Fecha de aceptación 14.07.19

**RESUMEN**

Mediante el presente artículo nos aproximaremos a los poemas “Marisel” y “Geografía implacable” de *Simple canción* (1960), poemario de Juan Gonzalo Rose (1928-1983). Incidiremos en las figuras de la mujer en consonancia con los elementos que constituyen la naturaleza. De modo paralelo, realizaremos un análisis de la dimensión rítmica de ambos poemas. Así, y a partir de la Retórica General Textual de Stefano Arduini y la teoría de la rítmica semántica cognitiva de Oldrich Belic, postularemos que existe una construcción discursiva que presenta a la figura femenina con valencias que la vinculan a la naturaleza desde los campos figurativos de la metáfora y la sinécdoque, todo ello potenciado a partir del trabajo con la dimensión rítmica de los poemas. El efecto que se produce sobre el sujeto lírico decanta en la constante angustia del mismo, pues se reconoce insignificante frente a la figura desbordante de la mujer.

**PALABRAS CLAVE:** mujer-naturaleza, tiempo, impulso rítmico, momento de expectativa frustrada, angustia.

## **ABSTRACT**

In this article we will approach the poems "Marisel" and "Geografía implacable" by *Simple canción* (1960), by Juan Gonzalo Rose (1928-1983). We'll influence women's figures in line with the elements that constitute nature. In parallel, we'll perform an analysis of the rhythmic dimension of both poems. Thus, and from the General Textual Rhetoric of Stefano Arduini and Oldrich Belic's theory of cognitive rhythmic semantics, we'll say that there is a discursive construction that presents the female figure with valences from the figurative fields of metaphor and synecdoche, all enhanced from work with the rhythmic dimension of the poems. The effect that occurs on the lyrical subject decant sits on the constant anguish of the same, because it's significantly recognized against the overflowing figure of woman.

**KEYWORDS:** woman-nature, time, rhythmic impulse, moment of frustrated expectation, anguish.

En este artículo nos vamos a referir a las bases teóricas pertinentes para el análisis de la obra de Juan Gonzalo Rose. Luego, periodizamos su poesía a partir de los vínculos con una vertiente comprometida que se tornará en una aproximación al lirismo y la crítica social desde la cotidianidad. A continuación, estudiamos la estructura del conjunto poemático. Finalmente, nos enfocaremos en el análisis retórico y rítmico de los poemas "Marisel" y "Geografía implacable".

### **1. Bases teóricas:**

Para nuestro trabajo, recurriremos a dos bases teóricas desde las cuales intentaremos articular las dos dimensiones del discurso poético. La primera de ellas parte de los postulados de la Retórica General Textual (Albaladejo, 1991), fundamentalmente desde los aportes de Stefano Arduini (2000) en su texto *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Dicha teoría resulta un pilar necesario para nuestro estudio, pues servirá para aproximarnos de forma integral a los poemas estudiados.

Para el análisis de la dimensión rítmica, nos serviremos de la teoría de la rítmica semántica cognitiva que Oldrich Belic (2000) presenta en su obra *Verso español y verso europeo*. De modo similar a lo postulado por la Retórica General Textual, Belic afirma que el ritmo del poema no es un elemento decorativo, sino que cumple funciones de potenciación semántica a partir de dos categorías básicas: el impulso rítmico y el momento de expectativa frustrada, ambas supeditadas a los grupos rítmico-semánticos (Lino Salvador, 2013; Vélez Marquina, 2003).

### **1.1 Los campos figurativos**

En su *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Arduini realiza una periodización de la retórica desde Aristóteles. Gracias a esto, puede afirmar que, a lo largo de la historia, se ha ido dejando de lado el enfoque totalizante de la retórica aristotélica y privilegiando solo ciertos campos de acción. Por ejemplo, la Retórica Restringida del Grupo de Lieja se concentra en el estudio de las figuras literarias. Por medio de la Retórica General Textual, Arduini propone recuperar los otros campos de acción de la retórica aristotélica y reintegrarlos. Asimismo, postula la noción de campo figurativo, que debe ser entendido supeditada a dimensiones cognitivas y conceptuales, lo que permite la ubicación de las figuras literarias. Establece, así, la existencia de seis campos figurativos que agrupan las diferentes figuras literarias: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición.

Al aproximarnos a los poemas mencionados, no intentaremos referirnos a todos los campos figurativos, estén o no presente en el texto argumentativo. Nuestro trabajo se enfocará en estudiar los más resaltantes y los que aparezcan periódicamente, pues a partir de ellos plantearemos las isotopías que permitan establecer vasos comunicantes.

### **1.2 La rítmica semántica cognitiva**

La teoría de la rítmica semántica cognitiva de Belic (2000) se fundamenta en entender la dimensión rítmica del verso como articulada y profundamente relacionada con la dimensión semántica del mismo. Así, el verso está constituido por grupos rítmico-semánticos, superando las propuestas asemánticas de Tomás Navarro (1956) y

Rafael de Balbín (1975), quienes, para reconocer la existencia del ritmo, rompían la unidad de las palabras.

Belic menciona, además, la existencia del impulso métrico, mediante el cual el verso no puede ser entendido como tal fuera del contexto del poema, pues solo adquiere su total dimensión en este. Entonces, es con el impulso métrico que “el verso puede ser percibido como tal” (Belic, 2000, p. 74). Cuando un poema posee métrica regular los tiempos marcados golpean siempre en la misma posición de la sílaba, el lector se acostumbra a un ritmo y predice o supone que este se va a mantener. Sin embargo, este ritmo puede ser quebrado y el verso fracturado, lo que constituiría un momento de expectativa frustrada. Uno de los motivos por el que ciertos poetas suelen fracturar el verso es porque, a través de este cambio del ritmo, de este momento de expectativa frustrada, se pueden “producir efectos de poderosa intensidad estética” (Belic, 2000, p. 45).

## **2. Etapas en la poesía de Juan Gonzalo Rose**

Consideramos que la poesía de Rose sufre un quiebre a partir de *Las comarcas* (1964). La gran diferencia se da a nivel formal y del uso del lenguaje. Mientras que sus primeros poemas se caracterizan por una sencillez expresiva propia de la oralidad de la lengua, a partir de *Las comarcas*, Rose se aproxima más a un proyecto de poesía totalizante.

*Luz armada* (1954) y *Cantos desde lejos* (1957) se encontrarían enmarcados, aunque con resultados diferentes, en la poesía vinculada a la dimensión política que caracterizó a gran parte de la poética peruana a mediados del siglo XX. Rose no fue ajeno a esto, y sus primeros poemas se ubicarían dentro de esta lógica. Según González Vigil (2003) en *Luz armada*, Rose se deja llevar por este tipo de poesía y esquematiza su poemario. Un escenario diferente se presenta en *Cantos desde lejos* donde, si bien dicha estética aún está presente, existe un mejor manejo de la lírica y un mayor cuidado formal.

Una segunda etapa estaría constituida únicamente por *Simple canción*. Esta etapa se caracteriza por la perfección formal alcanzada. En palabras de González Vigil, con este poemario Rose “trata de volver a la canción, a la lírica oral transmitida por el pueblo” (2003, p. 32). Siguiendo al crítico, podríamos considerarla una etapa popularista o, si quisiéramos postular un término distinto, diríamos que es una etapa de recuperación de la oralidad y la tradición. Sin embargo, lo medular de este poemario es que funciona como texto bisagra entre dos estéticas. En efecto, mientras que sus dos primeras publicaciones resaltan por estar marcadas por el elemento social y *Las comarcas* revitaliza dicho elemento a partir de un tratamiento más cercano y popular respecto del lector, *Simple canción* se encarga de asomarse a dicha poética desde el tópico amoroso. Así, la obra en su conjunto se muestra como una interesante teorización de lo que realizará nuestro autor en sus obras venideras. Por ello, consideramos que *Simple canción* es un poemario particular, pues en él se despliegan todos los elementos que permitirán integrar la producción de Rose dentro de una estética que armonice lo lírico y lo social.

Con *Las comarcas* se produce un quiebre. Primero, porque estamos ante prosa poética, dejando de lado el aspecto formal del verso y, segundo, porque se presenta un cambio en el uso del lenguaje. Siguiendo a González Vigil, en este poemario Rose intenta integrar “lo lírico, lo narrativo y lo dramático” (2003, p. 32). En palabras de Marco Martos (2003), en *Las comarcas*, Rose explora la esfera de la sensualidad de forma más clara, pues esta había sido tratada tímidamente en sus anteriores poemarios.

*Informe al rey y otros libros secretos* (1963-1967) es considerado por Martos el libro más complejo, “en cuanto a estructura, de cuantos ha escrito Rose” (2003, p. 37). Este poemario destacaría por el pesimismo de un integrante de la Generación del 50 que “colocó en las guerrillas de 1965 gran parte de sus esperanzas (2003, p. 38). En ese sentido, podemos establecer una diferenciación con respecto a la primera etapa de la poesía de Rose, donde existe una crítica social mordaz amparada en la ideología que defiende el poeta y que luego, en *Informe al rey y otros libros secretos*, se trastorna en pesimismo y desesperanza ante la ideología que algún tiempo abrazó Rose.

Luego de lo señalado, podemos pasar a agrupar los poemarios de Rose en las etapas que consideramos pertinentes. Así, una primera etapa sería la del poeta comprometido, conformada por *La luz armada* y *Cantos desde lejos*. La segunda etapa estaría constituida por *Simple canción*. En esta etapa, Rose cultiva una poesía de carácter cotidiano y un lenguaje bastante cercano a la oralidad, a la vez que alcanza la perfección formal del verso, todo ello articulado a partir del tópico amoroso. *Las comarcas* e *Informe al rey y otros libros secretos* conformarían una tercera etapa de madurez. En dichos poemarios vislumbraríamos un tratamiento de lo político y lo social unido al trabajo lírico que se empezó a ensayar en *Simple canción*.

### 3. Estructura del poemario *Simple canción*

*Simple canción* está compuesto por un total de catorce poemas. Estos, a su vez, pueden ser clasificados en dos tipos: las canciones, enumeradas como tales hasta “Sexta canción”, y los poemas con un título definido, ubicados entre las canciones. Todos estos poemas se caracterizan por el lenguaje coloquial y sencillo, el tono propio de la oralidad y el manejo del ritmo y el metro del verso.

Aunque más adelante nos dedicaremos a analizar, desde Belic, algunos de los poemas de *Simple canción*, es necesario dilucidar el método que aplicaremos para sustentar nuestra hipótesis, en cuanto al aspecto rítmico se refiere. Para ello, analizaremos brevemente el poema con el que inicia *Simple canción*. Veamos, pues, “Primera canción”:

No he inventado ninguna melodía.	ooóo/oóo/ooóo	3 6 10
Los que amaron dirán:	ooóo/oó(o)	3 6
«Conozco esta canción...	oóo/ooó(o)	2 6
y me había olvidado de lo hermosa que era...»	ooóo/oóo/ooóo/oóo	3 6/10 13
Y habrá de parecerles	oó/oooóo	2 6
la primera	ooóo	3
canción con que soñaron.	oó/oooóo	2 6
(Rose, 2007, p. 71)		

El poema destaca por su sencillez lingüística y brevedad. Las demás canciones presentarán una estructura bastante similar. Realizando una aproximación desde Belic, veremos que los versos predominantes en “Primera canción” son los heptasílabos y

endecasílabos, además de un tetrasílabo y un alejandrino, lo que hace patente un afán por seguir con la tradición poética en lo referido al aspecto métrico. Además, vemos que el acento predominante se da en la tercera sílaba. Los acentos obligatorios aparecen en las sextas y las décimas sílabas de los heptasílabos en el primer caso, y de los endecasílabos en el segundo; por otra parte, en estos y el alejandrino se acentúa la sexta sílaba.

Sin embargo, luego se presenta el primer momento de expectativa frustrada. En efecto, el tercer verso, que debía empezar por acentuar la tercera sílaba, coloca la mayor fuerza de voz en la segunda. Posteriormente, se retoma el ritmo inicial. No obstante, los tres versos finales harán patente el más claro momento de expectativa frustrada en este poema:

Y habrá de parecerles	oó/oooóo	2 6
la primera	ooóo	3
canción con que soñaron.	oó/oooóo	2 6

(Rose, 2007, p. 71)

Tanto el quinto como el séptimo verso coinciden en estructura rítmica y métrica. Centrémonos en el tetrasílabo. No solo quiebra el esquema que siguen los versos que lo acompañan, sino que quiebra el esquema rítmico-métrico del poema en su totalidad. Este encabalgamiento brusco prioriza la carga semántica que perdería si formase un endecasílabo con cualquiera de los heptasílabos que lo rodean. Veamos los dos casos:

- Y habrá de parecerles la primera/ canción con que soñaron.
- Y habrá de parecerles/ la primera canción con que soñaron.

Como vemos, la primera variante, a pesar de mantener el encabalgamiento, genera una pérdida de carga semántica en el último grupo rítmico semántico (“la primera”). La segunda, en cambio, elimina por completo el encabalgamiento brusco al unir adjetivo y sustantivo, dejando tanto solo un encabalgamiento suave (“de parecerles”). Por ello, aislando el grupo rítmico semántico que compone el sexto verso, no solo se resalta semánticamente la naturaleza de “la primera” canción, sino que se usa eficazmente el recurso del encabalgamiento para conseguir dicho resultado.

### 3.1 Análisis del poema “Marisel”

El poema que analizaremos ahora está constituido por dieciséis versos organizados en tres cuartetos y dos pareados. Los versos predominantes son los heptasílabos y alejandrinos. Cabe resaltar que estos, junto con los endecasílabos, son los tipos de verso más usados por Rose, por lo menos en *Simple canción*. Veamos, pues, el poema:

Yo recuerdo que tú eras	oóóo/oóo	3 6
como la primavera trizada de las rosas,	ooooóo/oóo/oóo	6 9 13
o como las palabras que los niños musitan	ooooóo/oóo/oóo	6 10 13
sonriendo en sus sueños.	oóo/oóo	3 6
Yo recuerdo que tú eras	oóo/oóo	3 6
como el agua que beben silenciosos los ciegos,	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
o como la saliva de las aves	ooooóo/oóo	6 10
cuando el amor las tumba de gozo en los aleros	ooóo/oóo/oóo/ooóo	4 6 9 13
En la última arena de la tarde tendías	oóóo/óo/ooóo/oóo	3 6 10 13
agobiado de gracia tu cuerpo de gacela	oóo/oóo/oóo/ooóo	3 6 9 13
y la noche arribaba a tu pecho desnudo	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
como aborda la luna los navíos de vela.	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
Y ahora, Marisel, la vida pasa	oóo/ooóo/oóo/óo	2 6 8 10
sin que ningún instante nos traiga la alegría...	ooóo/oóo/oóo/ooóo	4 6 9 13
Ha debido morirse con nosotros el tiempo,	oóo/oóo/ooóo/oóo	3 6 10 13
o has debido quererme como yo te quería.	oóo/oóo/ooóo/ooóo	3 6 10 13

(Rose, 2007, p. 74)

Desde el inicio, el locutor nos presenta a la naturaleza, a la que se referirá insistentemente conforme se desarrolle el poema. Luego, derivará en una reflexión en torno a lo que podemos asociar a la fugacidad de la vida y la inevitabilidad del transcurrir del tiempo. Procedamos, ahora, a señalar las partes del texto argumentativo, para proceder, luego a realizar el análisis pertinente en este capítulo.

#### 3.1.1 Partes del texto argumentativo y los grupos rítmico-semánticos

Procederemos a segmentar el poema. Hemos ubicado el exordio en los cuatro primeros versos, que constituyen, a su vez, el primer cuarteto de nuestro poema. Desde el quinto verso hasta el décimo se presenta la *narratio* en sentido estricto, pues se da

una continua descripción de la mujer en relación a la naturaleza. Los cuatro versos finales constituyen la peroración.

Nuestra segmentación se sustenta en un tópico que se hará recurrente en los dos poemas que estudiamos: la naturaleza ligada a la imagen de la mujer. Así, el primer cuarteto y, específicamente, el primer verso, presenta tanto al locutor como al alocutario (“Yo recuerdo que tú eras”), a la vez que prepara e inicia, inmediatamente, la descripción de la mujer asociada a la naturaleza. Además, notamos un primer rasgo de atemporalidad asociado, también, a la figura de la mujer.

Los dos cuartetos que suceden al primero continuarán con aquella tarea, destacando ya en estos la *narratio* mediante la cual el locutor recuerda a la amada. Las referencias a la naturaleza son mucho más claras y abundantes y, nuevamente, el elemento temporal se ve minimizado por la imagen que se va construyendo de la mujer. Si bien el locutor remite a un pasado, tanto la naturaleza como la amada se encargan de positivar el discurso que este emite.

Sin embargo, este discurso y la positivización se ven interrumpidos por un retorno al presente, en el que la mujer resalta por su ausencia y ocasiona que el locutor emita la peroración final. En ella, pues, además de mostrar un estado actual de desesperanza y nostalgia por el pasado, el locutor baraja entre las dos posibles causas del estado en el que se encuentra. Esta tristeza se encuentra, además, íntimamente ligada a la presencia de la temporalidad. En efecto, en estos versos finales, el elemento de la naturaleza desaparece y cede el paso a la imagen perecedera que acompaña a la noción del tiempo que jamás se detiene, consumiéndolo todo a su paso.

El locutor adquiere una noción clara de esto: “Y ahora, Marisel, la vida pasa/ sin que ningún instante nos traiga la alegría...” (Rose, 2007, p. 74). Reconoce que resulta ineficaz asir la imagen de la mujer a través del recuerdo, pues ante este intento se presenta una doble dificultad: primero, por el transcurrir del tiempo, el recuerdo se encontrará cada vez más lejos y difuso; segundo, a pesar de que algunos de estos puedan alcanzarse, no son suficientes para que el locutor recupere, materialmente, los momentos pasados, que están condenados a existir en el plano abstracto.

Esto se hace mucho más claro con los dos versos finales, que plantean una doble causalidad a la problemática que enfrenta el locutor: “Ha debido morir con nosotros el tiempo/ o has debido quererme como yo te quería” (Rose, 2007, p. 74). En efecto, se

reconoce el carácter destructor del tiempo, por ello, el locutor postula su abolición, su muerte. Aparece, sin embargo, otra salida, a través de la cual notamos que existe un desbalance entre los interlocutores. Así, el locutor considera que la mujer no lo quería con la misma intensidad o de la misma forma en que él la quería a ella. Esta desproporción, este desbalance, es uno de los motivos, según la teoría del locutor, de que el olvido esté consumiendo sus recuerdos. En otros términos, si tanto el amante como la amada se hubiesen correspondido, el tiempo no se hubiera encargado de destruir su amor.

Pero este es solo un acercamiento superficial. Se hará más patente ahora que planteemos la posible tesis del locutor (Fernández Cozman, 2012). Este considera que mientras dure su juventud, la mujer-naturaleza debe amar intensamente, pues luego se verá consumida por el paso del tiempo y solo le quedarán los recuerdos de una época más dichosa. Esta idea será sostenida a partir de la mujer-naturaleza en relación al locutor.

Toca ahora referirnos al aspecto rítmico. En este poema, el momento de expectativa frustrada se caracteriza, sobre todo, por una variante rítmica presente en el primer verso de la peroración. Sin embargo, y antes de referirnos a ello, ubicaremos el primer tiempo marcado del poema. Así, vemos que este aparece por lo general en la tercera sílaba métrica de cada verso, a excepción de los versos ocho y catorce. Esta variante del tiempo marcado, sin embargo, no es demasiado trascendente como para extendernos al respecto. Los demás tiempos marcados aparecen, en todos los casos, en la sexta sílaba, la novena o décima sílabas y en la décimo tercera sílaba.

Mencionaremos ahora la importancia capital del verso trece, en relación a la distribución de los tiempos marcados. Como ya dijimos, el primer tiempo marcado de cada verso, en este poema, recae mayoritariamente en la tercera sílaba y solo en dos casos en la cuarta. No obstante, el verso trece presenta una distribución rítmica completamente distinta:

Y ahora, Marisel, la vida pasa  
(Rose, 2007, p. 74)

oóo/ooó/oóo/óo

Como vemos, el primer tiempo marcado recae en la segunda sílaba. Hasta este punto, el impulso rítmico ha funcionado perfectamente, pues las variaciones de los

tiempos marcados han sido leves. Sin embargo, en este, el primer tiempo marcado no solo es diferente al de los demás versos, sino que coincide con una diferencia de orden semántico. En efecto, hasta el verso doce, el locutor se ubica en el pasado, en la dimensión de los recuerdos, a partir de la cual intenta reconstruir la figura de la mujer. Sin embargo, este verso introduce, desde el primero grupo rítmico-semántico y de forma contundente, la noción de un presente. Este cambio semántico se ve respaldado por un momento de expectativa frustrada. De hecho, todo el verso colabora en este aspecto:

Y ahóra,/ Marisé!, la vída/ pasa  
(Rose, 2007, p. 74)

Se presentan, en cuatro grupos rítmico-semánticos, cuatro ideas que alimentarán la tesis del poema. Primero, la noción de un tiempo actual, mostrada a través del presente (“Y ahora”); segundo, la apelación directa a la mujer, que es a quien se dirige el locutor, desmitificándola al referirse a ella ya no mediante comparaciones, sino a través de su nombre; tercero, la imagen de la vida, asociada en las primeras estrofas a la naturaleza y luego a la mujer; y cuarto, la fugacidad, precisamente, de esta noción de vida, hecho inevitable y que angustia al locutor.

Además, a nivel global, al llegar al verso trece, el discurrir de las palabras es distinto. Dado que el primer tiempo marcado se ubica antes que en los anteriores versos, este verso en particular será más lento, pues el primer descanso se dio prontamente. Por lo demás, creemos que existe una correspondencia entre el momento de expectativa frustrada y el cambio de temática en el poema, pasando de la imagen de la mujer-naturaleza mitificada y ubicada en los recuerdos y el pasado, a la de una mujer (“Marisel”) ubicada en el presente.

### **3.1.2 Los campos figurativos de la metáfora y la sinécdoque**

En este poema resaltan, sobre todo, dos campos figurativos claramente visibles y diferenciables: la metáfora y la sinécdoque. También, aunque en menor medida, se presenta la repetición. La metáfora se presenta ya en los dos primeros versos: “Yo recuerdo que tú eras/ como la primavera trizada de las rosas” (Rose, 2007, p. 74). Aquella primera asociación explícita, bajo la figura retórica del símil, se repetirá

incansablemente durante las tres primeras estrofas. En estas, la metáfora se encuentra íntimamente ligada a imágenes que remitan, bien a la juventud, bien a la naturaleza. Esta última será la más recurrente. Tenemos, *grosso modo*, a la primavera, las palabras de los niños, el agua, la saliva de las aves, la arena, la noche y la luna. Se asocia a la mujer con las partes de la naturaleza o con elementos de esta. Debemos rescatar que estos elementos están asociados, salvo en la tercera estrofa, a estados de ánimo positivos. En efecto, no es gratuito relacionar a la mujer con la primavera, las rosas, el agua, las aves, etc. Son imágenes que resaltan por remitir no solo a la naturaleza, sino a la vitalidad característica de la juventud. En ese sentido, el campo figurativo de la metáfora permite acercar los conceptos de mujer-naturaleza-juventud.

La sinécdoque es mucho más resaltante. Como hemos visto, el campo figurativo de la metáfora aproximó tres conceptos (mujer, naturaleza y juventud). Sin embargo, para ello no se remitió de forma directa a la noción general de naturaleza, sino que, mediante la sinécdoque y el proceso de sustitución, se refirió solo a partes de esta. En ese sentido, estamos ante la relación de la parte por el todo. Claro está, que las rosas son solo una parte de la primavera y ambas, una parte de la naturaleza, pues se desarrollan en un determinado tiempo. Una idea análoga se establece con el agua, las aves, la arena, la tarde, etc. Todas estas imágenes nos remiten a la naturaleza por medio de determinados componentes de la misma.

