

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

---

**Nº 5**

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

## EDITORIAL

DOI: 10.35286/mrlad.v3i5.54

Este número 5 de *Metáfora* trae un análisis de un poema de Quevedo que fue elaborado por Carlos García-Bedoya y que supone la utilización creativa de la estilística y de la semiótica de Greimas. Asimismo, Milton Gonzales analiza el catálogo de las tropas y la arenga militar en un capítulo de *Don Quijote de la Mancha*. Por su parte, Paul Guillén aborda *2666*, una novela de Roberto Bolaño, sobre la base de la articulación de dicho relato con la poética vanguardista. Distinto es el enfoque de Beatriz Rodríguez, quien, a partir de un análisis del discurso visual, examina la representación de la mujer en distintas fotografías. *Metáfora*, además, da a conocer un *dossier* sobre una destacada poeta peruana de la llamada generación del cincuenta injustamente olvidada e invisibilizada por la crítica literaria oficial: Yolanda Westphalen. En relación con el vasto universo de Westphalen, hay tres ensayos al respecto. Christian Cachay apunta algunas reflexiones sobre un notable poemario: *Objetos enajenados* y cómo Westphalen pone de relieve una perspectiva centrada en la deshumanización. Frich Flores se dedica a *Palabra fugitiva* y compara la escritura westphaliana con la de Julia Ferrer, otra autora no valorada en su real dimensión. Gaby Salvador realiza una exégesis de los límites del lenguaje en *Universo en exilio*. *Metáfora* ofrece una entrevista de Javier Morales Mena a Isabelle Tauzin-Castellanos, destacada peruanista y profesora de la Universidad de Burdeos. Cierran el número tres reseñas: la primera sobre *Literatura y cultura en el Sur Andino. Cusco-Puno (Siglos XX y XXI)* de Juan Zevallos Aguilar; la segunda acerca de *Transculturaciones en el aire: (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)* de Françoise Perus; y la tercera centrada en *Comunicaciones marcianas. Revista Amauta a 90 años de la vanguardia peruana* de Mario Pera y Roger Santiváñez. Este nuevo número de *Metáfora* sale en un momento difícil de la humanidad signado por la expansión de una pandemia en el mundo. Esperemos que sirva como acicate para establecer mayores lazos de solidaridad entre los seres humanos de distintas latitudes.

# ANÁLISIS FONO-ESTILÍSTICO DE UN SONETO DE QUEVEDO<sup>1</sup>

## PHONO-STYLISTIC ANALYSIS OF A QUEVEDO SONNET

Carlos García-Bedoya M.  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
cgarciabedoyam@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-1543-662X>  
DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.56

Fecha de recepción: 10.06.20 | Fecha de aceptación: 12.07.20

### RESUMEN

La premisa de la que parte este trabajo es la existencia de una estrecha correlación en el texto poético entre plano de la expresión y el plano del contenido. Dámaso Alonso afirmaba por ello que en poesía el signo no era arbitrario, se establecía una relación necesaria entre significante y significado, entre sonido y sentido. Se mostrará mediante un análisis fono-estilístico de qué manera en el soneto “Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión”, Quevedo potencia el trabajo del ritmo y la sonoridad para lograr la eficacia expresiva destacada por Borges.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía, Quevedo, Soneto, Sonido, Sentido.

### ABSTRACT

In poetry, there is a strong relationship between expression and content. Dámaso Alonso even said that in a poetic text, the sign is not arbitrary: a necessary correlation between signifier and signified, sound and sense, is established. Our phono-stylistic analysis will show how Francisco de Quevedo in his sonnet “Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión”, takes advantage of rhythm and sound to achieve the poetic efficiency that Borges so admired.

**KEYWORDS:** Poetry, Quevedo, Sonnet, Sound, Sense.

---

<sup>1</sup> Gran parte de las ideas planteadas en este trabajo fueron expuestas en diversos capítulos y acápites de García-Bedoya (2019).

*Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura*

### **Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en la prisión**

Faltar pudo su patria al grande Osuna  
pero no a su defensa sus hazañas  
diéronle muerte y cárcel las Españas  
de quien él hizo esclava la fortuna