No obstante, tanto la sinécdoque como la metáfora no consiguen asir completamente la imagen de la mujer. El intento de homologar a esta y a la naturaleza por medio de las partes resulta, conforme transcurre el poema, infructuoso. Retornemos a la tercera estrofa:

En la última arena de la tarde tendías  
agobiado de gracia tu cuerpo de gacela  
y la noche arribaba a tu pecho desnudo  
como aborda la luna los navíos de vela.  
(Rose, 2007, p. 74)

Como vemos, si bien en un primer momento parecía establecerse una correspondencia entre la mujer y las imágenes que remiten a la naturaleza por medio de las partes de la misma, en estos versos la mujer no puede conciliar con estas imágenes. Ejemplifiquemos este aspecto con los dos versos finales del fragmento citado. En ellos, asociaremos noche-luna (sinécdoque) y pecho desnudo (sinécdoque con respecto a la

mujer)-navíos de vela. El último verso denuncia una clara diferenciación entre dos elementos que se ubican en dimensiones diferentes. La luna se inscribe en la dimensión natural, y el navío en la dimensión material o artificial. Cuando se afirma que la luna “aborda” los navíos de vela, lo que el locutor intenta es conciliar ambas dimensiones que, si bien no son antagónicas, tampoco podemos afirmar que son fácilmente homologables.

Si seguimos tal premisa, deberíamos presuponer que la noche y el pecho desnudo de la mujer pertenecen a categorías distintas. Sin embargo, como han mostrado claramente las dos primeras estrofas a través de las metáforas presentadas en estas, la mujer no es un elemento ajeno a la naturaleza. En otros términos, la asociación mujer-naturaleza-juventud es constante e insistente no porque se intente inscribir a aquella en un orden al que no pertenece, sino porque esta es comparable con el orden mismo, a saber, la naturaleza, más que con las partes. El locutor solo acerca, mucho más, las nociones de naturaleza, mujer y juventud.

Lo que genera el conflicto de la tercera estrofa es el desequilibrio entre las tres nociones mencionadas. Es más, lo que ocurre en realidad, es que una de ellas desestabiliza la armonía. Esta es, pues, la juventud, que ya no se encuentra en la mujer. Es por ello que el locutor se refiere a la arena (esterilidad) y a la tarde, como muestras de un declive de la juventud.

Establezcamos ahora la existencia de una sinécdoque acompañada de una metáfora (“y la *noche* arribaba a tu pecho desnudo/ *como* aborda la *luna* los navíos de vela” [Rose, 2007, [p. 74]) (cursivas nuestras). La metáfora se sirve de una sinécdoque que aparece inmediatamente después. La parte (luna) aparece a continuación del todo (noche). Retrospectivamente, vemos que tal escenario ya se había presentado. Así, tenemos la relación primavera-rosas en el segundo verso y la relación agua-saliva, en el sexto y el séptimo versos.

El recurso de la repetición se vislumbra en las dos primeras estrofas. El inicio del poema (“Yo recuerdo que tú eras”) funge de inicio para la segunda estrofa. Además, podemos mencionar la repetición del término “como” asociado a remarcar las nociones de mujer y naturaleza. Retornando al aspecto del primer verso, creemos que la insistencia en este se da para resaltar tanto al locutor como al alocutario. Así, desde un primer momento ambos se presentan de forma explícita. Es más, se diferencian también

en cuanto a la temporalidad: el locutor está ubicado en un presente desde el que recuerda a la mujer en el pasado. Por ende, gran parte del poema va a ubicarse en un estado anterior al del discurrir del discurso. Por otra parte, debido a la primera sentencia, “Yo recuerdo que tú eras”, la imagen de la mujer que se nos presentará será exclusivamente la que el locutor esté dispuesto a mostrarnos o la que sea capaz de recordar. La mujer es, constitutivamente, una parte del recuerdo del locutor. La figura que de esta se construya tendrá, así, un único origen.

### 3.1.3 Visión del mundo

El locutor proyecta una visión del mundo relacionada con el romanticismo europeo y la tradición literaria en general. No es, pues, la mujer, sino la mujer joven a la que se asocia con la naturaleza y los elementos positivos de la misma. Lo que se propone está ligado al tópico del *carpe diem* fundado por Horacio y de uso extendido durante el Siglo de Oro Español, sobre todo por Garcilaso de la Vega. Además de este tópico, encontramos el *collige virgo rosas*, que proyecta la misma idea de disfrutar de la belleza y la juventud, pues estas son pasajeras.

Por ello, el poema proyecta dos imágenes muy distintas en dos segmentos diferenciados. El primero, compuesto por los dos cuartetos iniciales, asocia a la mujer de manera positiva con la naturaleza, pues los elementos mostrados son la primavera, las rosas, las aves y los niños, que dan la cuota de la juventud. La segunda parte presenta un escenario muy distinto, puesto que de entrada aparecen la arena (infertilidad) y la tarde (ocaso de la juventud). Además, el cuerpo de la gacela se tiende “agobiado”, lo que denota un momento ya lejano al de la juventud.

Esto se hará mucho más claro con la presencia de la noche y la luna. Ambos elementos presentan el fin de la vida y el carácter destructor del tiempo. Por ello, al final del poema, el autor reflexiona en torno al paso de la vida y la inutilidad de recurrir a los recuerdos en busca de momentos felices (“la vida pasa/ sin que ningún instante nos traiga la alegría...” [Rose, 2007, p. 74]). Los versos finales expresan un cierto lamento respecto al tiempo no aprovechado y a la desconfianza existente en la amada como para entregar tanto amor como el que entregó el locutor.

### 3.2 Análisis del poema “Geografía implacable”

El poema que vamos a analizar es quizá uno de los más significativos de *Simple canción*, tanto por la riqueza de imágenes que presenta, como por la eficaz relación que establece entre la mujer y la naturaleza, que solo apareció someramente en “Marisel”. En términos de estructura, no se encuentra segmentado en estrofas, lo que da una primera impresión de continuidad, la que verificaremos posteriormente. Nuevamente, los versos son, en su mayoría, heptasílabos y alejandrinos. Al realizar el análisis, constataremos, nuevamente, la deliberada fractura del verso. Examinemos el poema:

Mi corazón limita con el mar,	oooó/oóo/ooó(o)	4 6 10
por las noches;	ooóo	3
con tu amor,	ooó(o)	3
por mi cuerpo.	ooóo	3
Entre islas fragantes y tus manos pequeñas	ooóo/oóo/-/ooóo/oóo	3 6 10 13
mi distancia se extiende.	ooóo/oóo	3 6
A veces en los vientos marineros me pierdo,	oóo/ooóo/-/ooóo/oóo	2 6 10 13
a veces en los actos de tu vida	oóo/ooóo/ooóo	2 6 10
me encuentro.	oóo	3
A veces yo confundo tus brazos en la sombra	oóo/ooóo/-/oóo/ooóo	2 6 9 13
con un blanco archipiélago,	ooóo/oóo	3 6
a veces en tus ojos diviso el mar abierto.	oóo/ooóo/-/oóo/ooóo	2 6 9 13
Si me ausento no vayan	ooóo/oóo	3 6
a las altas montañas:	ooóo/oóo	3 6
buscadme entre las algas de la mar más cercana,	oóo/ooóo/-/ooóo/ooóo	2 6 10 13
o en los boques de sombra que derrama su pelo.	ooóo/oóo/-/ooóo/oóo	3 6 10 13
Si me muero, buscadme	ooóo/oóo	3 6
en las altas montañas.	ooóo/oóo	3 6
Cual un ave sombría	ooóo/oóo	3 6
me hallaréis en la nieve	ooóo/ooóo	3 6
largamente dormido.	ooóo/oóo	3 6
Sin saber si me han muerto de la mar las nostalgias,	ooóo/ooóo/-/ooóo/ooóo	3 6 10 13
o la gran marejada que desata su olvido.	ooóo/ooóo/-/ooóo/oóo	3 6 10 13

(Rose, 2007, p. 79)

#### 3.2.1. Partes del texto argumentativo y análisis rítmico

Consideramos que el *exordio* del poema comprende desde el primer hasta el cuarto verso. En este segmento, el locutor se presenta mediante una parte de sí mismo (el corazón) y presenta a la mujer a través de un elemento abstracto (se refiere a la amada a través del amor). Además, hace las primeras referencias geográficas, que caracterizarán este poema en particular.

Desde el verso cinco hasta el verso dieciséis se presenta la *narratio*. Solo los versos finales de esta parte del texto argumentativo buscan persuadir al alocutario, pero debido a que se mantiene la positivización de la amada, no puede formar parte de la peroración final, que muestra un escenario completamente distinto. Por otra parte, este segmento desarrolla extensamente la relación entre la mujer-naturaleza, pero no por ello podemos afirmar que continúe con la tesis de “Marisel”. Es más, en el poema que ahora analizamos, la mujer es mucho más desbordante.

La peroración está constituida por los siete últimos versos. En ellos, la imagen proyectada cambia abruptamente, para mostrarnos, en primera instancia, la muerte del locutor, e inmediatamente después, una mujer que sea, posiblemente, la causa de esta. Sin embargo, la relación entre mujer y naturaleza continúa y, a diferencia de “Marisel” se mantiene.

En el aspecto de la *dispositivo*, y siguiendo con la teoría de Belic, vemos, como mencionamos líneas arriba, una ausencia de segmentación por estrofas y una predominancia de versos heptasílabos y alejandrinos. Si bien la expectativa frustrada no aparece con tanta contundencia como en “Marisel”, creemos necesario mencionarlo en relación al quiebre que el locutor suele hacer en el verso. Para ello, remitámonos al exordio:

Mi corazón limita con el mar,	oooó/oóo/ooó(o)	4 6 10
por las noches;	ooóo	3
con tu amor,	ooó(o)	3
por mi cuerpo.	ooóo	3
(Rose, 2007, p. 79)		

Aparece un endecasílabo sucedido de tres tetrasílabos. En estos versos ocurre lo mismo que en los poemas anteriores: tal fragmentación no es gratuita. La diferencia es que ahora estamos ante versos poco comunes en la obra de Rose (tetrasílabos) en contraste con los versos que predominan de forma clara en el poema. Tratemos, pues, de “unir” los versos de tal manera que se muestren tal y como el locutor suele presentarlos:

Mi corazón limita con el mar, por las noches;	oooó/oóo/-/ooó/ooóo	4 6-10 13
con tu amor, por mi cuerpo.	ooó/ooóo	3 6
Mi corazón limita con el mar,	oooó/oóo/ooó(o)	4 6 10
por las noches; con tu amor, por mi cuerpo.	ooóo/ooó/ooóo	3 7 10
Mi corazón limita	oooó/oóo	4 6

con el mar, por las noches;	ooó/ooóo	3 6
con tu amor, por mi cuerpo.	ooó/ooóo	3 6
(Rose, 2007, p. 79)		

La primera variante produce un verso alejandrino seguido de un heptasílabo que, fácilmente, puede constituir un hemistiquio que se una al hemistiquio final del primer verso, en caso se empiece con un heptasílabo y el verso que le siga sea un alejandrino. Sin embargo, de las tres variantes mostradas, la primera extiende demasiado el verso y, producto de los dos hemistiquios, se produce una pausa que elimina el encabalgamiento existente entre “mar, / por las noches”, pues obliga a buscar, rápidamente, el siguiente tiempo marcado. La segunda variante, constituida por dos endecasílabos, si bien mantiene el primer encabalgamiento, suprime el segundo. La tercera variante, que es la que más se aproxima a la tendencia rítmica del autor, elimina los dos encabalgamientos y produce una gran pérdida semántica en el exordio.

En dicho punto radica la pertinencia de la fractura y el quiebre de los versos. Mediante este, se independizan las nociones de “noche”, “amor” y cuerpo”, para luego articularlas a través de la contigüidad. Además, aquella distribución permite establecer una relación entre el mar y el amor, por un lado, y las noches y el cuerpo del poeta, por el otro. Gracias a este ejercicio obtenemos la primera relación entre la mujer y la naturaleza, a la vez que surge otra, que es la del locutor y la noche como imagen asociada a la muerte. A partir de esto, podemos postular la tesis del locutor: a pesar de que es peligrosa, resulta imposible alejarse de la mujer-naturaleza, pues esta es cautivante, desbordante y abarcadora.

### **3.2.2. La sinécdoque como configuradora de la mujer-naturaleza**

El primer campo figurativo que resalta es el de la sinécdoque. La naturaleza se encuentra, nuevamente, sustituida por sus partes constituyentes. Tenemos, pues, al mar, las islas, los vientos, las montañas. Sin embargo, a diferencia de “Marisel”, las imágenes que nos presenta este poema son más imponentes. Estamos, pues, como bien señala el título, ante una “Geografía implacable”. La novedad es que ahora no se buscará aproximar los conceptos de mujer y naturaleza mediante el señalamiento directo (“Yo recuerdo que tú eras/ como (...)), sino que, por una parte, se presentarán los elementos de la naturaleza y, por otra, las partes del cuerpo de la mujer. En ese sentido,

serán imágenes que se irán construyendo de forma paralela, generando que el concepto de mujer alcance el mismo estatus abarcador e imponente que el de la naturaleza.

Como señalamos, en el caso de la mujer, esta se presenta a través de las partes de su cuerpo, es decir, a través del campo figurativo de la sinécdoque. Así, tenemos a las manos pequeñas, los brazos, los ojos, el cabello, etc. Conforme desarrollemos el análisis, vamos a ver cómo la imagen de la mujer va creciendo, cómo pasa de ser un elemento minúsculo comparado con la naturaleza, a ser la propia naturaleza.

Por otra parte, la sinécdoque también sirve para que el locutor se presente a través de su corazón. Señalamos, además, la presencia de la metáfora: “Cual un ave sombría/ me hallaréis en la nieve (...)”. La repetición sirve para ir fusionando, paulatinamente, los conceptos de la mujer y la naturaleza [“A veces (...)”]. En ese sentido, todos los campos figurativos colaboran en la presentación de las imágenes de la mujer y la naturaleza como simétricas y, posteriormente, convergentes.

La aparición de la noche, en este caso, está direccionada completamente al locutor. Valiéndonos de la relación entre los versos que componen el exordio y que establecimos al referirnos a la *dispositio*, podemos acercar las nociones de corazón, noche y cuerpo, y derivarlas hacia el locutor. Por otro lado, realizamos un procedimiento análogo para aproximar las nociones de mar (parte de la naturaleza) y amor (“parte” de la mujer), para establecer un intento por acercar las partes de cada totalidad (naturaleza y mujer). Se darán, a lo largo del poema, una serie de emparejamientos metafóricos que aproximarán a la mujer y a la naturaleza.

Así, podemos plantear que la mujer es la naturaleza. A partir de esto derivamos en metáforas específicas presentes en el poema (Lakoff y Johnson, 1995): las manos son islas; los brazos son archipiélagos; el cabello es un bosque; el olvido de la mujer es una marejada. Podríamos continuar con este ejercicio, alejándonos cada vez más de los que explícitamente nos dice el poema, pero no es esa nuestra intención. Lo que sí podemos asegurar es que, tras obtener la megametáfora que constituye el poema, resulta indiscutible el hecho de que la mujer sea la naturaleza.

### **3.2.3. Visión del mundo**

En este poema, se continúa con el trabajo de relacionar a la mujer y a la naturaleza, pero esta vez se sustrae el carácter de la juventud. Con esto, la imagen que

se consigue ya no es la de una mujer grácil, sino de la de una mujer que desborda e impone su dominio a todos los que se encuentran dentro de ella. Para ello, la primera tarea del locutor es asociar ambas imágenes.

Esto revela su visión del mundo. El hombre enamorado y, sobre todo, no correspondido, va a ser fácilmente dominado por la mujer. Desde tal lógica se construye el poema. Mientras el amor hace que el hombre se pierda en el cuerpo de la mujer-naturaleza, esta, una vez que logra introducirlo a su dominio, puede hacer que se pierda a sí mismo y en diferentes dimensiones. Este, además, una vez dentro, no puede escapar, pues el carácter abarcador y desbordante de la mujer-naturaleza no se lo permite.

Además de eso, la constante alusión del poeta a escenarios naturales revela una inscripción en la tradición poética clásica. El locutor, pues, presenta lugares comunes y ya trabajados anteriormente. El tópico de la mujer-naturaleza es también recurrente en otros poetas y forma parte de toda una tradición en la literatura. La influencia del romanticismo es patente cuando, en el poema, aparece un locutor nostálgico y enamorado que, sin embargo, no es correspondido por la amada.

El propio título del poema es esclarecedor. En realidad, no es solo la geografía la que resulta implacable, sino que la mujer, al ser homologada con esta, adquiere su misma dimensión y crece a tal punto que la propia naturaleza pasa, por momentos, a formar parte de ella. A diferencia de “Marisel”, ahora el tiempo está ausente, pues la mujer-naturaleza se ha superpuesto, también, a este. Es así que se confirma nuestra tesis, la cual sostiene que, frente a la mujer-naturaleza, el hombre enamorado es incapaz de reaccionar y evadirla, puesto que esta se impone sobre él y lo absorbe.

## **Referencias bibliográficas**

ALBALADEJO, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.

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

- BALBÍN, R. (1975). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- BELIC, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2003). Juan Gonzalo Rose y la renovación de la poesía peruana. *Martín*, 6, 31-34.
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LINO SALVADOR, E. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana*. Lima: Fondo Editorial USIL.
- MARTOS, M. (2003). Apostillas a la obra poética de Juan Gonzalo Rose. *Martín*, 6, 35-42.
- NAVARRO, T. (1956). *Métrica española*. New York: Syracuse University Press.
- ROSE, J. G. (2007). *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- VÉLEZ MARQUINA, E. (2003). Los ritmos de base semántica y fonológica en la poesía de Juan Gonzalo Rose, *Martín*, 6, 65-69.

**LA PRESENCIA DEL OTRO-NATIVO EN *LAS COMARCAS* (1964) DE JUAN  
GONZALO ROSE**

**THE PRESENCE OF ANOTHER-NATIVE IN *LAS COMARCAS* (1964) OF  
JUAN GONZALO ROSE**

Amer Sebastián Uceda Paredes

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

amer.ucedas@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0002-7954-4347>

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

Fecha de recepción: 06.02.19/ Fecha de aceptación: 08.06.19

**RESUMEN**

En el presente artículo se sostiene que el poemario *Las comarcas* (1964) de Juan Gonzalo Rose evidencia el viaje de un sujeto en busca de una racionalidad no occidental, ligada a los nativos de las zonas tropicales. Además, mediante un análisis interdiscursivo, se destacan algunos temas importantes de los textos elegidos, como la ironía y la representación de conocimientos antiguos. Asimismo, se comparan los poemas de Rose con los de Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza.

**PALABRAS CLAVE:** otredad, conocimiento no-racional, nativo, poesía, Juan Gonzalo Rose.

**ABSTRACT**

In this article it is argued that the poetry book *Las comarcas* (1964) by Juan Gonzalo Rose evidences the trip of a subject in search of a non-Western rationality, linked to the natives of the tropical zones. In addition, through an interdiscursive analysis, some important themes of the chosen texts are highlighted, such as irony and the

representation of ancient knowledge. Likewise, Rose's poems are compared with those of Antonio Cisneros and Rodolfo Hinostroza.

**KEYWORDS:** Otherness-non-rational knowledge-native-poetry- Juan Gonzalo Rose.

El presente trabajo desarrollará un minucioso análisis de los poemas “III” de “Las vísperas fugadas” y “I” de “Los puertos”, pertenecientes a *Las comarcas*, poemario publicado en 1964 por Juan Gonzalo Rose (1928-1983). Para ello, trabajaremos con la edición del INC que lleva por título *Obra poética* (2007). Para el análisis, tomamos los aportes del teórico italiano Giovanni Bottioli (1993). Este propone, a partir de investigaciones cognitivas, que la mente razona mediante determinados procedimientos que se corresponden con las provincias figurales, que detallaremos más adelante. Además de las contribuciones de Bottioli, tomaremos en cuenta otros aportes de la Retórica General Textual. Nuestra hipótesis consiste en que es posible relacionar el viaje del locutor de *Las comarcas* con una búsqueda de otra racionalidad, ligada a los nativos de las zonas tropicales.

Nuestro trabajo se divide en dos partes: en la primera se desarrolla brevemente el contexto de los años 50, una revisión de la crítica y una breve contextualización del proyecto estético del poemario; en la segunda, se examina brevemente la estructura del poemario para, finalmente, proceder con el análisis de los poemas siguiendo el esquema que se propone al inicio de la primera parte.

## **I. LA CRÍTICA EN TORNO A LAS DOS COMARCAS Y LA BÚSQUEDA DE OTROS SABERES**

Vamos a desarrollar algunas precisiones sobre el contexto y las corrientes estéticas vigentes en los poetas contemporáneos a Rose. Luego se ofrece un breve recorrido cronológico a través de la crítica que ha analizado tanto *Las comarcas* (1964)

como *Las nuevas comarcas* (2002)<sup>1</sup>. Dada la poca bibliografía académica que existe en torno a esta obra, se presentan comentarios de algunos artículos periodísticos y entrevistas al poeta que nos brinden información pertinente para su interpretación. Por último, se busca ubicar a *Las comarcas*, nuestro objeto de estudio, tomando en cuenta la recepción crítica y el contexto pertinentes.

### 1.1 LA POESÍA DE LOS AÑOS 50

Los años cincuenta están marcados por la culminación de la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, la reconstrucción de Europa y la guerra de Corea (1950-1953) motivaron las exportaciones y el ingreso de la inversión extranjera. Alrededor de estos años, se promovió que el Estado tome las riendas del desarrollo social y económico. Con esto, se lograron múltiples desarrollos en los sectores de educación y salud. Se construyeron numerosas unidades escolares no solo dentro de la capital, sino también dentro de las provincias urbanizadas. Ello, sumado a otros factores de índole social, contribuyó a que surgieran numerosos intelectuales provenientes de capas medias que figuran dentro de la escena pública. En el sector salud, se amplió la cobertura hospitalaria, se desarrolló un sistema adecuado de agua y desagüe, con lo cual se mantuvo una alta tasa de nacimientos. Esto desembocó en una explosión demográfica. Asimismo, Lima recibió constantes oleadas de migrantes que viajan tanto por la crisis de la agricultura como por el mito del ascenso social por medio de la educación superior. Además, durante este periodo se dieron numerosas protestas, tanto obreras como agrarias, efervescencia que se percibe en la producción literaria de aquella década. Siguiendo esa línea, los partidos de izquierda eran reprimidos por el gobierno de Manuel A. Odría (1948-1956). Por ejemplo, el propio Rose fue perseguido y terminó desterrado a México en el 1950. Esta política no se modificó hasta los años 60, aunque hay que reconocer que, a finales de dicha década, se produjo el golpe de Estado de Velasco Alvarado (1968-1975), quien estuvo a favor de una reforma cooperativista e impulsó la reforma agraria. (Contreras y Cueto, 2007).

---

<sup>1</sup> No deben confundirse ambos poemarios, pues si bien el segundo es la reelaboración del primero por parte de su autor, contiene pequeñas diferencias que modifican el significado del conjunto. Para un análisis detallado de sus diferencias, véase Chueca (2009).

Con respecto al ambiente cultural de los años cincuenta de la pasada centuria, Gutiérrez (1988) realiza un análisis minucioso. Señala que la vanguardia regional había sido olvidada, a excepción del redescubrimiento del valor de la experimentación vallejana en *Trilce*. Los marxistas eran perseguidos y aún no tenían el protagonismo que tendrán durante los años 60. El espacio político había sido monopolizado por el APRA, el cual concentraba a la juventud revolucionaria. Además, en aquella época, cobraron auge las corrientes existencialistas. En tal sentido, autores, como Heidegger y Sartre, eran los que primaban en los claustros universitarios.

Asimismo, Gutiérrez (1988) brinda las características generales de la poesía de los años cincuenta. Con respecto a la prosodia, señala que, en su mayor parte, los autores recurren al endecasílabo y al heptasílabo. Estos poetas, según Gutiérrez, toman como fuentes de inspiración al Siglo de Oro español, la Generación del 27, a poetas peruanos de los años treinta, a los simbolistas, a la poesía angloamericana – especialmente a Eliot y a Pound– y a la poesía social –principalmente a Neruda, Maiakowski y Brecht–. Por último, en los años cincuenta del siglo pasado, hay una discusión relevante sobre Vallejo y Eguren. Los poetas intimistas prefieren a Eguren, mientras que los sociales a Vallejo.

## **1.2 LAS COMARCAS, LIBRO VISITADO POR LA CRÍTICA**

*Las comarcas* fue uno de los pocos libros que logró dividir a la crítica peruana (Ángeles, 2007; Martos, 2012). Si bien algunos críticos mostraban una actitud favorable ante la innovación presente en ellas, otros presentaron críticas despiadadas al poemario.

Entre estas últimas, una de las primeras proviene de Sebastián Salazar Bondy (1964). Este acusa al poemario de “pintoresquismo”. El crítico asume que el creador solo puede representar en sus ficciones un mundo que conoce. Por lo tanto, los mundos representados, en el poemario, para el autor de *Lima la horrible*, no son más que una “interpretación turística”, pues Rose jamás ha visitado las exóticas regiones representadas en él. Dicha afirmación se matiza con la opinión de Salazar Bondy sobre los aciertos del poeta. Según el crítico, “El huayno del Uru” sería el mejor poema del

conjunto, pues el nivel sintáctico de la poesía quechua sí podría haber sido registrado por el poeta tacneño.

Tras la edición de la *Obra poética* de Rose en 1974 por el Instituto Nacional de Cultura, las opiniones sobre *Las comarcas* se tornan mucho más comprensivas. En ese mismo año, Jorge Cornejo Polar dedica un artículo a toda la obra –hasta entonces publicada– del poeta. Sobre el referido poemario y *Simple Canción* (1960), menciona que “representan los momentos máximos del lirismo puro dentro de la obra de Rose” (Cornejo Polar, 1974, p. 28). Según el crítico, el poeta intenta dar cuenta de las “gentes, hechos y costumbres” (Cornejo Polar, 1974, p. 29) de América, a través de un lirismo desordenado producto de la metáfora que es un instrumento para captar ese mundo representado y forma de expresar el conocimiento relativo a él. No obstante, a pesar de que su intuición es novedosa, Cornejo Polar –al igual que Salazar Bondy– no reconoce la búsqueda del locutor de *Las comarcas* como un rasgo propio de América; sino que se esfuerza por destacar que el viaje a las comarcas “viene a ser en el fondo (y a la vez que todo lo dicho) un recorrido por la subjetividad del artista, un paseo por sus comarcas interiores, privadas” (Cornejo Polar, 1974, p. 29).

De este modo, la crítica a *Las comarcas* parece obviar algo que José B. Adolph (1975) impresionantemente logra describir en una reseña periodística. Según el cuentista peruano, Rose busca una nueva sabiduría:

Y yo me pregunto, poco occidentalmente, hasta cuándo nos sentiremos culpables ante y por la belleza, hasta cuándo buscaremos un enfrentamiento entre la belleza y la sabiduría, hasta cuando removeremos, [...], una supuesta sabiduría racional que los tiempos y las manos devalúan. (p. 5)

Las precisiones de Adolph –si bien no se refieren solo a *Las comarcas* sino a toda la obra lírica– concuerdan con el proyecto que Rose concebía para su poemario. En una entrevista de 1976, realizada por Harry Belevan, el poeta revela: “Este libro es el primer intento de buscar la América bruja en lugar de la América docta. El cambio de actitud asumido, la incorporación del brujo al conocimiento de América [...]” (p. 16). De este modo, Adolph entrevé una faceta del poemario ignorada y confundida por la

crítica anterior: el conocimiento no racional de las tribus americanas que son representadas en *Las comarcas*.

Al igual que la crítica favorable de Adolph, en un artículo periodístico, Javier Sologuren (1976) aplaude la innovación formal que representan *Las comarcas*. Además, califica el poemario de “desarrollo lírico-narrativo en el seno jamás exhausto de lo real maravilloso” (p. 22). Por último, destaca el registro irónico del poema “La proclama del pastor”, donde se parodia a un monje español.

Posteriormente, en un artículo de 1984, Alberto Escobar, en su análisis de la obra de Rose, destaca que *Las comarcas* representan una ruptura dentro de la poesía peruana, aunque también la llama “dispar y controvertible” (p. 18). Además, reconoce el carácter especial de los mundos representados dentro del poemario. No obstante, no brinda ninguna precisión sobre ellos; es más, sus apreciaciones parecen confundirse con el caótico estilo del poemario. Por ejemplo, cuando refiere a la geografía del poemario, dice:

La ciudad es un hito remoto desde el que se arrancó un día o en una época después de una experiencia, y desde entonces seguimos los caminos abiertos y extendidos al lado o a través de comarcas desconocidas pero memorables; son ellos al contraluz de esa visión urbana que se rehace de lo infrecuente. (Escobar, 1984, p. 18)

En *Historia de la literatura republicana*, Wáshington Delgado (1989) describe la obra de Rose como una evolución. El poeta empezó con poemarios de temática social como *La luz armada* (1954) y *Cantos desde lejos* (1957). Luego, con *Simple canción* (1960) y *Las comarcas* (1964), desarrolla su yo lírico, el cual tilda de hedónico. Finalmente, en *Informe al rey y otros libros secretos* (1967) se manifiesta un equilibrio entre compromiso social y la intimidad lírica.

En el 2002, se edita una nueva edición del poemario: *Las nuevas comarcas*. Esta versión póstuma habría sido preparada por el mismo Rose, quien afirmaba en algunas entrevistas que corregiría y añadiría algunos poemas. Además, esta edición cuenta con un prólogo de Mario Vargas Llosa (2002). En este, el novelista señala que el poemario se enmarca en el ámbito de la estética modernista debido a su exotismo. El tema sería la

satisfacción de los deseos, con lo cual concuerda, en gran parte, con la crítica anterior. Además, dice que se trata de un libro de viajes irreales, pues, como parte de la estética modernista, su referente debe ser ideal y sirve de refugio para el alma atormentada del poeta. Por último, destaca el constante uso del plural dentro del poemario, rasgo de estilo que se asocia con los plurales deseos del locutor del poemario.

En respuesta a este prólogo, Rodolfo Hinostroza (2002a) critica el prólogo de Vargas Llosa en una breve nota dentro de *Cultura peruana*. Según el autor de *Contra natura*, no existe una influencia modernista dentro del poemario, como señala el célebre novelista, pues “Gonzalo se apoyó sobre la experiencia vivida” (Hinostroza, 2002a, p. 23) no en fantasías como los poetas de dicho movimiento.

Dentro de la misma línea que Vargas Llosa, González Vigil (2002) sostiene que el poemario tiene influencia modernista, en el sentido de que presenta los tópicos de la búsqueda de la aventura y la liberación amorosa. El crítico literario destaca la narratividad del poemario y subraya algunos temas del mismo como el contraste del viajero frente al infante, la sensualidad, el exotismo, el homoerotismo –obviado hasta ahora–, entre otros. Por último, en una nota posterior, González Vigil (2007) señala que la búsqueda del mundo americano, como el estilo narrativo, evidenciaría la influencia de Alejo Carpentier.

Por otra parte, Mariela Dreyfus (2003) también realiza un análisis pormenorizado del poemario. Según ella, el poemario plantea una relectura de la historia americana, como también un viaje por los lugares más recónditos de ella. Además, reconoce el tema de la confrontación de los pobladores nativos frente a los colonizadores en algunos poemas. La autora menciona que en el “Libro tercero”: “se poetiza en torno a la cosmogonía en la zona amazónica del Brasil [...]” (Dreyfus, 2003, p. 60). Por último, critica la opinión de González Vigil sobre la influencia de Carpentier en el poemario; Dreyfus, más bien, piensa que la influencia sobre el tono narrativo y el tema de la identidad americana provienen de Aimé Césaire, quien es citado en el mismo poemario. Además, dice que, tanto Césaire como Rose, “intentan reconfigurar en el poema una noción de patria entendida no solamente como espacio geográfico sino sobre todo como territorio emocional donde entran en juego y se

procesan la identidad y los afectos.” (Dreyfus, 2003, p.60). Por último, para la autora, los temas, como el homoerotismo, la narratividad lírica y la búsqueda no de un centro sino de la multiplicidad, “convierten [a Rose] en un posmodernista *avant la lettre*” (p. 62).

En la misma línea que estos autores, Espinoza (2007) brinda algunos datos sobre *Las comarcas*<sup>2</sup> en el prólogo a la reedición de la *Obra poética* por el INC. Según ella, el poemario está compuesto por prosas poéticas que semejan la estética modernista, pues recrean espacios exóticos, imágenes de gran sonoridad y presentan la perspectiva del viajero. Además, destaca que el modernismo hispanoamericano se caracterizó por su oposición a la modernización norteamericana, hecho que le permite sustentar aún más su hipótesis. Por último, señala el poema “Huayno del Uru”, como un intento de Rose por retomar la lírica popular.

Luis Fernando Chueca (2009) publica el primer artículo monográfico sobre *Las nuevas comarcas* de Rose. En dicho ensayo, presenta un esclarecedor acápite que trata sobre las diferencias entre las versiones de *Las comarcas*. Luego, desarrolla un detallado análisis de cada sección del poemario. El autor concluye que el poemario refiere a la búsqueda de “espacios de libertad muchas veces vedados” (Chueca, 2009, p. 282). No obstante, esta libertad se concreta mediante la incorporación de otras voces – las de los nativos americanos– dentro de la identidad del locutor, lo cual identifica a este con el yo polifónico bajtiniano. Además, concuerda con Dreyfus sobre el posmodernismo presente dentro de *Las comarcas* a través de la búsqueda de lo múltiple mediante la polifonía. Por último, destaca que la faceta social del poeta no ha sido obviada en *Las nuevas comarcas*, pues se inserta allí la sección “Los bárbaros”, donde el locutor enfrenta a los oprimidos contra Roma. Para Chueca, este conflicto representa el enfrentamiento entre los países del Tercer Mundo frente al poder y la razón instrumental occidentales.

Finalmente, el último estudio sobre la poesía de Rose que hemos podido rastrear pertenece a Marco Martos (2012). En este, brinda ciertas afirmaciones sobre las

---

<sup>2</sup> Cabe señalar que en la edición del INC no se toma la estructura de *Las nuevas comarcas* (2002), sino que se mantiene el orden de *Las comarcas* de 1964, con algunos cambios que son señalados con mucha claridad por Chueca (2009).

comarcas que recuerdan a los lugares comunes de la crítica anterior. Según Martos (2012), el poemario hace referencia a “una realidad más que vista, soñada” (p. 141). Menciona que la estructura del libro es circular y que su tono se traslada de la tristeza al desasosiego. Por último, al igual que Salazar Bondy, para Martos, el texto más destacable del conjunto es “Huayno de Uru”. Esto muestra su preferencia de la forma sobre la experimentación formal que anticipa el desarrollo posterior, como lo señalan Dreyfus y Chueca.

En síntesis, las características comunes que la crítica ha destacado sobre las comarcas son las siguientes: 1) la figura del viajero; 2) la geografía exótica; 3) la narratividad; 4) el hedonismo y el homoerotismo; 5) la figura del infante; 6) el adelanto posmodernista, entre otras. Con respecto a esto, queremos resaltar que, si bien críticos como Adolph, Dreyfus y Chueca han mencionado la existencia de la búsqueda de otra racionalidad, en vez de la razón instrumental de occidente, pensamos que este aspecto puede profundizarse aún más y comparar la representación del otro indígena americano y de su racionalidad en el poemario de Rose con otras producciones literarias dentro de nuestra tradición.

### **1.3 LAS COMARCAS Y LA “AMÉRICA BRUJA” DE ROSE**

Como mencionábamos en el acápite anterior, Rose pensaba *Las comarcas* como una búsqueda de la “América bruja”. Con esta frase, el poeta cifra el proyecto estético de su poemario donde el locutor se encuentra en un constante viaje. El hablante rechaza el sedentarismo, como todo personaje que está en busca de algo. Por lo tanto, se puede suponer que el locutor culminará su viaje cuando obtenga el conocimiento deseado. Su epopeya consistirá en atravesar las amazonías americanas –las comarcas, como él las llama–, buscando un significado nuevo. Este significado se muestra en los poemas “VII” y “VIII” de “Amazonía”, el último conjunto del poemario. En el poema “VII”, el locutor le cuenta a Karim, a quien constantemente le dirige cartas, que ha conseguido un barco, cuyos “troncos elegidos cedieron a las hachas” (Rose, 2007, p. 194), con el que ingresará a la Amazonía, para ser “un buen predicador” (p. 194). La primera cita refiere a la armonía entre hombre-civilización y naturaleza, tan anhelada por el locutor –quien,

en los poemas anteriores del conjunto, por ejemplo, el “I”<sup>3</sup>, no podía conciliar a sus familiares con su camisa ensangrentada, metáforas de aquel dilema—. En el poema “VIII”, como un orador, el locutor dice “Yo necesito hablar de libertad” (p. 195). Luego, se dirige a los presentes en la amazonía y les inquiriere: “¿Quién, aquí nos convocó?” (p. 195). En próximos párrafos, se responde, qué somos: “Algo que avanza somos” (p. 195). Posteriormente, unas sombras siniestras silenciaron su predicación. Así, silenciado nuestro viajero, no pensará en retornar hacia el origen de estas sombras, por lo que como bien lo señala en “Invocación” tomará “rumbos inciertos” hacia “las nuevas comarcas” (p. 199).

De este modo, en *Las comarcas*, Rose logra constituir un proyecto estético distinto al de sus coetáneos. Este podría ser emparentado con *El pez de oro* (1957) de Gamaliel Churata, por la presencia de otra racionalidad, o de posteriores producciones como *Las tres mitades de Ino Moxo* (1980) de César Calvo.

Por otro lado, parte de este proyecto estético sí se enmarcaría en la poesía de los coetáneos de Rose. Según Sánchez León (1980), Chueca, Güich y López Degregori (2006), una de las reacciones comunes de los poetas de los años 50 frente el desorbitante crecimiento de la ciudad fue el rechazo y desapego hacia esta. La búsqueda de Rose en este poemario podría tener su origen en dicha particularidad; sin embargo, trascendiendo el descontento, el poeta orientó su búsqueda hacia horizontes exóticos.

Además, su estructura (la prosa poética) nos parece –siguiendo el enfoque de Gutiérrez (1988) sobre la influencia de la poesía anglosajona en la poesía de los años 50– podría tener un parentesco con *Las peregrinaciones de Childe Harold* (1812) de Lord Byron. En cuanto a la estructura, compartiría con Byron el estilo narrativo y la prosa poética. Con respecto a los tópicos, se presentan en ambos la aparición del Don Juan, la condición de viajero, el héroe renegado, entre otros. Esta semejanza no es total, pues los proyectos estéticos de estos poemarios son de naturaleza disímil.

La estética que más se asemeja al poemario son las corrientes surrealista y dadaísta, pues el enunciador viaja porque duda del progreso de la civilización. En el

---

<sup>3</sup> A *grosso modo* y salvando particularidades, pues, si bien lo señalado es el tema principal, cada poema de *Las comarcas* merece un tratamiento particular dada su complejidad.

poema “I” del conjunto “Los puertos”, se observa la siguiente crítica a la civilización: “Con alquitrán de notarías dibujaron su plano; por cuyos ángulos huyeron las lunares manadas de los peces [...]” (Rose, 2007, p. 107). La ciudad mancha con alquitrán la naturaleza. La una y la otra se repelen. El enunciador buscará, entonces, otras formas de vida, como la de los indios de Taboga. En el poema “IV” del “Libro primero”, se dice que estos “penetran en el reino del Día Inextinguible” (p. 103). Es, en ese lugar del otro-indígena, que el enunciador encuentra un lugar plácido o, en sus palabras, inmortal.

Por otro lado, la gran distancia entre el yo y el otro residiría en el lenguaje con el que se abordan estos temas. Asimismo, el locutor de *Las comarcas* intenta compartir léxicos y giros propios del lugar a donde acude; además, el ritmo de su prosa poética, si bien generalmente es de tono elevado, es veloz y admite muchas ironías.

## **II. COMENTARIO SOBRE *LAS COMARCAS* Y ANÁLISIS DE LOS POEMAS “III” DE “LAS VÍSPERAS FUGADAS” Y “I” DE “LOS PUERTOS”**

En la primera parte, repasamos el contexto de los años 50 y la crítica en torno a ambas comarcas de Rose. Además, señalamos que la duda frente a la razón occidental, del surrealismo y el dadaísmo, influyeron en su particular poemario. También destacamos que su proyecto estético consiste en la búsqueda de otra racionalidad que pueda armonizar con la naturaleza.

En este apartado, procederemos a profundizar estas observaciones mediante dos análisis. Primero, se ofrecen algunas precisiones sobre el poemario en general. Segundo, se presenta un análisis de “III” del conjunto de “Las vísperas fugadas”, que será comparado interdiscursivamente con “I” de “Imitación a Propercio”, perteneciente al poemario *Contra Natura* (1971) de Rodolfo Hinostroza. Tercero, se analiza “I” del conjunto “Los puertos” que se contrastará con “Trabajadores de tierras bajo el sol”, poema de *Comentarios reales* (1964) de Cisneros.

Estos análisis recurrirán a los aportes de la Retórica General Textual y de Bottirolí (1993). Este último propone, a partir de los aportes de la lingüística cognitiva, que los procedimientos lógicos de la mente se corresponden con cuatro provincias figurales. La metáfora se corresponde con el procedimiento de intersección; la

metonimia, con contigüidad; la sinécdoque, con la inclusión; y la negación, con la inversión. Esta será nuestra principal herramienta de análisis. Además, los interlocutores comprenden las marcas que posee la enunciación. El locutor es quien enuncia el discurso. Este puede ser representando (cuando se presentan pronombres de primera persona) o no representado (cuando no se presentan los pronombres mencionados) (Fernández Cozman, 2009). Asimismo, el locutor es a quien se dirige el discurso y puede ser representado (por marcas como “tú”) o no representado (que implica la ausencia de estas marcas). Por último, la visión de mundo consiste en la cosmovisión que presenta el locutor mediante su discurso. En esta deben confluír todos los aspectos de su poema. Entonces, cada análisis considerará los siguientes pasos: segmentación, provincias figurales, interlocutores y la visión del mundo.

## 2.1 ESTRUCTURA DEL POEMARIO

Este poemario presenta una estructura irregular. Sus apartados son los siguientes: “Esplendor y ocaso de Eliseo” (un grupo de poemas sueltos) y “Las comarcas 1962”, que incluye a los siguientes conjuntos: *Libro primero*, que tiene cuatro poemas sueltos al inicio y, luego, las secciones “Los puertos”, “Las almas” y “Las islas”; *Libro segundo* que contiene “Charlas con Karim”; y *Libro tercero* que comprende al conjunto denominado “Las luces”.<sup>4</sup>

Estos apartados siguen los viajes de enunciadador, quien, a manera de una epopeya, viaja constantemente a través de los parajes tropicales de América. Estos tienen una estructura narrativa, pues se puede seguir el hilo de una historia a través de ellos. En el primer apartado, se presenta la figura extraña de Eliseo, que podría hacer referencia a los campos elíseos, el paraíso del mundo clásico. No obstante, el enunciadador abre el conjunto con la frase: “Conforme descendíamos” (Rose, 2007, p. 87). El conjunto es enigmático. El descenso supone el ingreso a la mundanidad, que es una pulsión constante –de ahí, que Eliseo reviva siempre–. Esta será para el enunciadador el paraíso, como lo veremos en poemas posteriores.

---

<sup>4</sup> Hemos puesto en cursivas los conjuntos grandes que subordinan otros pequeños para evitar confusiones.

En el *Libro primero*, los poemas sueltos hablan de Daniel, personaje que da a conocer al locutor el mundo de los nativos: quien “[...] sopló sobre mi rostro el olor de ululantes poblaciones que gemían” (Rose, 2007, p. 99). Luego, le presenta piedras (“II”), osamentas (“III”) y, posteriormente, como si hubiese pasado una prueba o un ritual, les muestra a los danzantes indígenas de Taboga (“IV”). Allí, se destaca un personaje, “El ocupante”, quien “mira y no comprende” (p. 103). Con esto, el locutor parece referirse al hombre civilizado que no comprendería el carnaval de los danzantes, que, para él, son inmortales. En el conjunto posterior, “Los puertos”, el enunciador narra su visita a varios puertos. El primero (“I”) refiere al Callao, que identifica como su ciudad. Se sugiere una antítesis entre la ciudad y la naturaleza por medio del alquitrán de la primera. En la segunda (“II”) narra sus aventuras con tres mujeres y en el tercero (“III”) alaba la belleza del puerto de Veracruz.

En el segundo conjunto “Las almas”, el hablante realiza un desembrague y toma la voz de otros personajes. En “La proclama del pastor”, toma de manera irónica la voz de los sacerdotes que buscan convertir a los indígenas. En “Huayno del Uru”, toma la voz de un indígena quien lamenta el viaje de su “Valicha” a la ciudad, donde –él estima– se volverá prostituta. En “Posada”, el enunciador retoma su voz y alaba una casa de campo. No obstante, señala “¿Por qué [...] no vino a mí la dicha?” (p. 126). Esta dicha, opinamos, advendrá cuando obtenga el conocimiento que motiva su constante viaje.

En “Las islas”, narra sus viajes a través zonas tropicales. En “Las palabras” desarrolla un diccionario junto con el negro Caliché. Además, dice haber encontrado “pródigo tesoro si en otra latitud, si en otro corazón pudiera replantarlas [...]” (p. 129). A pesar de que quizá encontró lo que buscaba, no puede llevar ese conocimiento a la ciudad. En “Nocturno de Kingston”, desarrolla un enigmático poema sobre un negro que no deja de suspirar. Luego, realiza una oda a Aimé Césaire, en “Postal sobre un poeta de Martinica”. En “Detenimiento”, se desarrolla el tópico del donjuán; el enunciador debe irse a buscar lo que le hace falta y abandona a su amante.

En el *Libro segundo*, se desarrollan las charlas con Karim. Este es al parecer el hijo del enunciador. No obstante, este revelará en el poema “IV” que Karim está

muerto. En el poema “I”, el enunciador afirma que él nunca podrá ser labriego. En el “II” y el “III”, se destaca el énfasis de enunciador por el aprecio a la naturaleza: el mar y el musgo. En el “IV” se narran cotidianidades junto a Karim, pues ambos realizan trabajos de labriegos. En el “V”, le promete a Karim que visitará las tierras que el enunciador visita y exalta la bondad de los indios al decirle a Karim que con ellos aprenderá la amistad. En el “VI”, se despide, pues continuara su viaje.

Finalmente, el *Libro tercero* que posee un único conjunto “Luces”. Este contiene variados poemas, que influyen sobre el proyecto estético del poemario. Estos son “Vísperas fugadas”, “Balboa”, el conjunto “Amazonía” e “Invocación”.

En el primero, el enunciador narra su experiencia en el carnaval de Río. Este se encuentra en Sao Paulo, que –a diferencia de los otros ambientes exóticos del poemario– es una ciudad. Resulta interesante que el viajero no sienta el tedio característico que le suscitan las ciudades. Esto se debe, pensamos, a que el carnaval acerca la ciudad a la tribu; por ende, el peregrino se siente cómodo. Tras la escena homoerótica, aparecen los oscuros –los civilizadores– para someter al locutor. Tras esto, él continua su viaje, pues Sao Paulo se configura, a partir de la represión, como una ciudad más.

En otro poema “Balboa”, se configura la relación viaje-conocimiento. Se narra una incursión, ambientada en la Conquista, en busca del océano. Al verlo uno de los soldados dice: “¿Y por esta porquería te dejé Teresiña?” (Rose, 2007, p. 185). Los soldados viajaban en busca del océano con el fin de descubrirlo. En el camino, este se vuelve absurdo para el soldado. A partir de esto, se deduce que el viaje sin motivo no posee sentido para el locutor. Si ha de dejar a su dama o amante, ha de ser por una búsqueda de conocimiento, como lo argumentaremos posteriormente.

En el conjunto “Amazonía” se desarrolla una evolución del locutor. Los poemas del “I” al “IV” representan conflictos entre metáforas civilizatorias y fuerzas o personajes nativos, incluyendo al locutor. En el “V”, este se inquiere “¿Y qué hago aquí, Amazonas? ¿Qué hace Pierre sollozando de codos en la borda? (Dejó París –puertas de Prevert alucinadas– para buscar una palabra, una sola palabra bondadosa)” (Rose, 2007, p. 192). Entonces, se reafirma el sentido de la crítica a la racionalidad. Si

en un poema anterior le decía a Karim que con los nativos conocería la amistad; ahora, los franceses viajan a la amazonia en busca de palabras bondadosas. Este es el significado que el enunciador buscaba: la racionalidad indígena no es cínica como la occidental. En los poemas siguientes de este conjunto, el locutor intentará convertirse en un predicador, pues ya ha obtenido el significado esperado (“VII” y “VIII”). No obstante, los mismos personajes oscuros de escenas anteriores acudirán a silenciarlo (“VIII”). Esto provocará que el locutor por fin se divorcie de la civilización y ande errante, pero feliz, como lo promete en “Invocación”.

## 2.2 ANÁLISIS DE “III” DE “LAS VÍSPERAS FUGADAS”

Leamos el poema presentado:

- 1 YA ANTES, había soñado contigo, Pauliño. A medianoche, en el oleaje de los dormitorios colegiales, tú pasabas conduciendo jazmines y zarcillos a los pies de la Virgen. Yo vi tu bicicleta en el Parque Neptuno: en su timón, tenías anudada como un ramo la camisa de Mario. Veloz, saltabas los setos y las vallas del patio silencioso, recogiendo en tu frente la semilla del sábado. Ocultando tu rostro con un libro de láminas azules te oí llorar a solas y te miré ingresar en la sala de ese cine de barrio como el grumete que entra sonriendo, desdeñoso y solemne, a su primer navío.
- 2 Ahora estás conmigo en la noche de Río de Janeiro. Ahora recorremos la ciudad engalanada solo para nosotros. Frenética, la multitud avanza por plazas y avenidas desplegando canciones y oriflamas. Surtidores de espuma te salpican la frente. Nos reciben en cortes de reyes que cultivan crisantemos y vides y nos bañan de vinos ondeantes sahumeros. En carretas de flores transcurren las orquestas. Hallamos, al fondo de una nuez, al hada que entrevera virtudes y venenos. Las mulatas, besándose los brazos, lanzan a los estanques sus diademas.
- 3 Amenazantes nos rodearon. Los Oscuros vestían negras túnicas, capuchas cenicientas; en sus dedeos centelleaban cadenas y manoplas. Sin decirme palabra, poseídos de recónditos furores empezaron a golpearme. Sentí en mi cabeza las púas de sus garras. Mis ojos se trizaban en hilos infinitos cuando escuché la voz ordenadora:
- 4 -Extranjero, repite con nosotros... <<Yo no amo a Pauliño>>.
- 5 Al instante, el coro autoritario y lastimero pregonó:  
<<Yo no amo a Pauliño>>
- 6 Nuevos golpes cayeron desde su odio cimbreado.  
-Extranjero repite con nosotros...

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-26.  
Doi : 10.36286

- 7 Iba hundiéndome. Caía en una nada profunda y dolorosa. Carcomida, llegaba hasta mi centro la coral ordenanza y mi sangre huía hacia el desierto corriendo por un tubo de ajadas serpentinadas...
- 8 Vencido, tocando el pavimento movedizo, me atreví a susurrar:  
-Pauliño, yo te amo...
- 9 Fue entonces que el chiquillo se inclinó sobre mí, y apartando mis cabellos sangrantes, murmuró:
- 10 -Yo me llamo Zurmina... Acuérdate extranjero... yo me llamo Zurmina (Rose, 2007, pp. 177-178).

### **2.2.1 SEGMENTACIÓN DEL POEMA**

El presente poema, perteneciente al conjunto “Las vísperas fugadas”, está compuesto por diez párrafos. La segmentación se describe a continuación:

El segmento inicial comprende el primer párrafo. El título determinado es “Recuerdo onírico”, pues el locutor se sumerge en un sueño que lo traslada a su pasado donde ya había visto a Pauliño. El segundo segmento abarca el segundo párrafo. Su título es “Carnaval”, dado que el locutor y Pauliño disfrutaban de la fiesta en la que se encuentran. El tercer segmento comprende los párrafos (3-7). Lo titulamos “Aparición y confrontación con los oscuros”, porque surgen los oscuros quienes castigan al locutor por su homosexualidad. Estos utilizan la palabra y el diálogo, además de sus armas, para someter al viajero. El cuarto segmento que comprende los párrafos (8-10) tiene por título asignado “Transgresión y metamorfosis”, pues el locutor herido transgrede la imposición y descubre que Pauliño se ha transformado en Zurmina.

### **2.2.2 PROVINCIAS FIGURALES**

En el poema, solo encontramos dos provincias figurales dominantes: la metonimia, por medio de la narración que sostiene el locutor; y la negación, por medio de la aparición y confrontación de los oscuros. Al iniciar cada párrafo, el selecciona un objeto en su enfoque, a partir de este se sostendrá la narración.

En el primer segmento, el locutor narra que soñaba con Pauliño. De esta forma, el joven se configura como una fantasía insatisfecha para el locutor. Se le describe como valiente, versátil, lo cual despierta su interés. Se presentan algunas metáforas: “conduciendo jazmines y zarcillos a los pies de la Virgen”, “el Parque Neptuno”, “recogiendo en tu frente la semilla del sábado”, “láminas azules te oí llorar a solas” y “grumete”. Estas establecen a Pauliño como un personaje inmaculado, relativo a los mares y también triste; pues el azul en Rose, como en muchos poetas, significa tristeza.

En el segundo segmento, se retorna al presente. Pauliño y el locutor pasean por la ciudad. Este último, por fin, puede concretar su fantasía. Parece que la felicidad de ambos está a punto de alcanzar su clímax: “Hallamos, al fondo de una nuez, al hada que entrevera virtudes y venenos”. En ese momento irrumpen los oscuros.

En el tercer segmento, aparece la figura de la contradicción: si todo en el párrafo anterior eran “canciones”, “oriflomas” y “vinos”; en este más bien hay colores oscuros y brillos metálicos: “Oscuros”, “negras túnicas”, “capuchas” y “centelleaban cadenas y manoplas”. Asimismo, en este segmento se presentan la metonimia y la negación consecutivamente. Es interesante resaltar la ironía, pues los oscuros mediante el uso de la palabra imponen que el locutor niegue su amor. Estos pretenden insertar las palabras “Yo no amo a Pauliño” metonímicamente en la conciencia del locutor. El uso de la palabra por parte de estos es anti-significante. Pretenden que el viajero reciba las palabras sin semiosis, que las repita y que signifiquen, para él, lo mismo que para ellos. De este modo, se desenvuelven estas dos provincias juntas.

Otros dos aspectos destacables son las frases “poseídos de recónditos furores empezaron a golpearme” y “Sentí en mi cabeza las púas de sus garras”. Sobre la primera, el locutor advierte que el odio de los oscuros proviene de lo más profundo de ellos, de niveles de los cuales ni ellos son conscientes, como los tabúes culturales. Con la segunda, el locutor busca configurarse como un mártir, realizando una analogía con Jesús quien también tuvo “púas en su cabeza”.

En la cuarta y última sección, el locutor transgrede la norma y los oscuros desaparecen, como gracias a un *deus ex machina*. Además, Pauliño se ha transformado en Zurmina. Es interesante destacar, de entre los posibles significados que esta escena

puede suscitar, que la transformación de Pauliño bien puede ser una adaptación al sistema. Si este no se transforma en Zurmina, quizá su amante no habría sido liberado.

### 2.2.3 INTERLOCUTORES

Tanto el primer como el segundo segmento presentan un locutor personaje y un alocutario representado, Pauliño. Además, hay otros personajes como los demás participantes del carnaval y los oscuros. Es decir, estamos frente a un diálogo. En el primer segmento, el locutor le comunica su sueño al alocutario, quizá con el motivo de persuadirlo, enamorarlo. Esto es narrado en pasado. En el segundo segmento, se narra en presente y el alocutario se modifica tras la primera frase: “Ahora *estás conmigo* en la noche de Río de Janeiro. *Ahora recorreremos* la ciudad engalanada solo para nosotros” (énfasis nuestro) (Rose, 2007, p. 177). El discurso pasa de un “tú” a un “nosotros”, probablemente porque el locutor ha sido correspondido.

En el tercer segmento, el manejo de los tiempos es caótico. El locutor narra la incursión de los oscuros en pasado. No obstante, para las imposiciones de los oscuros tomará el presente: “-Extranjero, repite con nosotros... <<Yo no amo a Pauliño>>” (Rose, 2007, p. 177).

En el cuarto segmento, se mantiene el tiempo pasado hasta la transformación de Pauliño quien recurre a la voz del presente para actualizar su estado como Zurmina.

### 2.2.4 VISIÓN DEL MUNDO

En este poema, se desarrolla la visión de la civilización que posee el viajero. A lo largo del poemario, este huirá de las ciudades y seres oscuros, que en su mayor parte son representantes de la civilización, pues en varias escenas del poemario censuran al locutor. Por ejemplo, en el poema “VIII” del conjunto “Amazonía”, los siniestros volverán a aparecer y silenciarán el descubrimiento que el locutor obtiene algunos poemas antes. Además, la represión del homoerotismo como parte de la sociedad es algo señalado en el poema “IV” del conjunto suelto del *Libro primero*: “Danza, Taboga, donde el mono-cuití se masturba mirando a los mancebos” (Rose, 2007, p. 102). Si bien

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-26.  
Doi : 10.36286

es un mono, el practicante homoerótico; esto no es censurado dentro de la fiesta de los nativos de Taboga.

Entonces, la visión del mundo que sostiene el poema es que el placer dentro de la civilización es reprimido y, como se comprueba poemas después, la solución que ofrece el locutor es el escape hacia las comarcas.

### 2.2.5 ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

El aspecto que nos interesa destacar de la comparación discursiva entre este poema y la parte “I” de “Imitación a Propercio” de Rodolfo Hinostroza son las formas en las que el locutor aborda al imperativo civilizatorio. Este, en el primer poema toma la forma de “los oscuros”; en el segundo, toma la forma de César. No obstante, ambos son el mismo imperativo civilizador frente al sujeto que cultiva otra forma de ser.

El locutor de “I” de “Imitación de Propercio” es muy astuto, pues no busca la confrontación verbal, como el de *Las comarcas*. En su discurso este apela al diálogo y al consenso, de ahí su énfasis en la palabra. Además, mediante preguntas indirectas inserta, en realidad, una protesta. Mediante el erotismo intenta persuadir al lector de oponerse, como él, al César. Por último, consagra el arte de la palabra como una herramienta inalienable que, mediante el propio ejercicio retórico del locutor, le toma el pelo al mismo César sin que lo perciba. (Fernández Cozman, 2009).

En cambio, la estrategia discursiva del enunciador de *Las comarcas* es ingenua. Este se enfrenta a ella, se martiriza e incluso parece burlarse de sí: “mi sangre huía hacia el desierto corriendo por un tubo de ajadas serpentinadas...”. Esta frase del cuarto segmento representa que la sangre del mártir no es sacra, sino superficial. Por otro lado, la confrontación del enunciador supone el divorcio irreconciliable entre su búsqueda de una nueva civilización y la imposición de los oscuros. Esto es, justamente, uno de los motivos de su viaje. Al final del poemario, esta carencia de estrategia será la que marcará su éxodo eterno, pues así haya encontrado el significado que buscaba jamás podrá predicar dado que busca la confrontación con el César, en vez de poblarlo mediante su dominio del lenguaje, como lo hace el locutor de Hinostroza.

## 2.3 ANÁLISIS DE “I” DE “LOS PUERTOS”

Veamos el poema:

- 1 EMPEZARÉ citando un documento que los sufragantes llamaron, no sé si por carencia de información o ingenio, las Actas del Callao:
- 2 <<Sobre las cabelleras de las chalas los comerciantes fundaron mi ciudad. Con alquitrán de notarías dibujaron su plano, por cuyos ángulos huyeron las lunares manadas de los peces –uno que otro cayó en sartenes de cobre con inscripciones untadas de manteca.
- 3 Sus calles, a ninguna tertulia, tranquilidad o ciencia conducían: fueron solo explanadas de madera por donde se marcharon, entre bocinas y campanarios, las ayabacas de oro a los predios del Rey.
- 4 Durante el transcurso de las noches, las calzadas se poblaban de bultos. (Sus pesos y medidas desviaban con frecuencia las delicias del viento). Y la ciudad amanecía como pedrada en ojo de boticario.
- 5 Hubo, empero, tardes de boato. Cuando vino el Conde de los Sellos. Cuando llegó, con su caja de nueves, el Marques de las Tarifas. Y el anhelante Príncipe de las Tercianas. Y el Visitador Areche.
- 6 Y así, mi ciudad fue avanzando con apresuramientos de barbero.
- 7 Nadie pensó en un sitio para as flores, ni para los desmanes de la melancolía.
- 8 Al paso de los años se rompieron sus altos ventanales y el viento de la noche penetró en las estancias con un blue de Al Jolson. Y el prestigio instantáneo de los fósforos suecos>> (Rose, 2007, pp. 107-108).

### 2.3.1 SEGMENTACIÓN DEL POEMA

El presente poema, perteneciente al conjunto “Los puertos”, se halla compuesto por ocho párrafos. La segmentación se describe a continuación:

El segmento inicial comprende los párrafos (1-3). El título determinado es “Instalación de la ciudad”, pues se describe como se instala la ciudad y apenas es instalada se vuelve una ciudad aburrida y estéril. El segundo segmento abarca los párrafos (4-5). Su título es “Desarrollo de la ciudad”, ya que describe cómo la ciudad crece y mantiene su constante modorra. El tercer segmento comprende los párrafos (6-

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-26.  
Doi : 10.36286

8). Lo titulamos “Respuesta de la naturaleza”, porque el objetivo de locutor es darle protagonismo al viento (naturaleza), que será un elemento importante en posteriores poemas. Además, mediante este desarrolla la oposición naturaleza-civilización.

### 2.3.2 PROVINCIAS FIGURALES

En el poema, definitivamente, la provincia figural dominante es la negación. Es evidente la ironía que el locutor imprime en su discurso. Además, como dijimos, el objetivo del poema mismo es oponer naturaleza-civilización.

Desde el primer segmento, el locutor inicia con las ironías: “no sé si por carencia de información o ingenio, las Actas del Callao” y “las cabelleras de las chalas, como burlándose”. Esas actas son la letra que oficialmente funda el puerto del Callao. Se desarrolla también la oposición entre civilización-naturaleza: “Con alquitrán de notarías dibujaron su plano, por cuyos ángulos huyeron las lunares manadas de los peces –uno que otro cayó en sartenes de cobre con inscripciones untadas de manteca”. Entonces, al aparecer la ciudad, desaparece la naturaleza. Parte de ella se queda, pero es inscrita dentro de la civilización mediante una función; es decir, pierde la magia que tanto anhela el locutor. La ciudad ya establecida es, para el enunciador, aburridísima: “Sus calles, a ninguna tertulia, tranquilidad o ciencia conducían”. El enunciador nos muestra parte de sus fascinaciones. Le preocupa que la ciudad no tenga ningún goce ni ciencia. ¿A dónde iría a buscar esta ciencia? Por otra parte, se reitera la mencionada oposición: “fueron solo explanadas de madera por donde se marcharon, entre bocinas y campanarios, las ayabacas de oro a los predios del Rey” (Rose, 2007, p. 107). Esta frase es interesante, pues concuerda con una de las razones del tedio de los poetas limeños por la ciudad. Esta se explica por el rápido reemplazo de las tierras de cultivo por viviendas a fines de la década del 50 (Chueca, Güich y López, 2006).

En el segundo segmento, se construye aún más la oposición. Las casas construidas, “bultos” para el locutor, cortan el paso a las delicias del viento. Luego, una jocosa metáfora: “Y la ciudad amanecía como pedrada en ojo de boticario”. Mediante la intersección absurda, el locutor desarrolla una imagen hilarante. Luego, en el párrafo 5, el más irónico de todos, la ironía presenta una técnica parecida a la de Eguren en

*Simbólicas*. El locutor recurre a títulos pomposos y los combina con nombres absurdos, con lo cual hace parecer a sus personajes como un montón de fanticos: “Cuando vino el Conde de los Sellos. Cuando llegó, con su caja de nueves, el Marques de las Tarifas. Y el anhelante Príncipe de las Tercianas”. Por último, la mención del “Visitador Areche” parece cifrar un cambio cronológico, pues como sabemos fue este quien se encargó de reprimir a Túpac Amaru.

Entonces, en la tercera sección se desarrolla en un tiempo posterior. Empieza el poema así: “Y así, mi ciudad fue avanzando con apresuramientos de barbero” (Rose, 2007, p. 107). ¿Rose conocería la barbería de Pessoa? De todas formas, la barbería es un signo de la modorra. Luego, el locutor se lamenta la ausencia de naturaleza: “Nadie pensó en un sitio para las flores, ni para los desmanes de la melancolía”. Finalmente, la naturaleza se impone con el tiempo: “Al paso de los años se rompieron sus altos ventanales y el viento de la noche penetró en las estancias con un blue de Al Jolson” (Rose, 2007, p. 108). La victoria de la naturaleza es azul, triste, lo cual da cabida a la siguiente oración: “Y el prestigio instantáneo de los fósforos suecos” (p. 108). A pesar de la victoria de la naturaleza, se actualiza la presencia de lo relativo a la civilización mediante el fósforo. Este sería una sinécdoque de la civilización, mediante sus características de incandescencia, instantaneidad, tecnología, entre otras.

### 2.3.3 INTERLOCUTORES

Se trata de un locutor personaje que se muestra en el sexto párrafo: “Y así, *mi ciudad* fue avanzando con apresuramientos de barbero”. El alocutario es no representado y, en tal sentido, se configura un monólogo. Consideramos que el locutor, enmarcado en el poemario, desarrolla una búsqueda de razones para sostener su migración. Esto lo lleva a reflexionar sobre su ciudad, a la que considera absurda y aburrida desde su fundación. En esa cavilación, se despierta su nostalgia por la naturaleza, que es uno de los objetivos de su posterior búsqueda.

### 2.3.4 VISIÓN DEL MUNDO

Como lo señalábamos, el locutor, a partir de la oposición generada por su discurso, pretende persuadirse y persuadir sobre las bondades de la naturaleza, si bien aún escuetas en este poema, frente a la modorra y ridiculez de la civilización. Esta mirada sobre la naturaleza es destacable, pues es un punto nodal para la interpretación del resto del poemario. Mediante esta oposición, la búsqueda del locutor, dentro del poemario, deja de ser “hedonista” para poner de relieve un nuevo significado cultural, que guarda relación con el nativo americano. En posteriores poemas, el locutor se conformará con narrar las fantasías míticas de paraísos exóticos. Si no prestamos atención a la oposición que en este poema se desarrolla, los exotismos de *Las comarcas*, como a muchos críticos, nos parecerán un paseo por la mera subjetividad del poeta.

### 2.3.5 ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

El aspecto que nos interesa destacar de la comparación discursiva entre este poema y el poema “Trabajadores para tierras del sol” del conjunto “Antiguo Perú” es la presencia de un conocimiento no occidental en el otro-nativo.

En el escueto poema de Cisneros, existe un cambio de perspectiva bastante significativo. Lo que el poema dice se puede formular de la siguiente manera: Los incas sabían que el sol no participaba de la naturaleza como ellos, pero aun así evitaron dañarla. En el primer verso, la expresión “Sabían” (Cisneros, 1996, p. 49) erige dicho saber como propio del pueblo inca. Esta mirada sobre el indígena y poemas de tal naturaleza permiten encajar a Cisneros como parte de la poesía intercultural (Fernández Cozman, 2017). Por último, los versos “pero evitaron/ el fuego,” son bastante significativos, pues recordemos que, en el poema de *Las comarcas*, el fósforo es una sinécdoque de la civilización.

Los tratamientos son distintos. En el poema de Cisneros, el locutor no pretende llevar este conocimiento al lector, sino mostrárselo y, como producto de la fuerza ilocutiva propia del enunciado, influir en él. En cambio, el locutor de *Las comarcas*

busca hacerse de este conocimiento para llevarlo “a otras latitudes” (Rose, 2007, p. 129).

### Referencias bibliográficas

ADOLPH, J. (27 de febrero de 1975). Juan Gonzalo: comarcas del tiempo. *La Crónica*, p. 5.

ÁNGELES, C. (2007). Juan Gonzalo Rose *ars poeticae*: infancia, utopía y revolución. En *Ciberayllu*. Recuperado de: [http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL\\_Rose.html](http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL_Rose.html)

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

CHUECA, L. (2009). El hilo fascinante de los rumbos inciertos: *Las nuevas comarcas* de Juan Gonzalo Rose. En *Desde el sur* 1(2), pp. 263-288.

CHUECA, L., GÜICH, J. y LÓPEZ DEGREGORI, C. (2006). *En La comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

CISNEROS, A. (1996). *Poesía reunida (1961-1992)*. Lima: Editora Perú.

CONTRERAS, C., y CUETO, M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: IEP.

CORNEJO POLAR, J. (1974). La poesía de Juan Gonzalo Rose. [Separata de la revista *Cauce*, 2/3, pp. 19-35].

DELGADO, W. (1984). *Historia de la literatura republicana*. Lima: Rikchay.

DREYFUS, M. (2003). Las comarcas en Rose: Intimidad e Historia. En *Martín. Revista de Artes y Letras*, 3(6), pp. 59-63.

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-26.  
Doi : 10.36286

- ESCOBAR, A. (1984). Juan Gonzalo o la poética de la anti-poesía. En *Revista Cantuta*, 10/11, pp. 17-22.
- ESPINOZA ESPINOZA, E. (2007). Prólogo. En J. G. Rose, *Obra poética* (pp. 9-16). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*. Lima: Fondo editorial UCH.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2002). Juan Gonzalo Rose y sus comarcas por conocer. En *Múltiple/Cultura peruana*, 2, pp. 60-65.
- \_\_\_\_\_. (4 de septiembre de 2007). El universo poético de Rose. *El Comercio*, s/p. Recuperado de: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001035/Las-voces-multiplesEl-universo-poetico-de-Rose>
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La generación del 50. Un mundo dividido*. Lima: Arteidea editores.
- BELEVAN-MCBRIDE, H. (30 de mayo de 1976). Las nuevas comarcas de Rose. Suplemento Dominical de *El Comercio*, p. 16.
- HINOSTROZA, R. (2002a). Ciudadela: las puertas de la aventura. *Múltiple/Cultura peruana*, 2, p. 23.
- HINOSTROZA, R. ([1971] 2002b). *Contra Natura*. Lima: Fondo editorial UNMSM.
- MARTOS, M. (2012). *En las fronteras de la poesía*. Lima: Lápix.
- ROSE, J. G. ([1974] 2007). *Obra poética*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- SALAZAR BONDY, S. (20 de septiembre de 1964). Rose en un libro de transición. En: Suplemento Dominical de *El Comercio*, p. 6.

- SÁNCHEZ LEÓN, A. (1980). Presencia de Lima en la poesía actual. En L. Vidal, T. Escajadillo y A. Sánchez, *Presencia de Lima en la literatura* (pp. 45-74). Lima: Desco.
- SOLOGUREN, J. (5 de septiembre de 1976). Al andar del camino. La poesía del 50: Juan Gonzalo Rose. Suplemento La imagen de *La Prensa*, p. 22.
- VARGAS LLOSA, M. (2002). El tordo fugitivo. En J. Rose *Las nuevas comarcas* (pp. 9-23). Lima: Fondo de Cultura Económica.

**LA POÉTICA DE JUAN GONZALO ROSE:  
ANÁLISIS RETÓRICO DE "RETORNO-CÍRCULO" Y "CONVALECENCIA"  
THE POETICS OF JUAN GONZALO ROSE: RHETORICAL ANALYSIS OF  
"RETURN-CIRCLE" AND "CONVALESCENCE"**

Anderson Josué Álvarez Rosales  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
a111212@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0002-1559-9955>

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

Fecha de recepción: 08.02.19/ Fecha de aceptación: 10.06.19

**RESUMEN**

Aunque no haya logrado la fama internacional de otros autores, Juan Gonzalo Rose (1928- 1983) es considerado como uno de los escritores más importantes de las letras peruanas por la sensibilidad que desarrolla en su obra y la variada temática que presenta. En este sentido, en el presente trabajo nos proponemos realizar una revisión crítica a la obra de Juan Gonzalo Rose y el análisis retórico de dos de sus poemas: “Retorno-círculo” y “Convalecencia”.

**PALABRAS CLAVE:** Rose, retórica, campos figurativos, provincias figurales, poesía comprometida.

**ABSTRACT**

Although he has not achieved the international fame of other authors, Juan Gonzalo Rose (1928-1983) is considered one of the most important writers of Peruvian letters because of the sensitivity he develops in his work and the varied themes he presents. In this sense, in the present work we propose to perform a critical review of the work of Juan Gonzalo Rose and the rhetorical analysis of two of his poems: "Return-circle" and "Convalescence".

**KEYWORDS:** Rose, rhetoric, figurative fields, figurative provinces, committed poetry.

La poesía peruana evidencia grandes figuras y, para comprender a cabalidad cada una de ellas, hay que entender a sus predecesores y sucesores. En el intento de explicitar mejor la repercusión que tuvo la obra de César Vallejo en la literatura latinoamericana, descubrí a un autor de lírica intimista y profunda: Juan Gonzalo Rose (1974, 2007). El primer libro que leí del poeta fue una antología que él mismo editó en México en 1968: *Hallazgos y extravíos*. La lectura de sus poemas fue una experiencia digna de relieve y, desde entonces, ha sido uno de esos poetas a los cuales recurrentemente vuelvo a leer.

La hipótesis del presente trabajo radica en develar las categorías del retorno y de la soledad como dos de los motivos esenciales en la poesía de Rose. La idea es alejarse del marco teórico tradicional de raigambre positivista (Sánchez, 1972, 1989). Para ello, se analizarán dos poemas del libro-antología *Hallazgos y extravíos*: "Retorno-Círculo" (perteneciente a la sección "Retorno a mi cuarto") y "Convalecencia" (tercer poema de la sección "Zona de amor"). El marco teórico que se usará para el análisis de los textos está compuesto por los postulados de la Retórica General Textual y los estudios realizados por Giovanni Bottioli (1993) respecto de la retórica contemporánea.

Este trabajo pretende proporcionar, ante la ausencia de libros críticos dedicados íntegramente al autor, líneas de investigación con la finalidad de que futuros investigadores puedan desarrollar un análisis total de la obra de Rose. Con este fin, dividimos el estudio en dos partes. En la primera, analizaremos el contexto literario en el cual se desarrolla la denominada Generación del 50; las influencias que recibe de las generaciones anteriores (Generación del 900, Generación del Centenario) y la recepción de la crítica acerca de la obra de Rose. Además, abordaremos la poesía de compromiso político que se manifiesta en el autor en sus primeros años de producción artística. En la segunda, examinaremos los dos poemas mencionados de *Hallazgos y extravíos* (1968) poniendo énfasis en las provincias figurales (sea la metafórica, la sinecdóquica, la metonímica o la antitética), los interlocutores (locutor y alocutario) y la visión de mundo que muestra cada uno de los poemas. Además, realizaremos el respectivo

análisis interdiscursivo con otros dos poemas del mismo poemario, vale decir, "Retorno" y "Vida perdurable".

Finalmente, cabe mencionar que la edición que se empleará en el presente trabajo monográfico es la publicada por el Instituto de Nacional de Cultura en 2007: *Obra poética*. Este texto recoge gran parte de la producción lírica de Rose, aunque, lamentablemente, no contiene su primer libro publicado: *La luz armada* (1954).

## **I. JUAN GONZALO ROSE: CRÍTICA Y TENDENCIAS**

Antes de realizar los análisis retóricos de los poemas, desarrollaremos tres aspectos que consideramos importantes para comprender la poesía de Rose. Como primer punto, abordaremos el contexto en el cual surge y se desarrolló la denominada Generación del 50: el contexto literario, sobre todo; pero también el político, puesto que la primera parte de su poesía está marcada por el compromiso social ante el régimen dictatorial de Odría (1948- 1956). En el segundo punto nos centraremos en la recepción de la crítica a la obra de Rose. Desarrollaremos, básicamente, las posiciones de autores como Marco Martos, Jorge Cornejo Polar, Sebastián Salazar Bondy, Ricardo González Vigil y Esther Espinoza. Además, comentaremos la división de la poesía de Rose en tres periodos que realiza Jorge Cornejo Polar. Y, para finalizar el primer capítulo, nos ocuparemos de la influencia de la poesía española en Rose, así como también de su producción poética en torno al compromiso político.

### **1.1 Generación del 50: una generación bifronte**

La Generación del 50 supuso un distanciamiento de la generación inmediatamente antecesora, la del Centenario, y aún de su preantecesora Generación del 900. Esta última comprendió desde los años 1895 hasta 1919 y se caracterizó por hacer coincidir a la esfera intelectual con la aristocrática. Tuvo, además, como máximo representante a José de la Riva Agüero. La Generación del Centenario mantuvo vigencia desde el año 1919 hasta 1945 y con ella comenzó la democratización de la intelectualidad; puesto que personajes no aristocráticos, como César Vallejo o José Carlos Mariátegui, llegaron a formar parte de la esfera de la intelectualidad. Por último, entre esta y la Generación

del 50, se encuentra la semi-generación del 30, en la cual encontramos a autores de renombre como César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán, Ciro Alegría, José María Arguedas, entre otros. No es, pues, que la generación a la que pertenece Rose surge en un panorama de escasa producción literaria: al contrario, existe ya una tradición poética en el Perú, y de ella asimilará algunos elementos la Generación del 50 (Gutiérrez, 1988).

Respecto de la coyuntura política en la cual se enmarca la obra de Rose, Esther Espinoza menciona que "la temática en Rose parte de una urgencia histórica generacional, sus primeros versos coinciden con la época de la dictadura de Odría, que lo obligó al destierro" (2007, p. 11). En efecto, el régimen dictatorial instaurado por Manuel Odría en 1948 afectó a tal punto a la intelectualidad que esta empieza a vivir en un mundo de persecución y represión constante. Con esto, autores como Gustavo Valcárcel, Manuel Scorza, Alejandro Romualdo y Juan Gonzalo Rose fueron deportados durante este régimen y serán justamente estos escritores los que desarrollarán una poesía social y de compromiso. En el caso específico de Rose, el autor publicará su primer poemario *La luz armada* (1954) en el cual expresa un espíritu de disconformidad con la sociedad y donde muestra rebeldía contra el aparato estatal. El segundo libro, *Cantos desde lejos* (1957), presenta también una carga social y en él se desarrolla, por otro lado, el doble exilio del poeta: el extrañamiento de la patria y la nostalgia por la infancia perdida.

Por último, Miguel Gutiérrez (1988), en su texto *La Generación de Cincuenta: Un mundo dividido*, denomina a este grupo de escritores como una generación bifronte, puesto que no representa una ruptura con la tradición literaria anterior, como explicamos líneas arriba, y que, más bien, reverencia el pasado a la vez que tiene la mirada en el futuro. Por otra parte, hay que diferenciar, además, la aparente división en la Generación del 50 entre los denominados "poetas puros" y "poetas sociales". Los primeros manifestaron un perfeccionamiento estético, mientras que los segundos abordaron una temática política, aunque resulta pertinente mencionar que ambas tendencias artísticas se complementaban entre sí porque autores como Alejandro Romualdo practicaban ambos tipos de poesía. Dicha particularidad se puede evidenciar

si comparamos *La torre de los alucinados* con *Edición extraordinaria*. El primer poemario revela un esteticismo; el segundo, en cambio, muestra una intencionalidad política ostensible.

## 1.2 La crítica y la obra de Juan Gonzalo Rose

La obra de Rose ha suscitado opiniones divididas en el ámbito de la crítica. Marco Martos, por ejemplo, define a Rose como "un poeta popular" (2003, p. 39) ya que sus composiciones son simples y sentidas; mientras que González Vigil (2007) destaca del poeta el interés por la renovación del lenguaje en la poesía peruana. En primer lugar, sobre *Cantos desde lejos*, Martos menciona que el poeta hace uso de un verso libre desmadejado que obedece a "la exteriorización de la subjetividad del poeta" (2003, p. 35). Este libro contiene poemas de tema reivindicativo donde aparece "lo cotidiano deliberadamente embellecido" (Martos, 2003, p. 35). Esther Espinoza destacará de *Cantos desde lejos* la "notoria influencia de Vallejo" (2007, p. 11) en la sintaxis y la marcada temática social que ya se había iniciado en un libro anterior (perdido por muchos años) *La luz armada*.

*Simple canción* va a significar el abandono del tono épico en la poesía de Rose, además que va a mostrar "una preferencia por la desnudez de la palabra en la cotidianidad" (Martos, 2003, p. 36). De este libro, Martos resalta el poema "Exacta dimensión", al cual denomina como una composición ejemplar, puesto que utiliza el antiguo procedimiento anafórico en la construcción de sus versos. González Vigil destaca de este libro la "deslumbrante perfección formal con que plasma breves poemas de depurada desnudez expresiva" (2003, p. 32). El crítico literario menciona que Juan Gonzalo Rose "anhela poemas que fluyan como las canciones remotas y anónimas que escuchamos desde niños, con su ritmo simple, natural, en sintonía con el corazón" (González Vigil, 2003, p. 32). Espinoza, por otro lado, destaca de este poemario su verso libre y sencillo, y su tendencia hacia "lo cotidiano y familiar" (2007, p. 12). Por último, Martos distingue a este poemario al momento de mencionar que es el más breve, "el más depurado y probablemente el mejor" (2003, p. 36) de toda la producción poética de Juan Gonzalo Rose.

El cuarto libro publicado por Rose, *Las comarcas* (1964), suscita la opinión poco favorable de Sebastián Salazar Bondy (1964). El dramaturgo peruano pone de relieve el tono proverbial, la alusión social y el intimismo sentimental que presentaban los tres textos anteriores en la producción poética de Rose; pero, de esta cuarta publicación, lo único que rescata es el poema "Huayno del Uru", ya que muestra la autenticidad de su autor: el poema expresa frescura, candor y libertad. Salazar Bondy menciona que *Las comarcas* presenta sorpresas estructurales y formales; pero nada más que eso. Sobre el autor, sostiene que "la calidad de Rose está predispuesta para un entrañamiento en su ser y en el ser plural, mas no para describir desde afuera" (1964, p. 6); así, critica esta obra de manera desfavorable. Espinoza, por su parte, destaca la novedad que suscita la aparición de las prosas poéticas en el mencionado poemario. Señala, además, que hay una clara influencia del modernismo en *Las comarcas* y que esto se explica con la alusión a "lugares comunes a los cuentos tradicionales [como] guerreros, castillos, osos y antorchas" (Espinoza, 2007, p. 13). Rose se muestra, sostiene Espinoza, como "un poeta hedonista y exotista que recorre con su mirada en paisaje sensual de límites oscuros, de arena holgada" (2007, p.13). Por otra parte, González Vigil (2003) destaca, al igual que Salazar Bondy, el poema "Huayno del Uru" y lo equipara, por su lenguaje poético totalizador, al himno escrito por Arguedas "A nuestro padre creador Túpac Amaru". Afirma que ambos, Rose y Arguedas, anuncian "la propuesta horazariana del 'poema integral', impregnado de nuestra heterogeneidad socio-cultural y lingüística" (González Vigil, 2003, p. 33).

Sobre *Informe al rey y otros libros secretos* (1963-1967), Martos nos comenta que es el más complejo en cuanto a estructura se refiere, "aquí las circunstancias personales y fundamentalmente las sociales, más que eslabonadas, están imbricadas con la composición poética a tal punto que constituyen la misma textura" (2003, p. 38). En este libro podemos ver que "el poeta se siente débil, escribano, humilde escribano como Guamán Poma y propone sin más, la huida" (Martos, 2003, p. 38). De manera similar, Espinoza sostiene que "el poeta conversa con Guamán Poma, su interlocutor, su par, unidos ambos por su oficio y por la sujeción al rey, solo que el rey es esta vez el tiempo" (2007, p. 14). La investigadora destaca de este libro el mundo atravesado por la

historia de dominación desde el tiempo de los incas, un mundo al cual Rose alude en sus poemas.

*Hallazgos y extravíos* (1968), libro en el cual se encuentran los dos poemas que serán analizados en este trabajo, es una suerte de antología personal donde el autor desarrolla primordialmente el aspecto social, a la vez que alude de manera constante a los espacios cotidianos. Martos, al respecto, menciona que los textos de este poemario "no tienen una unidad temática y están vinculados con fases anteriores de la producción de Rose" (2003, p. 39). El tema predilecto de esta obra es la nostalgia que se "funda en la identidad infantil a que el poeta no quiere renunciar" (Espinoza, 2007, p. 15). Este poemario presenta tres secciones: "Precantos y elegías", "Retorno a mi cuarto" y "Zona de amor"; y en él Rose rinde homenaje a personajes como Nazim Hikmet, Bartolomé de las Casas y Walt Whitman.

Para finalizar, sus dos últimos libros, *Cuarentena* (1974) y *Peldaños sin escalera* (1974), están "marcados por el tema de la muerte" (Espinoza, 2007, p. 15), donde el autor devela sus nostálgicos recuerdos hacia ilusiones idas. Rose, en estas obras, hace una suerte de recuento de las experiencias pasadas y desarrolla nuevas obsesiones tales como el sentido de la vida, la soledad y la muerte. Martos, respecto de *Cuarentena*, dice que con este libro "el poeta cerraba su ciclo poético" (2003, p. 39) de manera indirecta. Además, sobre *Peldaños sin escalera*, sostiene que la división en dos partes del poemario responde, en la primera, a una inquietud amorosa e íntima y, en la segunda, "exterior y objetiva" (2003, p. 39).

Jorge Cornejo Polar (1988) considera que la poesía de Rose puede dividirse en tres períodos: el primero de poesía social o comprometida (donde podemos situar a *La luz armada* y a *Cantos desde lejos*; puesto que ambos presentan una marcada proyección social en sus poemas); el segundo de poesía íntima (donde estarían *Simple canción*, *Las comarcas* y *Hallazgos y extravíos*); y uno tercero de poesía íntima y social (etapa donde situaríamos a *Informe al rey y otros secretos*). Esta división es realizada por Cornejo Polar sobre la base de la temática y de las tendencias que presenta el poeta en cada una de sus obras.

### 1.3 Rose y la poesía de compromiso político

En la obra poética de Rose, podemos identificar tres marcadas influencias que, de manera distinta y en épocas diferentes, se hicieron notar en sus poemarios. Tenemos, en primer lugar, "el influjo retórico del último Vallejo" (Martos, 2003, p. 35) desarrollado en sus primeros libros de poemas (*La luz armada* y *Cantos desde lejos*) y trabajado, sobre todo, en la sintaxis de sus textos líricos (Espinoza, 2007, p. 11). Otra influencia vallejiana que los críticos han podido identificar se manifiesta en la presencia del léxico religioso (Cornejo, 1988, p. 21): palabras propias de la fe cristiana se hacen presente en la lírica vanguardista del Vallejo de los años 20 y que son asimiladas, a través de la tradición literaria formada ya en el Perú, por Juan Gonzalo Rose y otros poetas como Alejandro Romualdo.

En la composición del segundo poemario de nuestro vate, *Cantos desde lejos* (1957), "se advierte el magisterio de León Felipe" (Martos, 2003, p. 35), poeta español miembro de la llamada Generación del 27. Este grupo de escritores influyó en Rose a tal punto que este cultivó un verso libre "desmadejado, más atento a la exteriorización de la subjetividad del poeta que a la distribución rítmica de los acentos o las innovaciones audaces" (Martos, 2003, p. 35). Es, quizá, el desarrollo de este tipo de poesía el que le permite, luego, volcar toda su subjetividad e interioridad en sus producciones poéticas como *Hallazgos y extravíos* y *Cuarentena*, libros que tienen un marcado carácter personal e intimista.

El tercer influjo, y no menos importante, que se manifiesta en la obra de Rose es el relacionado a la poesía social o de compromiso. Cornejo Polar ubica la causa de este tipo de pensar poético en la "absoluta disconformidad con la sociedad" (1988, p. 20) en que se vivía en los años finales de la primera mitad del siglo XX. Este descontento, sostiene el autor, se hizo notorio en la actitud de rebeldía que los poetas de la Generación del 50 (sobre todo, de los que pertenecían al grupo de los llamados "poetas sociales") dejaron ver en sus producciones artísticas. La poesía de compromiso, en Rose, fue la primera en desarrollarse en sus poemarios, y se fue apagando (cambian por un pesimismo) con el correr de los años. Como ya hemos mencionado antes, Cornejo Polar, en su división de la poesía de Rose en tres periodos, ubica en la sección de

poemarios de compromiso social a *La luz armada* y *Cantos desde lejos*, ambos textos escritos en el destierro que evidencian la esperanza en la revolución.

## **II. HALLAZGOS Y EXTRAVÍOS: ANÁLISIS DE LOS POEMAS "RETORNO-CÍRCULO" Y "CONVALECENCIA"**

En el apartado anterior, realizamos la revisión a la Generación del 50 como grupo literario que se caracterizó por su marcado bifrontismo, puesto que no constituyó un cambio radical respecto de la tradición artística que se venía desarrollando en el Perú, sino que rescató elementos de ella e innovó recursos que serán propios de su generación. Además, vimos cómo la crítica recepcionó cada poemario de Juan Gonzalo Rose, haciendo una dura crítica en algunos casos (Sebastián Salazar Bondy) o destacándola sobre las producidas en su época. Por último, analizamos influencias que llegaron a la obra de nuestro poeta, sobre todo, la relacionada a la poesía de compromiso político que Rose practicó como secuela de una serie de circunstancias sociales que vivió, como su adhesión clandestina al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y su deportación a México en la dictadura de Odría (1948- 1956).

En el presente apartado se analizarán los poemas "Retorno-Círculo" y "Convalecencia", ambos pertenecientes a la segunda y tercera sección, respectivamente, del libro *Hallazgos y extravíos* (1968). Antes del respectivo examen retórico, se transcribirán cada uno de los poemas para, de esta manera, facilitar el análisis del mismo. Se utilizarán las nociones de la Retórica General Textual planteadas por Giovanni Bottiroli (1993) que han sido dilucidadas por Camilo Fernández (2014). El teórico italiano considera que hay cuatro provincias figurales: la metafórica (que se define por una relación de analogía), la sinecdóquica (enlazada a la inclusión), la metonímica (relacionada a la contigüidad) y la de negación o antitética (que se define por el principio de oposición). Además, nuestro análisis buscará vincular las provincias figurales o los personajes de cada poema (el locutor, el alocutario, por ejemplo) con la inventio o cosmovisión respectiva.

## **2.1 Análisis de *Hallazgos y extravíos***

Publicado en 1968, el poemario-antología *Hallazgos y extravíos* se coloca en un periodo de transición entre la segunda y la tercera etapa de Rose (aludimos a la etapa de temática intimista y la de poesía social con dimensión individual que define Jorge Cornejo Polar). Por eso, las tres secciones que lo conforman obedecen, en general, a dicha clasificación: "Precantos y elegías" se asocia a la poesía social-intimista; en cambio, "Retorno a mi cuarto" y "Zona de amor", las otras dos secciones, son de naturaleza más personal y ensimismada. Al respecto, Martos sostiene que los poemas de este libro "no tienen una unidad temática y están muy vinculados con fases anteriores de la producción de Rose" (2003, p. 39).

Con la lectura de los poemas de este libro, podemos erigir que la categoría del retorno se constituye como el motivo fundamental en la poética desarrollada no solo en este poemario, sino en la del autor. Poemas como "Nana", "La rueda", e incluso, los que analizaremos a continuación, "Retorno-Círculo", "Retorno", se configuran a partir de esta categoría al presentar a un locutor que anhela retornar a un estado en el que se sienta amado.

Esta antología recoge poemas de la primera etapa de Juan Gonzalo Rose, de sus libros de poesía social y también textos dedicados a autores "que parecen haber significado mucho en la formación literaria de Rose: León Felipe, Nazim Hikmet y Walt Whitman" (Cornejo Polar, 1988, p. 29). Así, constituye una variada temática; no obstante, el carácter intimista y personal del libro empieza a ganar protagonismo y relevancia.

### **2.1.1 Análisis de "Retorno-Círculo"**

A continuación, se transcribirá el primer poema que será analizado:

#### **RETORNO círculo**

Estoy  
tan suave  
ahora

que si alguien reclinase su rostro sobre mi alma  
bastante me amaría. 5

Contemplo  
en el alto silencio de los cielos  
la música del mar  
y la antigua tertulia de sus leños.

Estoy 10  
tan triste ahora  
que si alguien se acercase  
me amaría.

Primera noche en el Perú.  
Y busco amor.  
Como en todas las noches de mi vida (Rose, 2007, p. 297).

#### **2.1.1.1 Segmentación del poema**

El poema consta de dieciséis versos con métrica libre ordenados en cuatro estrofas. Considerando las condiciones anímicas y perceptibles con que el locutor se describe a sí mismo, podemos segmentar el texto en dos secciones.

La primera sección, "La soledad del poeta", comprende desde el verso 1 al verso 9, es decir, las dos primeras estrofas. En este segmento, el locutor se autodefine bajo la noción de suavidad ("Estoy // tan suave"), lo cual puede implicar dos situaciones: primero, la delicada apariencia que motivaría a los demás acercarse afectivamente a él; o, por otro lado, puede aludir al estado de vulnerabilidad en el cual se encuentra el locutor. Esta última hipótesis responde a la contraposición que existe entre lo suave y lo bien constituido; lo delicado y lo sólido.

La segunda sección, "La tristeza del poeta", abarca desde el verso 10 hasta el final, vale decir, las últimas dos estrofas. En esta parte, el poema gira en torno a la

autodefinición del locutor a partir de la tristeza del ánimo ("Estoy // tan triste ahora"). Este refiere aún a la posibilidad de que los seres contiguos demuestren afecto por él en esta nueva faceta. Al igual que la suavidad, la tristeza se asocia a la vulnerabilidad del ser; además, en este momento se evidencia la acentuación de la soledad del poeta: el locutor requiere afecto en su primer estado de suavidad, y en esta nueva faceta de tristeza, sigue solicitando afecto. Sin embargo, no aparece ningún individuo en escena. Es una búsqueda sin respuestas.

### **2.1.1.2 Provincias figurales**

En el nivel de las provincias figurales, podemos identificar, en el poema, la predominancia de dos de manera específica: el uso de la provincia figural de la metáfora y la antítesis. Ambas, de diferente modo, contribuyen y se engarzan con la *inventio* del poema dotándola así de mayor fuerza y brillantez.

En la primera estrofa, tenemos ante nosotros un conflicto, una contraposición semántica:

Estoy  
tan suave  
ahora  
que si alguien reclinase su rostro sobre mi alma  
bastante me amaría (Rose, 2007, p. 297).

La suavidad, como mencionamos antes, es correlato de la vulnerabilidad en la persona, lo cual debería garantizar al hablante la posibilidad de encontrar a un receptor que le brinde afecto humano. Aún más, el locutor utiliza el pronombre indefinido singular "alguien", es decir, hace alusión a que no necesita el amor de un individuo en particular, sino el de cualquier ser humano. El uso de este pronombre acentúa, desde un inicio, la cualidad solitaria del hablante: este se encuentra tan solo que cualquier tipo de amor le haría bien. No obstante, no acude ninguna persona a su solicitud.

El yo lírico, en la siguiente estrofa, se encuentra rodeado de naturaleza ("el alto

silencio de los cielos", "las músicas del mar"), elementos que, en vez de atenuar su soledad, la acentúan: no hay en toda esa grandeza natural ninguna presencia vital de algún ser humano. La antítesis se manifiesta así en la fracasada disposición amorosa: existen tanta necesidad de afecto por parte del locutor, pero tan inexistente es la respuesta a su clamor. Abunda, por un lado, su presencia necesitada; escasea, por otro, los seres que pueden satisfacer tal requerimiento.

La otra provincia figural presente es la metafórica. Por ejemplo, en el cuarto verso ("que si alguien reclinase su rostro sobre mi alma"), se hace uso de la figura de la personificación. El alma, elemento etéreo, intangible por naturaleza, toma corporeidad, una cualidad que permitirá a algún otro reclinarse sobre ella y sentirla. Asimismo, percibimos la personificación de los "cielos". ("el alto silencio de los cielos"). El firmamento presentado en su estado plural, connotación de su inmensidad, se abstiene de hablar y simplemente no emite ningún sonido. También el "mar", con sus músicas o la falta de ellas, revela esa "antigua tertulia" con los leños que manifiesta el locutor, metáfora de la conexión vital que antes, ambos elementos naturales, establecían. Con estas personificaciones se profundiza aún más en la soledad del locutor. La naturaleza acompaña al poeta; este siente los elementos rodeándolo y formando parte de su entorno, pero todo supone una compañía vacía: en el poema, la naturaleza no llega a establecer un vínculo afectivo con el hablante.

### **2.1.1.3 Interlocutores**

En el poema, nos encontramos frente a un locutor-personaje. Se muestra a sí mismo mediante evidencias lingüísticas en primera persona: "Estoy tan suave", "sobre mi alma", "bastante me amaría", "contemplo", "estoy tan triste", "busco amor", "las noches de mi vida". Además, el alocutario es no-representado. El discurso se dirige a un auditorio impersonal, puesto que se orienta a un "alguien" en general.

El locutor se maneja en la relación causa-efecto, ya que intenta crear sentimientos de afecto hacia él en otro a través de su discurso. La suavidad y la tristeza que manifiesta sentir, a través de todo un mecanismo argumentativo, buscan fomentar y despertar el amor en los terceros. Ordena de tal modo su discurso que, a modo que este

avanza, se configura su ser como una presencia que está completamente sola en el mundo, en busca constante de afecto. El hablante, quizá de manera esperada, puesto que ha buscado amor "todas las noches de su vida", se encuentra con el fracaso de su búsqueda al no aparecer ningún alocutario que pueda llenar su soledad.

#### **2.1.1.4 Visión del mundo**

El poema "Retorno-Círculo" nos asoma a la cosmovisión general del poeta, por lo menos en esta segunda sección de *Hallazgos y extravíos*. En este texto lírico, el sentimiento amoroso no se encuentra por ningún lado: es solicitado, pero no encuentra respuesta alguna. El poeta retorna físicamente al Perú, pero vuelve a ese estado emocional en que el afecto del prójimo le es ajeno, lejano, esquivo. Y aunque encuentre en su camino retazos de conjunción con la naturaleza, todos los elementos que lo rodean, por más que resalten su presencia, solo se orientan a engrandecer su soledad.

En este poema nos encontramos con un regreso a la soledad: el amor de un "alguien" no aparece por más vulnerable y triste de alma que uno puede encontrarse. Estamos, pues, ante un infausto retorno. De esta manera, para el poeta, la ausencia de referentes cercanos que proporcionen afecto implica la debacle espiritual de la persona. El poeta constituye sus estados emocionales en torno a la recepción del amor, mostrando una candorosa incapacidad de ser él quien lo dé, definiéndose a sí mismo como un sujeto afectivamente pasivo o, en todo caso, que no sabe cómo amar o que está aún aprendiendo a hacerlo.

#### **2.1.1.5 Análisis interdiscursivo**

El primer poema analizado, "Retorno-Círculo", tenemos a un yo lírico que se caracteriza por su soledad, tristeza y abandono; no obstante, el actuar que muestra es la de un ser esperanzado en que "alguien", dándose cuenta de su actual condición, se conmueva con lo que está viviendo y le dé afecto. Esta es una esperanza que se pone a prueba verso a verso puesto que nadie aparece; y el yo lírico, perseverante, aún tiene palabras para seguir manifestando su soledad y buscando amor como todas las noches

de su vida. En este sentido, el poema “Retorno” (Rose, 2007, p. 299) –perteneciente a la misma sección del poemario: “Retorno a mi cuarto”– muestra esa otra careta del regreso del poeta al Perú. Aquí, en este nuevo poema, en contraposición a “Retorno-círculo, notamos un yo lírico que tiene un regreso más ameno: nos encontramos ante la reconciliación del hombre con el entorno añorado en medio de un ambiente de espíritu festivo.

“Retorno” es un volver a un espacio en el que, en una temporalidad anterior, se ha estado; pero es un regreso gratificante, envuelto en un trasfondo musical (“cucharas”, “guitarra”) y donde la figura maternal constituye ese refugio íntimo añorado por el poeta. Tanto seres animados e inanimados manifiestan su alegría por medio de relaciones metafóricas orientacionales: tenemos, por ejemplo, que “en su perfume ascienden los jazmines” (Rose, 2007, p. 299), metáfora que se construye a través de la relación abajo-malo, arriba-bueno. Además, la “triste cola del perro” (Rose, 2007, p. 299) se agita alegremente; verso que evidencia también la construcción metafórica anterior: la extremidad de un perro se erige hacia arriba cuando está alegre y hacia abajo cuando está triste. Todas estas relaciones textuales en el poema ayudan a desarrollar la inventio del poema que se basa en la alegría generalizada que provoca el regreso del poeta. El jolgorio y la alegría ornamental son los matices que tiene el texto alrededor de tal evento tan importante.

### **2.1.2 Análisis de “Convalecencia”**

A continuación, se presenta el segundo poema a analizar:

#### **CONVALECENCIA**

Querido cuerpo mío:  
continuemos viviendo.

Continuemos viviendo  
porque cae una hoja con holgada dulzura,  
porque un hombre en el bosque

5

15

se enredó con un trino,  
porque un niño en la noche  
dibujaba una rosa  
y al sentirla en su frente  
se ha quedado dormido (Rose, 2007, p. 315)

10

### **2.1.2.1 Segmentación del poema**

El poema consta de diez versos con métrica libre y está compuesto en forma epistolar. Teniendo en cuenta las cuatro partes del texto argumentativo de Aristóteles (exordio, narración, argumentación y peroración), podemos segmentar el poema en tres secciones. La primera sección comprende los versos 1 y 2, es decir, la primera estrofa. En este segmento, "Presentación del motivo", el locutor evidencia a quien se dirige (es decir, a su cuerpo, el alocutario): "Querido cuerpo mío" y lo exhorta a una causa: "continuemos viviendo". En esta frase se manifiesta el fin de todo lo que será su argumentación y su posterior peroración. El yo lírico revela en esta primera segmentación una necesidad, la de seguir viviendo, que intentará transmitir a su ser ("cuerpo mío") con la argumentación de los versos siguientes.

La segunda parte, "La belleza natural", comprende desde el verso 3 al 6, donde el hablante argumenta con la finalidad de convencer (convencerse) de seguir viviendo. En este segmento, se desarrollan los puntos discursivos a favor de su fin, tratando de persuadir a su alocutario y mostrando los eventos importantes que esta vida guarda en sí. Se hace uso, en esta sección, de figuras metafóricas que enriquecen su argumento, lo cual dota de altura su discurso.

La tercera parte, "Mímesis", muy vinculada a la segunda, estaría definida por los cuatro últimos versos. Aquí, el locutor desarrolla su peroración final buscando, con este último momento, mover a su alocutario a seguir en este mundo. En este segmento, el yo lírico le muestra la tranquilidad, serenidad y el placer que un niño siente; haciéndole entender que, si se deja guiar por lo que este le indica, puede experimentar también esa paz y satisfacción mostrada.

16

### 2.1.2.2 Provincias figurales

En el poema identificamos la presencia predominante de las provincias figurales de la metáfora y la metonimia. Ambas, de manera particular, colaboran y se engarzan con la *inventio* del poema dotándola así de mayor fuerza.

La provincia metafórica se evidencia en la construcción de la argumentación; por ejemplo, en el verso 4 ("porque cae una hoja con holgada dulzura"), se hace referencia a la belleza natural que existe en el mundo y que, por lo demás, vive sin la presencia del hombre: una hoja cae con demasiada dulzura, pero no hay ser que la aprecie. Por otro lado, evidenciamos también otra metáfora en el verso 6 ("se enredó con un trino"): en esta parte del poema, aparece ya un hombre, y este no solo percibirá la belleza de la naturaleza ("el bosque", "un trino"), sino que se confundirá con ella, se enredará y mostrará así la comunión que puede existir entre la belleza de las cosas y el ser humano.

Como se podrá notar, existe una gradualidad de situaciones entre lo que se muestra en el verso 4 y en el 6: se pasa de un momento en que no existe figura humana que evidencie la belleza de las cosas, a otro en que sí tenemos a un hombre que, incluso, se confunde con ellas. Siguiendo esta línea, llegamos al verso 8, donde un niño "dibujaba una rosa"; la rosa, al igual que la hoja que cae "holgando dulzura" y el trino de los pájaros, es metáfora de la belleza natural. Pero, en este nuevo momento, la presencia de un dibujo de una rosa evidencia nuevos tópicos: es ahora un niño, un ser puro, una instancia abierta por completo al conocimiento de las cosas, quien imita la belleza natural. El locutor, de esta manera, argumenta que, para llegar a ser creadores de belleza, hay que volver a esa instancia infantil donde el mundo es un lugar por conocer y donde uno puede crear vínculos estrechos con lo bello.

La segunda provincia figural presente en el poema es la metonímica, pues, a través de esta, se configura la relación de proximidad entre el locutor: el "yo-alocutario". Es decir, el yo se dirige al tú que es su propio cuerpo y se proyecta en la imagen del hombre que en el bosque se enredó con un trino y el niño que en la noche dibujaba una rosa. Todos estos personajes se relacionan con el locutor metonímicamente mediante la contigüidad que se establece entre ellos. Esta

construcción permite crear vínculos entre el "yo-alocutario" ("cuerpo mío") y los seres que van apareciendo en su discurso: crea puntos de unión entre ambos que ayudarían a convencer a su "yo-alocutario".

### **2.1.2.3 Interlocutores**

En el poema nos encontramos frente a un locutor-personaje, el cual se evidencia en el carácter epistolar del discurso: es el locutor personaje quien desarrolla sus argumentos a lo largo de todo el poema con la finalidad de convencer a un alocutario, que sería el cuerpo del mismo locutor: esta afirmación surge de la marca textual del primer verso "Querido cuerpo mío". Aquí el hablante hace notar que a quien se dirige no es otro yo, sino a su propio cuerpo.

El locutor, como ya lo habíamos mencionado antes, trabaja una gradualidad en su discurso al presentar, primero, el momento en que "cae una hoja con holgada dulzura" (metáfora de la belleza de lo natural); luego, cuando inserta a esa atmósfera creada a un hombre que "se enredó con un trino" (metáfora de la conjunción entre la belleza y el ser) y, por último, al señalar a un niño que "dibujaba una rosa" en la noche. Esta progresiva fuerza argumentativa se construye acorde al fin que tiene el locutor: "continuemos viviendo" le dice a su propio cuerpo en el segundo y tercer verso, y busca convencerlo hasta el final de que ese acto vale la pena.

Asimismo, la relación que va surgiendo en el discurso entre el locutor con los personajes, también con su alocutario, es metonímica; puesto que, mediante este vínculo desarrollado, logra el yo lírico hacerle más palpable a su interlocutor las secuelas que de su argumento se desligan: el acto de ser parte de una belleza natural al punto de poder, incluso, representarla.

### **2.1.2.4 Visión del mundo**

El poema "Convalecencia" desarrolla dos de los intereses fundamentales del poeta: la búsqueda de la belleza y la esperanza. En este texto lírico, se manifiesta un intento de convencimiento por parte del locutor hacia su alocutario (su propio cuerpo) mediante un procedimiento gradual de argumentos en su discurso. El yo lírico utiliza la metáfora de

lo bello como eje central de su argumentación, dándole importancia así a la belleza de las cosas y a su representación, mimesis, por medio del arte. La esperanza se manifiesta en este poema como una de las coordenadas fundamentales de la visión del mundo del poeta; es por ella que el locutor argumenta y anima a su alocutario.

Para el poeta, la belleza de lo natural es el motivo principal de la vida, y aún más, será lo que permitirá que su cuerpo siga viviendo. Además, lo bello se encontrará no en la vida urbana y citadina, sino en la correspondiente a la naturaleza: es en este lugar que se ubica tal grandeza y lo que verdaderamente importa de esta vida. Por otro lado, la construcción anafórica, a la vez que facilita la eficacia expresiva de los argumentos del locutor, evidencia su más íntimo interés (la belleza de lo natural) puesto que lo resalta constantemente. Por último, la futura representación por medio del arte le traerá tranquilidad y placer: "y al sentirla en su frente // se ha quedado dormido".

#### **2.1.2.5 Análisis interdiscursivo**

El segundo poema analizado fue "Convalecencia", el cual desarrolla la poética de Rose respecto a su concepción de belleza y arte que un poeta debe tener. La belleza le dará esa fuerza y el motivo para continuar viviendo. Tenemos, en este poema, a un yo lírico que lucha contra el decaimiento de su cuerpo, tratando de animarle a continuar con viva, mostrándole las buenas cosas que todavía puede darle este mundo. El arte se erige, aquí, como esa causa final que reanimará al cuerpo y lo impulsará a vivir. En este sentido, el texto "Vida perdurable" (Rose, 2007, p. 281), perteneciente al mismo poemario, presenta una etapa posterior al mencionado proceso de fortalecimiento: nos encontramos, ahora, con un yo lírico que busca la felicidad mediante la creación de un sistema metafórico que intenta vincular la palabra "feliz" con "hombre".

Además, al igual que en el poema "Convalecencia", el poeta se muestra esperanzado de que lo que quiere sucederá. En el primer poema, argumenta a favor de seguir viviendo (lo hace) porque sabe que en cierta manera su discurso va a provocar algún efecto en su receptor. En "Vida perdurable" ocurre algo similar: el yo lírico avanza "con los brazos abiertos" (Rose, 2007, p. 281) intuyendo que, en algún

momento, el hombre –y también él- llegará a ser feliz. En este nuevo momento, en contraposición del primero, estamos en una faceta de "júbilo", y ya ni los muertos le pesan a uno, sino que son ellos mismos quienes lo conducen hacia ese estado de alegría: "como si me llevaran las alas de los muertos..." (Rose, 2007, p. 281).

Para finalizar, cabe resaltar que en ambos poemas, Rose muestra una marcada persistencia. En el primero, frente a un proceso de decaimiento, es él quien asume la voz y argumenta en favor de continuar en esta vida; en el segundo, el poeta ya no se conforma con tener un motivo en su vida (el arte) sino que ahora busca la felicidad plena, esa instancia en que los pesares del mundo no mellen su ánimo y donde pueda realizarse por completo.

### Referencias bibliográficas

- ÁNGELES, C. (2000). "Juan Gonzalo Rose *ars poeticae*: infancia, utopía y revolución". *Ciberayllu*. Recuperado de: [http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL\\_Rose.html](http://www.ciberayllu.org/Ensayos/CAL_Rose.html)
- BOTTIROLI, G (1993). *L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CORNEJO POLAR, J. (1988). *Estudios de literatura peruana*. Lima: Universidad de Lima / Banco Central de Reserva del Perú.
- ESCOBAR, A. (1974). Juan Gonzalo Rose o la poética de la antipoesía. Recuperado de: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Libros/literatura/patio/avance/juan\\_gonzalo.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Libros/literatura/patio/avance/juan_gonzalo.htm)
- ESPINOZA ESPINOZA, E. (2007). Prólogo. En J.G. Rose. *Obra poética* (pp. 9-16). Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Editorial Cátedra Vallejo.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (2003) Juan Gonzalo Rose y la renovación de la Poesía Peruana. *Martín. Revista de arte y letras*, 6, 31-34.
- \_\_\_\_\_. (4 de setiembre de 2007). "Las voces múltiples: El universo poético de Rose". *El Comercio*. Recuperado de:

<http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000001035/Las-voces-multiplesEl-universo-poetico-de-Rose>

GUTIÉRREZ, M. (1988). *Generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Ediciones Sétimo Ensayo 1.

MARTOS, M. (2003) Apostillas a la obra poética de Juan Gonzalo Rose. *Martín. Revista de arte y letras*, 6, pp. 35-40. .

ROSE, J. G. (1974). *Obra poética*. Estudio preliminar de Alberto Escobar. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

\_\_\_\_\_. (2007). *Obra poética*. Prólogo de Esther Espinoza Espinoza. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SALAZAR BONDY, S. (20 de septiembre de 1964). Rose en un libro de transición. *El Comercio*, p. 6.

SÁNCHEZ, L. A. (1972). *Introducción crítica a la literatura peruana*. Lima: P. L. Villanueva S.A.

\_\_\_\_\_. (1989). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*, Tomo V. Lima: E.M.I.S.A. Editores.

**“LA POSMODERNIDAD NOS ENSEÑÓ QUE LA COHERENCIA LO AGUANTA  
TODO”. ENTREVISTA AL PROFESOR DORIAN ESPEZÚA SALMÓN**

Sergio Luján Sandoval

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Perú

sergiomdc9@gmail.com

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

María Alejandra Mory Rosas

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Lima, Perú

alejandramory@gmail.com

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

DOI: 10.36286/mrlad.v2i3.37

Dorian Espezúa Salmón es actualmente profesor del Departamento de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde también obtuvo su doctorado. Dentro de su producción académica encontramos varios artículos publicados en distintas revistas especializadas tanto nacionales como extranjeras; asimismo, es autor de los siguientes libros: *Entre lo real y lo imaginario: una lectura lacaniana del discurso indigenista* (2000), *Todas las sangres en debate. Científicos sociales versus Críticos literarios* (2011), *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana* (2017), *Parkinson, alzheimer y literatura* (2017), *Perú chicha. La mezcla de los mestizajes* (2018) y *Churata desde el Sur* (2019). Además, ha merecido el Premio Nacional de Educación Horacio 1998 y el Premio Nacional de Ensayo Federico Villarreal 1999. Su línea de investigación se centra en la teoría literaria.

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-13.

Doi : 10.36286

**1. En un artículo suyo titulado “Literaturas periféricas y crítica literaria en el Perú”, que apareció el año 2002 en la revista *Ajos & Zafiros*, usted vuelve a hacer hincapié en lo que Cornejo Polar afirma en su libro *Escribir en el aire* (1994) sobre la inexistencia de una verdadera teoría literaria latinoamericana. Actualmente disponemos de ciertas categorías —aparte de los aparatos teóricos occidentales— para poder enfrentarnos a un texto literario. Sin embargo, pese a que dichas categorías no son estrictamente literarias, sino que han sido el resultado de un diálogo interdisciplinario, ¿cómo evalúa usted la interdisciplinariedad que se viene practicando desde hace décadas dentro del panorama de la crítica literaria peruana? ¿Es una entrada plausible y viable para el abordaje de los textos literarios?**

RESPUESTA: No me opongo a los estudios inter o multidisciplinarios siempre y cuando se hagan dialogar a las disciplinas involucradas; me opongo a que la inter o multidisciplinariedad sea el pretexto para construir discursos coherentes con indisciplina, sin rigor académico. En ese sentido, me parece que el requisito previo para hacer estudios inter o multidisciplinarios es la formación académico-científica del investigador en una disciplina de base que le permita asimilar los aportes de otras disciplinas para el esclarecimiento del tema a investigar. El proyecto latinoamericano de los años 70 que buscó formular una teoría literaria latinoamericana tuvo más errores que aciertos justamente porque olvidó que la disciplina base era los Estudios Literarios. Al ampliar el corpus de lo que se entiende por texto literario integrando todo tipo de texto de la cultura, se asumió una perspectiva inter o multidisciplinaria. Sin embargo, por hacer estudios inter o multidisciplinarios de todo texto cultural, se olvidó hacer estudios sobre textos literarios en particular. De modo que un estudio de textos de la cultura da, inevitablemente, como resultado una teoría cultural que es inter o multidisciplinaria. No de otra manera se entienden las categorías transculturación, heterogeneidad, hibridez, ciudad letrada, comarca oral y otras que, en buena cuenta son, categorías provenientes de las ciencias sociales adaptadas para dar cuenta de lo socio-cultural que está transcrito en un texto literario.

**2. En el mismo artículo usted habla de categorías y conceptos «nómadas», tomando como referencia su naturaleza y su capacidad de poder desplazarse y ser utilizados en otras disciplinas ajenas a su matriz originaria. Por otro lado, en su libro *Parkinson, Alzheimer y Literatura* (2017), postula que para el desarrollo de una interdisciplinariedad pertinente es necesario que la persona —en este caso el crítico— se encuentre formada en las disciplinas que pone en diálogo, o al menos que posea más que un conocimiento epidérmico de ellas (como bien lo señaló), situación que, en la práctica, no se cumple. En tal sentido, los denominados Estudios Culturales muchas veces pecan de utilizar un marco teórico para todo texto que se les presente, así como interpretaciones que escapan de lo literario, valiéndose de la literatura como una plataforma que ratifique lo que quieren demostrar. ¿Ve usted un saldo de sentido nocivo y deformativo de dichos estudios con respecto a la literatura? De ser así, ¿en qué modo se daría?**

RESPUESTA: Los conceptos nómades provienen de una disciplina y se adaptan sin perder su rigor epistemológico a otras disciplinas. Lo que no se debe hacer es utilizar el concepto como le da la gana al culturalista sin respetar su naturaleza y sentido. Creo que los Estudios Culturales parten de dos premisas insostenibles. La primera es que no hay mayor diferencia estética entre una novela de Vargas Llosa y el libro de Magaly Medina. La novela vargasllosiana —diría el crítico brasileño Antonio Cândido— es una obra “estéticamente válida”, el texto de la comunicadora es, para ser muy generoso, estéticamente discutible. Para resumir las cosas, el arte es artesanía y la artesanía es arte. Si hacer arte, escribir una novela estéticamente válida, componer una sinfonía o pintar un bodegón al óleo es lo mismo que exhibir las botellas de gaseosa en una galería, escribir un chiste o una receta de cocina, contar una vida o acontecimiento extraordinario, escribir en verso lo que no es poesía, pintar en las calles lemas de los hinchas de un club, entonces todos hacen arte y deben ser reconocidos como artistas, poetas y novelistas. Los Estudios Culturales democratizan el arte que por definición es singular y único. La segunda premisa es que cualquiera puede opinar sobre el arte. Claro, cualquiera que experimente el arte puede tener una opinión empírica sobre el arte, pero hay un tipo de arte que reclama la opinión de un

especialista. Eso ocurre precisamente con la crítica literaria que debe estar a cargo de un transductor. Me parece que los Estudios Culturales o son un campo transdisciplinario donde un investigador domina varias disciplinas de las cuales extrae los conceptos o categorías para explicar el fenómeno cultural, o son estudios antidisciplinarios donde no se respeta el rigor metodológico de cada una de las disciplinas. Solo es posible hacer Estudios Culturales con un equipo de especialistas de varias disciplinas que hagan dialogar sus respectivos campos.

**3. En el libro que se ha citado hace un momento, usted alude a los postulados de la posmodernidad y los cuestiona en tanto apelan a la relativización del conocimiento científico humanístico. No obstante, también afirma que existen aportes, aunque mínimos, que han contribuido al fortalecimiento de los Estudios Literarios. ¿Podría mencionar cuáles serían dichos aportes?**

RESPUESTA: Para relativizar el discurso y decretar la muerte de los metarrelatos, la posmodernidad desarrolló metodologías de análisis del discurso que sirvieron para negar la verdad, la objetividad o el significado del discurso para que nadie pueda reclamar a nombre de la verdad; para que nadie pueda hablar con objetividad porque todo discurso es subjetivo y no hace referencia a lo real; para que nadie pueda testificar porque los significantes carecen de significado; para que el subalterno no pueda hablar. La posmodernidad asumió que todo es lenguaje y que los problemas a discutir son problemas de lenguaje. No consideró que sin una confianza en la capacidad comunicativa del lenguaje es imposible que el conocimiento se transmita y que la ciencia avance. Nunca antes se perfeccionó tanto el análisis del discurso como para deconstruir sus “centros” o fundamentos. La posmodernidad enuncia un discurso paradójico porque establece la verdad de que no hay verdad, porque define que no hay definición de nada, porque enuncia con el lenguaje desconfiando del lenguaje, porque confía en los significados para argumentar que no hay significado. La posmodernidad nos enseñó que la coherencia lo aguanta todo.

**4. Por otro lado, ha pasado ya un poco más de una centuria desde la aparición de los postulados de los formalistas rusos. Mencione esto porque fueron ellos quienes se**

**interesaron en lo estrictamente literario, es decir, su análisis se focalizaba y priorizaba al texto como objeto de estudio de la literatura, dotándola de ropajes científicos. Asimismo, usted afirma que “la Literatura como ciencia tiene que dar cuenta de los elementos comunes y constantes a todos los textos literarios (...) si es que quiere ser considerada como una ciencia” (p. 33). ¿Cuáles serían esos elementos comunes que debería tener para conseguir dicho rótulo?**

RESPUESTA: Creo que debemos retomar la agenda de los formalistas rusos corrigiendo sus errores y superando las limitaciones. Los formalistas se opusieron al biografismo, al historicismo, al sociologismo, al impresionismo e intentaron hacer estudios inmanentes del texto literario cuando no se puede desligar el texto del sujeto productor llamado autor que se ubica en un tiempo y espacio cultural que lo envuelve y genera su producción textual. El formalismo-contextualista de hoy debe oponerse a la consideración de que todo texto es o puede ser literario y debe resguardar el campo de los Estudios Literarios que está en peligro de disolverse. Desde mi punto de vista, un texto literario debe tener por lo menos tres características que a saber son: 1. La escritura fonético-fonológica que permite un trabajo sintagmático y paradigmático donde se afina la expresión escrita a través de la segunda articulación del lenguaje. Esto implica asumir una diferencia sustancial entre un lenguaje desautomatizado o extrañado conocido como lenguaje literario y un lenguaje cotidiano que, aunque esté lleno de metáforas, es un lenguaje connotativo porque las metáforas están lexicalizadas, es decir, funcionan como simples palabras o son metáforas muertas. 2. La ficción, o más precisamente, como dice Tomás Albaladejo, los modelos de mundo ficcional y ficcional inverosímil. El primero permite representar un mundo, que se rige de acuerdo a las leyes y principios que rigen el mundo real, donde personajes, acciones y escenarios no tienen correlato homológico en el mundo real porque no son existentes reales y sí existentes textuales. El segundo modelo de mundo es similar al primero con la diferencia de que se violan una o más leyes o principios que rigen el mundo real, produciendo un mundo fantástico. En ese sentido, conviene recordar que todo texto constitutivamente literario es ficcional. 3. El trabajo estético que elimina de plano los discursos improvisados y no trabajados que pasan por literarios. El trabajo estético está vinculado directamente a la

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-13.  
Doi : 10.36286

pericia o competencia del sujeto operador de texto literario que debe producir una obra estéticamente relevante.

**5. Dentro de la propuesta que plantea para «redireccionar» los Estudios Literarios afirma que se debería empezar por definir lo que implica el término “literatura” —tomando también la idea de Jesús Maestro— y para ello recurre a tres elementos característicos que podrían definirlo ontológicamente: la ficción, la escritura y la elaboración estética. En ese sentido, cabría preguntar lo siguiente: ¿Considera que estas características responden necesariamente a condiciones históricas y que por tanto pueden ser variables antes que fijas? ¿Si no son fijas, podría cambiar, por tanto, la noción de literatura que usted plantea? Recordemos, por ejemplo, el nacimiento de la literatura y su relación con la oralidad.**

RESPUESTA: Un texto constitutivamente literario será considerado literario siempre. No hay razones para pensar que *El Quijote* de Cervantes, *Trilce* de Vallejo, *Rayuela* de Cortázar, *Rojo y Negro* de Stendhal o *Las flores del mal* de Baudelaire, dejarán de ser consideradas obras literarias. Serán literatura siempre porque trascienden el “horizonte de expectativas” de los lectores que pueden estar ubicados en tiempos y espacios distantes. La buena literatura no depende de la Teoría del Efecto Estético porque produce obras de arte. En consecuencia, hay o debe haber una definición ontológica de la literatura. Yo no sé por qué se le teme tanto a los esencialismos. En cambio, los textos condicionalmente literarios sí dependen de la recepción justamente por ser discutiblemente literarios. Aquí entrarían textos como la Autobiografía de Gregorio Condori Mamani, las crónicas del periodo colonial o la mal llamada “literatura oral”. Para este corpus, la definición de literatura es histórica y cultural. Respecto de la oralidad opino que no es lo mismo sostener que la literatura nació oral que sostener que la oralidad es un antecedente de la literatura. Los poemas homéricos son literatura a partir del trabajo de recopilación, ordenamiento y estructuración que hicieron los sabios de Alejandría. Todas las versiones no escritas, anteriores al establecimiento del texto, son antecedentes o fuentes de la literatura. Lo mismo se puede decir de las tradiciones orales o cuentos populares que los hermanos

Grimm convirtieron en literatura o de las fuentes orales del *Fausto* de Goethe. Como ha demostrado Nécker Salazar, la narrativa de Ciro Alegría no sería posible sin la tradición oral. Una aclaración final: he leído a Jesús Maestro y no concuerdo plenamente con él. No soy sacerdote de ningún dogma.

**6. Quisiera reparar en textos singulares como los diarios o por ejemplo ciertos libros que contienen dichos, aforismos, reflexiones o fragmentos ficcionales inconclusos. Cada uno de ellos se gesta en un contexto occidental y ajeno al nuestro, es decir, anclado en un imaginario y una tradición distintas; sin embargo, encontramos en el Perú a autores que también han escritos diarios, como el caso del prolífico Alberto Hidalgo o el mismo Julio Ramón Ribeyro. Si nos centramos en la figura del segundo, encontramos un libro bastante peculiar dentro de nuestra literatura; me refiero a *Prosas apátridas*. ¿Este singular texto es o, más bien, puede ser considerado como literatura? ¿Por qué?**

RESPUESTA: He repetido muchas veces que, desde el punto de vista posmoderno que relativiza todo, cualquier texto de la cultura puede ser considerado literario. En sentido estricto, un diario es un discurso diccional, es decir, un texto de no ficción. Por consiguiente, no sería un texto constitutivamente literario. Ahora bien, hay que tomar en cuenta que la literatura puede naturalizar cualquier texto diccional incorporándolo al mundo diegético y que muchos de los géneros de no-ficción pueden ser, en realidad, discursos ficcionales. Creo que *Prosas apátridas* es un texto condicionalmente ficcional porque no reúne fehacientemente las tres características que he mencionado.

**7. Dentro de la disciplina literaria encontramos a la historia, la crítica y la teoría. La primera entra en diálogo con dicha ciencia homóloga para poder situar y periodificar la literatura que se gesta en diversos contextos; la crítica, por su parte, se encarga del abordaje de los textos literarios con las herramientas que la teoría debiera proveerle. Sin embargo, existe una falencia grave dentro de los Estudios Literarios peruanos debido a que nos hemos dedicado a importar aparatos teóricos que no responden a nuestros contextos. Siguiendo esta lógica, es casi imposible encontrar un artículo en**

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-13.  
Doi : 10.36286

**cualquier revista académica que no emplee herramientas foráneas para analizar un corpus latinoamericano o, en su defecto, peruano. Es verdad que se puede hablar de cierta aclimatación y adecuación de algunas teorías, pero ello nos convertiría en simples «aplicadores creativos» de modelos otros. En respuesta a ello, lo ideal sería tener un esqueleto teórico propio que dialogue y responda a nuestro contexto, es decir, que se geste desde este lado del mundo. ¿Cuál es la traba que impediría la construcción de un aparato teórico que tenga su anclaje en lo latinoamericano? ¿Qué opinión le merece el análisis de los textos literarios con categorías andinas como *tinkuy*, *pachacuti*, *wakcha*, *yanantin*, entre otras?**

RESPUESTA: Si las herramientas foráneas sirven para explicar los textos latinoamericanos, entonces debemos servirnos de ellas. Dada nuestra pobreza teórica, nos conviene ser antropófagos que tragamos de todo, digerimos lo que nos alimenta (y también lo que nos hace daño) y botamos de nuestro organismo lo que no nos es útil. Por otro lado, se están incorporando erróneamente nociones y conceptos que explican la cosmovisión andina, pero que no explican la literatura andina. Muchos licenciados en literatura creen hacer teoría literaria andina cuando proponen usar estas nociones, pero lo que en realidad hacen es una antropología de y en los textos literarios. Las principales trabas para la construcción del aparato teórico latinoamericano son: no trabajar con un corpus de textos constitutivamente literarios por darle cabida a cualquier texto cultural y utilizar categorías culturales para explicar la literatura. Eso ocurre con las nociones de *tinkuy*, *pachacuti*, *wakcha*, *yanantin* que sirven para explicar el contenido antropológico de un texto literario sin siquiera rozar sus aspectos literarios

**8. El año pasado se publicó su libro *Perú chicha. La mezcla de los mestizajes*. Sin embargo, el año 2009 sale a la luz un artículo suyo titulado “¿Cultura chicha?” en la revista *Crónicas Urbanas*, donde aborda y teoriza sobre «lo chicha» a nivel de cultura, sujeto y discurso. Es innegable no remitirnos a categorías como «transculturación», de Ortiz y Rama; «hibridez», de García Canclini o «totalidad contradictoria», «heterogeneidad» y «sujeto migrante», de Cornejo Polar. Asimismo, usted sostiene**

que lo chicha “es un *fenómeno integrador* pero este fenómeno *no implica la anulación de las diferencias*” (p. 103, énfasis nuestro). Dicha articulación o integración, según lo que postula, resulta de un proceso tensional, motivo por el que, por ejemplo, el sujeto migrante es distinto del chicha; o, mejor dicho, se posiciona como un estadio inicial para lo chicha. No obstante, ¿la vanguardia indigenista, acaso, no daba cuenta de tal fenómeno integrador? ¿No mostraba, en su naturaleza, a dos frentes culturales en tensión y despojados de un mestizaje feliz y armónico? Un ejemplo meridiano lo desliza Cornejo Polar en su libro *La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989), donde analiza brevemente el poema “Telúrica y magnética” de Vallejo.

RESPUESTA: Carlos García-Bedoya me ha hecho la observación de que yo, siendo un crítico de los Estudios Culturales de filiación norteamericana, he escrito el libro más importante de Estudios Culturales que él haya leído. Para él, son tres los libros que permiten comprender los cambios socio-culturales del Perú contemporáneo: el libro de Aníbal Quijano sobre la cholificación, el libro de José Matos Mar sobre la migración y mi libro *Perú chicha*. He definido lo chicha como la mezcla de los mestizajes porque no son dos o tres las matrices culturales que se hibridan. Se mezclan todas las prácticas culturales de todas las matrices produciendo nuevas y desconcertantes manifestaciones culturales. En ese sentido, lo chicha supera el paradigma de la cholificación y es producto de los procesos migratorios. No se trata simplemente de que se mezcle lo negro, lo indio o lo español; se trata de la mezcla del cholo con el mulato cuyos hijos se mezclan con los “chinos” y los amazónicos, del norte con el oriente, del sur con el centro, de todas las combinaciones posibles. La vanguardia indigenista integra dos matrices culturales bien marcadas: la indígena serrana y la occidental. No toma en cuenta a la amazónico, ni a lo afro, ni a lo nikkei, ni a lo tusan. No existe una vanguardia que haya integrado todas las tradiciones culturales que existen en el Perú.

**9. Si regresamos a los Estudios Culturales, podemos decir que estos ofrecen una apertura muy amplia (casi sin barreras o límites) y, por consecuencia, un ensanchamiento del cauce de «lo literario». Tenemos también, por otro lado, a los**

**estudios contenidistas, es decir, aquellos que se remiten únicamente a lo que el texto dice sin prestar atención a las demás capas de sentido que presenta, como por ejemplo la cosmovisión planteada. En tal sentido, ¿qué es lo que nos podría aportar un estudio contenidista dentro de la crítica literaria, teniendo en cuenta que, por ejemplo, ya se ha dejado de lado —al menos en gran parte— los estudios biografistas o impresionistas? ¿Cree usted que se ha superado un abordaje contenidista por parte de la crítica de turno en el Perú?**

RESPUESTA: Un texto literario se caracteriza —hemos dicho— por su elaboración estética y eso significa trabajar con el lenguaje y con las estructuras formales del género que se elija. Por eso se dice que en literatura es más importante el cómo se expresa el contenido que el contenido expresado de cualquier forma. No es el tema lo que hace que un texto sea literario porque no hay temas literarios; no es el tema peruano lo que hace que la literatura peruana sea peruana; lo importante es que sea literatura por su trabajo formal. Lo que sucede hoy es que la crítica se fija en la historia y no en el discurso, en las ideologías y no en las estructuras, en los contenidos y no en las formas. Entonces, se investigan temas como la nación, el indio, la mujer, el sujeto subalterno, la ciudad, etc., como si los temas fueran determinantes y exclusivos de la literatura. Es importante el *qué* y también es importante el *cómo*. Si reducimos el texto literario a los contenidos, le estamos restando la parte estética relacionada con la forma que implica un tratamiento del tema; si nos fijamos solo en los temas convertimos el texto literario solo en un documento histórico, antropológico o sociológico y nos olvidamos de sus cualidades artísticas. La valoración de un texto literario depende, en su mayor porcentaje, de los aspectos formales.

**10. Es clara su preocupación por las direcciones que están tomando los Estudios Literarios en el Perú, específicamente desarrolla su preocupación analizando las escuelas de Literatura que existen en el país. Cabría preguntarse, entonces, si este fenómeno de “pérdida del horizonte” —como usted lo afirma— es propio del Perú o Latinoamérica o, más bien, responde a una realidad global en el que se ubican los**

**Estudios Literarios. ¿De ser así, por qué no pensar, más bien, en términos de evolución?**

RESPUESTA: El repliegue de las humanidades se ejemplifica con el repliegue de la literatura entendida como disciplina y no como creación. Ha desaparecido el curso de literatura de los programas de estudio de colegios y universidades. La literatura está desapareciendo. ¿Qué tiene que ver eso con la evolución? Si los discursos orales han evolucionado hasta hacerse literatura, entonces ha dejado de ser discursos orales. Lo mismo se puede decir de la “evolución” literaria por cuanto esta puede dejar de ser literatura para transformarse por ejemplo en hipertexto o en cibertexto. En ese caso, la literatura sería una práctica artística pre-cibernética relacionada con una tecnología de representación arcaica. Pero los discursos orales, como la literatura, no han desaparecido por lo que todavía podemos hablar de ellos en tiempos de cibertextos. El problema está en que los Estudios Literarios prestan más atención a textos que no son literarios o que son discutiblemente literarios, en vez de ocuparse por textos literarios. De modo que les hemos dado el pretexto adecuado para que nos diluyan en los cursos de comunicación en general.

**11. Cuando afirma que los estudios de género y los enfoques culturalistas son antidisciplinarios, toma en cuenta el aporte de estos en la incorporación al corpus de textos que son constitutivamente literarios —en términos de Genette— que antes no habían sido tomados en cuenta precisamente por la invisibilización de los grupos minoritarios. Un claro ejemplo de ello serían las escritoras del siglo XIX. ¿A qué cree que se deba dicha dinámica que se basa en soslayar ciertas obras? ¿Cómo ve el panorama actual con respecto a ello? Por otro lado, ¿qué sucede con la crítica literaria en provincias que es asfixiada la mayoría de las veces por el centralismo limeño?**

RESPUESTA: Claro que es un aporte que se integren obras constitutivamente literarias al corpus de la literatura del siglo XIX y mejor si son escritas por mujeres o por miembros de grupos minoritarios. Temo que se está haciendo otra cosa, es decir, se está valorando el rol o la *performance* de las escritoras en el campo cultural predominantemente masculino del

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-13.  
Doi : 10.36286

siglo XIX. De manera que hacemos historia de las mentalidades o sociología de la literatura desde perspectivas inter o multidisciplinares. Es incuestionable el mérito intelectual de estas mujeres que pelearon por la igualdad de derechos. Lo que me preocupa es que no se investigue sobre sus aportes, méritos o cualidades literarias de sus textos. Por privilegiar los estudios sobre las ideologías en juego dentro del campo intelectual del siglo XIX, se descuida el estudio de los textos literarios. En este momento, por ejemplo, está claro cuál es la valía de Clorinda Mato de Turner como intelectual mujer, pero no está esclarecido del todo cuál es el valor literario de sus novelas. Así, se privilegia a la intelectual, pero se descuida a la novelista. Lo mismo sucede con la deficiente crítica literaria provinciana que valora a un escritor por registrar lo pintoresco, exótico o folklórico de su región sin fijarse en las cualidades literarias de sus obras. Lamentablemente, el rescate literario o la valoración de un escritor provinciano sigue haciéndose desde el centralismo limeño.

**12. La profesora Susana Reisz es autora de un libro importante dentro de los Estudios Literarios, titulado *Teoría Literaria. Una propuesta* (1986), donde esbozan muchos lineamientos cardinales en clave siempre de una teorización literaria. En ese sentido, ¿qué rol ocuparía la profesora Reisz dentro de las interminables aproximaciones teóricas? ¿Considera que es un libro que merece ser reexplorado en estos tiempos donde la posmodernidad ingresa de manera violenta y la literatura va perdiendo ciertos límites fijos?**

RESPUESTA: Me parece que es el único texto que se arriesga a plantear una teoría literaria. Ese libro no ha sido superado por otra propuesta que diga “esta boca es mía”. Lo que vino después son manuales, recopilaciones, visiones sesgadas, repeticiones de modelos teóricos que tienen como meta difundir los desarrollos teóricos. Espero que la Dra. Reisz se anime por una reedición corregida y aumentada.

**13. Finalmente, profesor Dorian, usted es coautor de un último libro titulado *Churata desde el Sur* (2019), que recopila ensayos en torno a la figura de Arturo Peralta, que en las últimas décadas ha sido redescubierto y sigue siendo explorado desde distintas ópticas. ¿Tiene alguna otra publicación en mente?**

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-13.  
Doi : 10.36286

RESPUESTA: Me estoy tomando un tiempo para pensar, para procesar, para tomar notas, para dialogar. Ya no me interesa seguir modas epistemológicas ni hacer carrera académica publicando regularmente un artículo o un libro. Ya veré después lo que hago.

**DENEGRI, FRANCESCA. *EL ABANICO Y LA CIGARRERA. LA PRIMERA GENERACIÓN DE MUJERES ILUSTRADAS EN EL PERÚ*. TERCERA EDICIÓN AMPLIADA Y REVISADA. CUSCO: CEQUES, 2018, 296 PP.**

DOI: 10.36286/mrlad.v2i3.38

En el presente libro, Francesca Denegri nos acerca al surgimiento de la primera generación de mujeres ilustradas peruanas a través de los intersticios que permitió la emergencia del discurso romántico, que se consolidó como parte de los proyectos de modernización nacional (en parte acatándolos, pero también subvirtiéndolos) y que empezó a decaer a medida que su participación dejó de limitarse al ámbito doméstico e intentó abarcar territorios tradicionalmente masculinos, como el de la política.

Esta tercera edición de *El abanico y la cigarrera* —que desde su aparición en 1996 va consolidándose como un clásico dentro de los estudios culturales y de género peruanos— incluye un prólogo de Ana Peluffo, en el cual se reconoce la primacía de este libro en el planteamiento de nuevas cuestiones sobre el siglo XIX peruano, asignándole la condición de “brújula” o “libro guía”, así como la filiación de la autora a los planteamientos feministas de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, y que:

sugiere pensar el género como una posicionalidad de sujeto en la que estar fuera de las estructuras de poder [...] es lo que posibilita la emergencia de una crítica de la modernidad y del lugar que se le asigna en ella a la figura imaginada del ángel del hogar (p. 15).

Además, se añade una sección titulada “Ilustradas en la memoria. Francesa Denegri, veintidós años después”, suerte de epílogo en el cual Denegri reevalúa su obra partiendo del contexto de su viaje a Tinta (la tierra de Clorinda Matto de Turner). La autora divide su libro en tres grandes apartados, que corresponden a la aparición, consolidación y ocaso de la escritora ilustrada.

Debido al intento de modernización y la inserción en el capitalismo internacional, el siglo XIX peruano vio el surgimiento de un nuevo sujeto discursivo: la escritora ilustrada. Algunas de las razones que llevaron a su aparición fue lo que Denegri

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-5.  
Doi : 10.36286

denomina la “feminización del discurso romántico peruano”, que parte de la concepción —defendida por autores como Ricardo Palma— de un espacio literario ajeno al quehacer político, donde “el escritor podía protegerse de los avatares de la vida pública” (p. 50) y en el cual, por su cercanía con la vida doméstica, pudo emerger la voz de la intelectual decimonónica. La literatura, entretenimiento inocuo, podía ser ejercida por las mujeres, pues, dentro de la ideología liberal, esta no rivalizaba con su puesto dentro del esquema familiar, sino que frecuentemente se complementaban: la imagen del ilustrado ángel del hogar que repartía su tiempo entre la mundanalidad del quehacer doméstico y el ascenso a las alturas por medio de la pluma era aceptada dentro del ideario del progreso y la civilización. La desaparición de prácticas de raigambre colonial (como el caso de la tapada limeña, que Denegri analiza largamente) da cuenta de las nuevas relaciones de género que se establecen en este siglo y que abren el camino a la mujer ilustrada: “las mujeres habían pertenecido a la esfera de lo sagrado y lo oculto, mientras que en adelante invadirían el reino de lo público y lo visible” (p. 110).

La consolidación de esta generación ilustrada, materializada en las publicaciones periódicas y en las veladas literarias, estuvo enmarcada en los proyectos de modernización liberal, en el cual la mujer era importante debido a que ella articulaba el espacio privado, el de la familia, mientras que al hombre le correspondía el espacio público. Sin embargo, figuras como la de Juana Manuela Gorriti, en cuanto sujeto disidente, contribuyeron precisamente a subvertir estos supuestos. “En la narrativa de Gorriti, la esfera privada se entreteje tan fina y estrechamente con la esfera pública que la frontera entre una y otra termina borrándose” (p. 128). La importancia de esta escritora argentina afincada en el Perú es capital: su obra no solo permitió reinsertar la figura de las mujeres en la historia nacional, sino que, además, problematizó las contradicciones que surgían en ese espacio nacional que se quería presentar al mundo como ordenado y homogéneo:

la violación de una mujer de las clases subordinadas [en las novelas de Gorriti] deviene en metáfora de la violencia en una nación que a pesar de toda su retórica moral burguesa, seguía profundamente imbricada en un código colonial de relaciones sociales y de género (p. 146).

Asimismo, Denegri explica cómo es que Juana Manuela Gorriti articuló un discurso que se contrapuso al ideal del escritor-guía concebido por las ideologías positivistas de orden y progreso, gracias a la emergencia de elementos fantásticos y la fractura de la temporalidad, atributos de un discurso que cuestiona la lógica cartesiana. Sin embargo, y de cara con el desvanecimiento —por lo menos temporal— de la dicotomía público-masculino/privado-femenino, fueron sus veladas literarias las que revistieron mayor importancia: “A pesar de no estar capacitadas para hablar usando el lenguaje de la ciencia, la filosofía o la política, las mujeres hablaban de reformas políticas y sociales, si bien desde su propia perspectiva personal y no académica.” (p. 172).

Estas perspectivas, empero, no inhibieron a la escritora del siglo XIX de las mismas exclusiones que implicaba el proyecto modernizador, especialmente en lo concerniente a la consideración de ciertos grupos subalternos como los indígenas o los afrodescendientes. En narraciones como *Sacrificio y recompensa* de Mercedes Cabello, *Regina* de Teresa González de Fanning y otras más, “indios, blancos y mulatos aparecen merodeando insistentemente en los márgenes de estos relatos, exhibiendo oscuros instintos de muerte, amenazando constantemente con perturbar la historia central de las vidas civilizadas de los modernos criollos de origen europeo” (pp. 192-193), debilidad ante la que incluso cedió Juana Manuela Gorriti. Por otra parte, estas autoras se encontraban alineadas con “retórica etérea y sentimental” (p. 189), en contraposición a lo que, ya en ese momento, reclamaba una figura como la de González Prada, para quien la “celebrada generación romántica se convertiría en adelante en un símbolo cultural del fracaso histórico de un país” (p. 188), en momentos en que, después del trauma de la Guerra del Pacífico, la literatura debía revestirse de valores “viriles”. Así, estas autoras no hacían sino eco de la exclusión de la que fueron objeto esas grandes masas en las cuales González Prada veía al verdadero Perú. Paulatinamente, el espacio, tanto a nivel ideológico como estético, se iba cerrando para esta primera generación de mujeres ilustradas.

La tercera parte del libro es la que demuestra las dificultades de la mujer para integrarse en la vida nacional y pública fuera de los cauces del discurso modernizador, burgués y romántico. Si la letrada había logrado cierta legitimidad, se debió en gran medida a esa feminización del discurso romántico, a los proyectos modernizadores en los cuales la mujer tenía un rol definido como centro del hogar sin que esto rivalizara con la práctica de la literatura (entendida esta como entretenimiento y actividad “femenina”) y a la extracción (burguesa, limeña) de muchas de sus representantes. Este no fue el caso de Clorinda Matto, quien pertenecía a la clase comerciante cuzqueña y quien asumió la literatura no como un divertimento sino como una actividad que, junto con el periodismo, tenía claros intereses políticos y sociales. Fue así, pues, una “intelectual orgánica de las clases dominantes serranas, de acuerdo con la definición de Gramsci de tales intelectuales, como aquellos que acompañan a un grupo social en su ascenso al poder, proporcionándole así la necesaria cohesión cultural.” (p. 228). En sus obras, por otra parte, si bien cedió a algunos valores de la modernidad, encaró las dificultades que esta tenía en la contraposición de un discurso tradicional, que ella conocía por experiencia propia. Dentro de dicho discurso, el sentido colectivo aflora y se aleja de sus pares limeñas:

La principal diferencia entre estas heroínas y las de Cabello y González, es que las de Matto renuncian a sí mismas en favor, ya no del esposo, de la familia, o del amante pecador, sino en favor de la comunidad (p. 252).

Es decir, la vindicación de los valores tradicionales andinos. Esto, además de su adhesión a Andrés Avelino Cáceres, propició que, a la caída del mariscal, la intelectualidad limeña desatara sus más duras críticas, atacando los flancos de su condición de serrana, de intelectual que se metía en “cosas de hombres” y de su sexo. Es con ella que se cierra el arco magistral que ha trazado Francesca Denegri a lo largo de sus páginas.

Hoy que, entre cosas, se ha logrado la digitalización de las publicaciones periódicas del siglo XIX (tales como *La Bella Limeña* o *La Alborada*) y se ha empezado a prestar más atención a esta generación de escritoras (como, por ejemplo, la reciente publicación de los *Cuentos* de Lastenia Larriva de Llona), confirmamos la actualidad de este libro a veintitrés años de su primera aparición. Las pocas erratas que hemos

advertido en esta edición no la desmerecen, pero consideramos que se podrían enmendar en una futura —y necesaria— nueva edición.

Marlon Enrique Caro Ojeda

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

marcaro0301@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0549-5773>

**DE LIMA, PAOLO (ED.). *LO REAL ES HORRENDA FÁBULA. LA VIOLENCIA POLÍTICA EN LA LITERATURA PERUANA*. LIMA: HORIZONTE, 2019, 293 PP.**

DOI: 10.36286/mrlad.v2i3.39

Uno de los últimos grandes “movimientos” en la tradición narrativa peruana ha sido la literatura de la violencia política. Se podría pensar que este tipo de narrativa viene siendo desplazada por estudios relacionados a una literatura moderna o posmoderna; sin embargo, el presente libro clarificaría que las indagaciones que buscan una comprensión cabal de esta clase de textos, circunscritos a la violencia, no están extintas. El *horror* que causó la guerra interna en la sociedad peruana es sintomáticamente irreparable, ya que instauró un trauma en la mentalidad nacional. Utilizar no solo las categorías que propone el psicoanálisis lacaniano, sino también investigaciones derivadas de dicho tipo de análisis, o la relación con la sociedad, sugieren una búsqueda profunda en este tipo de literatura, inmiscuyéndose en los presupuestos e ideologías que se plasman en los textos —o que se encuentran en los autores—. *Lo real es horrenda fábula* se compone de veinticuatro trabajos breves que proponen lecturas críticas de obras que tienen como telón de fondo el conflicto armado interno, de los cuales catorce se dedican al estudio exclusivo de poesía y diez a la narrativa.

En palabras del editor, la secuencia que siguen “responde a la filiación generacional de los escritores” (p. 16). Es así como se nos brinda una primera aproximación al libro; además, se explica, en ciertos términos, el porqué del título —verso del poeta Juan Ojeda—, debido a que se aborda un corpus en los que “el horror (...) entendido como lo real, se presenta como manifestación sintomática (...) tanto en lo Simbólico como en lo Imaginario (...)” (p. 16). Sin embargo, teniendo en cuenta lo expresado, creemos que se podría extrapolar un mejor entendimiento del título al emplear términos lacanianos para su análisis: *Lo real*, comprendido como lo imposible de representar, es el horror relacionado al conflicto armado interno; de ahí que sea una fábula: el horror desatado en la época de la violencia generó un daño irremediable, dejando un saldo negativo en la sociedad.

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-6.

Doi : 10.36286

A lo largo de los veinticuatro ensayos, se manifiestan posiciones comunes y generales con respecto a los planteamientos que abarcan dicho periodo de violencia y abusos: 1) la identificación del sector andino como ente subalterno que sufrió degradaciones en el desarrollo de la guerra interna, 2) la identificación de lo *real* con el conflicto armado interno —hecho que se trata de “reprimir”; sin embargo, tal como se postula, la definición de lo *real* “es el retorno de lo reprimido” (p. 48)—, 3) la forma en que se constituyen las identidades como un *horror* a lo *real*, 4) la representación de la violencia perpetuada como inhumana —esta categoría solo se fundamenta en un ensayo; no obstante, se puede identificar desde la totalidad del libro— y 5) la utilización del planteamiento de Mladen Dolar, que identifica la voz como el *objeto a*.

Cada uno de los ocho autores escribe tres trabajos que tienen la siguiente estructura: por un lado, se expone la hipótesis que se argumentará; por otro lado, se explican las categorías utilizadas con el objetivo de aplicarlas en el análisis del cuento o poema seleccionado. El artículo inicial, titulado “Artesanía y proletariado en “Mi padre, un zapatero” de Pablo Guevara”, y escrito por Jim Anchante, presenta la problematización de la herencia del marxismo y la relación entre burguesía y proletariado desde el libro *El filósofo y sus pobres* de Jacques Rancière, a fin de problematizar el carácter del saber y mostrar la figura del zapatero como “los más conscientes de que la gloria del artesano es solo una ilusión” (p. 36). En sus dos siguientes trabajos parte del planteamiento de Dolar, que liga el *objeto a* lacaniano con la voz, relacionándolo, en una primera instancia, “como viento de lucha y de memoria de los caídos” (p. 70), y como “una voz astillada” que constituyó “una de las imágenes más oscuras de nuestra ciudad y de nuestra historia” (p. 105), en una segunda.

Por su parte, Carlos Arámbulo se vale de distintas fuentes teóricas para el análisis de cada uno de sus trabajos; no obstante, el eje por el cual se desarrollan se asocia con el psicoanálisis. En el primero utiliza categorías lacanianas para aproximarse a dos poemas, relacionándolos al lenguaje: “lo Simbólico y lo Imaginario pueden ser divergentes (...) pero se hermanan en su alusión a lo Real (...)” (p. 45). El segundo, en cambio, parte desde la

locución: “es una forma de definición del sujeto en cuanto enunciador” (p. 87), estableciendo la importancia del estudio de la *voz* sustentada en los planteamientos de Dolar, Genette y Badiou. En el último artículo se analiza la manera del acercamiento a lo *real* en cada poema: “El de Domingo de Ramos toca lo Real que el primero [Santiváñez] alude solamente” (p. 98).

Jhonny Pacheco realiza, de forma total, una aproximación a Lacan en el desarrollo de sus tres trabajos: el primero aborda el establecimiento de lo *real* con el conflicto armado y su carácter de eterno retorno; asimismo, expone la figura mesiánica de Abimael Guzmán en tanto manipulador del destino de las personas relacionadas a Sendero Luminoso. Por consiguiente, “el discurso mesiánico ha mostrado sus dos caras: la implantación de la Salvación, aunque eso implique guerra, muerte, fuego y devastación” (p. 53). En su segundo trabajo añade la descripción del *fantasme* para el análisis de los poemas. Por otro lado, en su tercer artículo, agrega al *sujeto perverso*, quien “hace lo posible (...) para satisfacer a toda costa al Otro” (p. 81).

Emma Aguilar trabaja, en un primer momento, con las categorías del *Ideal del yo* y el *Superyó* para el análisis de dos poemas y poder relacionarlas con el gran *Otro*: “el gran Otro actúa en la sociedad empleando un doble discurso” (p. 60), en donde el *Superyó* es el “suplemento de la ley” (p. 60). En su segundo artículo plantea el modo en que la relación del *pequeño otro* y el *gran Otro*, expresadas en la voz ética de un personaje y en la voz ética del sistema oficial, “enloquecen generando un terror desgarrador” (p. 152). Por último, en su tercer artículo, mediante el análisis de dos cuentos, toma la categoría de *sujeto interpasivo* para mostrar la insatisfacción personal debido a las tensiones emocionales que genera el *Otro* frente a ellos, enajenándolos.

Judith Paredes, en su primer artículo, explica cómo el poema “Un perro negro” de Antonio Cisneros es una metáfora que muestra el horror causado por lo *real* (conflicto armado interno), advirtiendo, de esta manera, que “lo cotidiano se transforma en un evento asombroso, pero que también produce rencor” (pp. 62-63). El segundo, en cambio, relaciona el tiempo con el orden simbólico occidental que, tras ser roto o robado, “existe un

tipo de denuncia (...) que esa realidad antiética y absurda ha sido provocada” (p. 111). En su tercer artículo hace hincapié en la presencia recurrente del *gran Otro* en los discursos y, además, la transformación del pueblo en un *ente perverso* que “ha descubierto un goce en el hecho de ser partícipe de esta violencia” (p. 157).

Fátima Salvatierra nos presenta, en su primer trabajo, un argumento sobre la existencia del *gran Otro* en el poema “El grito (Edvard Munch)” de José Watanabe, donde “se genera un paralelo entre la *poiesis* del yo poético, y el grito de la mujer que se representa” (p. 78) y ambos expondrían la presencia del *gran Otro*. En su segundo artículo se centra en la tesis de Dolar con respecto a la identificación de la voz como el *objeto a* y cómo la piedra, en el texto *La tierra que dejamos está muy abajo*, es la portadora de dicha voz. Su último trabajo plantea lo *real* como la historia y cómo se manifiesta en el marxismo: “los personajes exhiben constantemente la intrusión de lo *real* en la cadena de significantes del marxismo” (p. 180).

Roxana Caman, por su parte, utiliza en su primer artículo el término (in)humano para mostrar las diferencias que se evidencian en los actos de violencia: uno natural y otro perpetuado por el ser humano; de esta manera, la matanza perpetuada en La Cantuta se inscribe en una realidad (in)humana. En su segundo trabajo emerge la figura del hombre: “Para Badiou, el Hombre es el que se resiste a ser víctima” (p. 135). Se expone el modo en que el cuento recoge el sufrimiento que padece un sector víctima de la injusticia. Para su tercer artículo, por último, emplea la categoría del *gran Otro* e indaga su relación con el orden simbólico, teniendo como instancia marcada lo *real* que se vincula con “el horror mismo de la guerra” (p. 167).

Por último, Jonathan Suárez, en su primer artículo, se vale de la noción de voz, la cual “determina la existencia social de los personajes” (p. 119); esta puede representar tanto a una persona como a una comunidad o un sector. En su segundo trabajo analiza la figura de Salustio Mallki, quien podría ser considerado como un héroe, así como la forma en la que él “se recicla desde su peor momento para incorporarse a una comunidad de parias que invierten el orden social” (p. 144). En su tercer artículo expone cómo la voz puede ser un

camino a lo real, entendido en términos del conflicto armado interno, así como concientizar a las personas de que existió y que la “sociedad limeña se había negado (¿y sigue aún?) a aceptar” (p. 163).

La identificación de lo *real* como el conflicto armado, por un lado, y la identificación de la voz como *objeto a*, por otro lado, son dos de los temas que aparecen constantemente en los artículos expuestos. Los ocho autores centran su análisis, casi en su totalidad, sobre la base de las categorías psicoanalíticas lacanianas. Esto podría entenderse desde la lectura de la introducción del libro, pero esta última contiene resúmenes de cada uno de los trabajos que serán expuestos. Es en este punto en el que se puede formular una crítica: faltó esclarecer minuciosamente la razón por la cual el análisis psicoanalítico sirve en tanto que permite una nueva entrada interpretativa a los textos del conflicto armado, debido a su adaptación a las categorías que plantea Lacan; sin embargo, solo se dedica un párrafo para explicar el empleo de los términos del psicoanálisis para analizar los poemas y cuentos.

Del mismo modo, la introducción pudo haber sido utilizada para un ahondamiento en las categorías del psicoanálisis y para la explicación de la lectura que da Lacan a los planteamientos de Freud o, en todo caso, hubiera sido interesante explicitar aún más cómo Žižek aplica tales categorías. Ello, pues, serviría de base para una comprensión más manejable por parte de los lectores ajenos a las propuestas de Lacan y que, además, no se encuentran familiarizados con lo planteado. Esto se trata de remediar con las explicaciones de las categorías empleadas en cada artículo; no obstante, es muy limitada. Por otro lado, en la bibliografía en la que los autores se apoyan para el análisis —que tuvo como tema principal el psicoanálisis, salvo excepciones— existe una constante: el libro *Cómo leer a Lacan* de Slavoj Žižek. Esto no exime el conocimiento que se expresa sobre dichas categorías; sin embargo, tal como Jhonny Pacheco lo sostuvo, lo adecuado para un análisis basado en los postulados de un psicoanalista como Lacan sería remitirse principalmente a sus seminarios.

Por todo lo expuesto, *Lo real es horrenda fábula* contiene artículos interesantes que exploran las obras relacionados a la violencia política. Además, gracias a un marco teórico

centrado el psicoanálisis lacaniano, teoría de la voz, del hombre, justicia, etc., se realiza un acercamiento pertinente. Pese a ello, presenta algunas falencias como la falta de profundidad en la ampliación de la teoría lacaniana o una explicación más detallada de la misma. No obstante, nos encontramos frente a un libro que logra una investigación seria y una adecuada aplicación de las categorías del psicoanálisis. Al margen de las acotaciones planteadas, su lectura se hace necesaria toda vez que nos permite obtener conclusiones propias y ampliar el estudio de los textos ligados a la violencia y a los abusos perpetrados durante la guerra interna.

Jesus Andre Soto Limo

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*

jesus.soto1605@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0782-1499>

**MAUTINO GUILLÉN, ALEJANDRO. POÉTICAS DISCURSIVAS ANDINAS. DESPLAZAMIENTO, ESCISIÓN Y RACIONALIDAD MÍTICA. LIMA: FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS DE LA UNMSM – PAKARINA EDICIONES, 2018, 100 PP.**

DOI: 10.36286/mrlad.v2i3.40

La lectura de goce estético efectuada por parte de un lector común debe, a través de la crítica literaria, fortalecerse por medio de las explicaciones técnicas y las precisiones hermenéuticas que evidencien los aspectos simbólicos existentes detrás de las palabras o los hechos y cuya magnitud dota a la obra de otro carácter valorativo. Dentro de este enfoque se sitúa el presente análisis de Alejandro Mautino Guillén, quien aborda de manera profunda la obra de Macedonio Villafán, uno de los importantes exponentes de la literatura ancashina, cuyo acercamiento y valoración es necesario en el proceso de construir una sistematización de la producción literaria de carácter regional que tenga repercusiones en la literatura nacional.

Este estudio ratifica el aporte indiscutible que realiza la producción literaria del interior de nuestro país al conocimiento de fenómenos como, por ejemplo, el desplazamiento social. Desde el enfoque metodológico interdisciplinario que utiliza el análisis del discurso, las categorías socioculturales y los conceptos sobre el pensamiento mítico, Mautino inicia su abordaje con la revisión de los estudios, notas, comentarios, reseñas y artículos que han examinado la narrativa de Macedonio Villafán. Después de sistematizar y hacer una exposición sintética de las diferentes apreciaciones, Mautino plantea que dicho acercamiento crítico está concentrado en tres perspectivas: 1) en el tema de la reivindicación del ser y la cultura indígena a partir del reconocimiento y la afirmación de la identidad; 2) en señalar el papel que tienen los sujetos y el referente geográfico y 3) en el estudio minucioso del lenguaje que Villafán utiliza en su producción narrativa. Teniendo en cuenta esta caracterización, Mautino marca distancia de dichos enfoques y señala que el objetivo de su análisis se centra en dar a conocer la función reveladora de Villafán a través del discurso simbólico de los desplazamientos culturales e individuales de los personajes; *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-5.

1

Doi : 10.36286

asimismo, en explicar la escisión que ocasionan estos desplazamientos, así como la configuración de la racionalidad andina y los aspectos técnicos y temáticos de la obra del escritor ancashino.

Mautino hace una explicación de los contextos socioculturales, así como los motivos y las ideologías subyacentes presentes a finales de los años sesenta e inicio de los setenta del siglo pasado, que caracterizan la consecuencia lógica del fenómeno de la migración. Esta última se constituye en factor determinante de la conformación pluriétnica de nuestro país, en la cual se conjugan las diferentes valoraciones sociales en pos de una síntesis homogénea, de manera que el investigador señala a todas estas particularidades como el marco de la creación de las obras de Villafán.

El desplazamiento de campo-ciudad, ciudad-capital, capital-extranjero es la respuesta de adecuación social que los individuos emprenden ante factores sociales, económicos, políticos y en cuya dinámica intervienen elementos de identidad social y que, según Mautino, dicho rasgo “[r]etrata, más bien, el dinamismo de los individuos, ajenos ya a un universo cerrado, pero que se vinculan unos con otros a través del rito y los valores éticos.” (p. 48), sin perder la alineación a la esencia cultural marcada por el sentido de pertenencia. Esta es la configuración vertebradora de la producción de Macedonio Villafán cuya idea de la “escisión” o separación del sujeto migrante se da por el enfrentamiento a nuevas realidades marcadas por el espacio y por el tiempo donde la lucha del sentimiento nostálgico con la apropiación de las nuevas condiciones de adaptabilidad social se junta en un modo de actuar complejo y diverso. Por ello, la determinación final que Villafán plantea, constituye una metáfora del desplazamiento espacial y psicológico.

La afirmación de Mautino Guillén es contundente cuando señala que “la trama narrativa en los cuentos de Villafán Broncano es una consecuencia del desplazamiento de sus personajes. Este no es un desplazamiento técnico narrativo o estilístico, sino más bien cultural, por tanto, simbólico.” (p. 56). Y allí aparece el aporte de Mautino cuando a través de su interpretación simbólica nos hace constatar nuevamente que, por dicho

desplazamiento, tenemos esa “contaminación” social en la que se envuelven los personajes incluidos en el engranaje de la alienación marcado por la modernidad.

A esta visión del desplazamiento, Mautino agrega la del aplazamiento tratado temáticamente por Villafán en su breve novela *Cielo de las vertientes*, en la cual el aplazamiento del amor atrae a otras formas de postergación perfilando a los personajes principales en seres sometidos a una continua frustración. Esta idea del aplazamiento, que no es tratada por Mautino de manera profunda, plantea una posibilidad de tratamiento de la identificación de fenómenos sociales que nos conllevan a poseer un espíritu nacional enajenado ante metas y objetivos no alcanzados y que se hallan detenidos en el tiempo.

En su tercera parte, “Las estructuras escindidas. Conflicto y tradición cultural”, Mautino visualiza, desde la óptica de un mundo andino ético, el comportamiento de los individuos andinos y no andinos desplazados, ante la identidad y la tradición cultural ancestral. Existe la consideración de que el desplazamiento social es propio del hombre y que a través de él se produce una asimilación cultural. Cuando se evidencia un encuentro de culturas, se cristaliza un encuentro de formas de concebir y actuar en el mundo, que de manera consciente o inconsciente determina actitudes que van a reflejar el grado de impacto social de ese encuentro. Y, según Mautino, la producción literaria de Macedonio Villafán muestra que dicho desplazamiento está ocasionando, en nuestra sociedad andina, una crisis de valores, una falta de respeto por el otro y un abandono de la tradición ancestral.

Desde otra perspectiva y en función también de la modernidad, el investigador hace hincapié en la postura literaria de Villafán, alineada a la de otros escritores regionales, como Colchado Lucio y Yauri Montero, al sumarse a la desmitificación de la historia como respuesta ante la exaltación de la individualidad planteada por la historia oficial.

Refiriéndose al tratamiento de los personajes de Villafán, sobre todo, los principales, Mautino señala que este escritor los ha construido de manera arquetípica asimilando componentes de sociedades andinas inmersas en un proceso de cambio y conflicto. Ello implica que en dicha narrativa existe una contextualización referencial que

la hace significativa desde el punto de vista de la comprensión social histórica y, ligado a esto, está el papel que cumplen los personajes articulados y configurados a través de la racionalidad andina desde una óptica mítica en el tiempo moderno.

Finalmente, Mautino analiza las fuentes de la narrativa de Villafán y señala el papel de Juan Rulfo y Borges como los autores más influyentes en la obra del escritor huaracino. Asimismo, el investigador destaca el papel de la literatura oral y el pensamiento mítico como elementos que han aportado en la constitución temática del universo literario de Villafán.

Las conclusiones a las que llega Mautino Guillén en este estudio son las siguientes. En primer lugar, la crítica literaria señala tres constantes en la narrativa de Macedonio Villafán: a) el tema de la reivindicación del ser y la cultura indígena a partir de la identidad individual y colectiva; b) su narrativa recoge la voz del indígena, migrante, letrado y marginal ubicado en la comunidad andina y en la periferia; y c) su escritura se sustenta en el quechua ancashino y en un castellano que ha asimilado elementos sintácticos y semánticos del quechua. En segundo término, la narrativa de Macedonio se da en dos ejes: el desplazamiento (espacial y simbólico) y el aplazamiento. En tercer lugar, la producción literaria de Villafán asume dos procesos de escisión. El primero desde fuera, es decir, como una consecuencia de la modernidad que genera en el mundo andino un conflicto en la subjetivación y construcción de la identidad. El segundo implica la escisión desde dentro, donde revela la crisis de valores, el irrespeto del otro y el no reconocimiento de la tradición ancestral por la penetración de la modernidad. En cuarto término, las obras de Villafán se sostienen en personajes arquetípicos de sociedades andinas en proceso de cambio y conflicto, siendo el elemento clave la racionalidad andina. Por último, a través de las obras de Villafán, se han resemantizado los aportes culturales europeos y latinoamericanos con una narrativa que no olvida su funcionalidad cultural originaria.

En definitiva, tenemos un trabajo breve pero profundo que nos ayuda a valorar desde la simbolización textual la obra de Macedonio Villafán. Estamos seguros de que este planteamiento de Alejandro Mautino Guillén ha de servir para ir sustentando la

*Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 3, 2019, pp. 1-5.

representatividad de la narrativa de Villafán en nuestro proceso literario. Función importante de la crítica literaria peruana que no debe dejarse de cumplir.

Gonzalo Pantigoso Layza

*Universidad Nacional del Santa – Chimbote (Perú)*

gonpl10@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2943-4596>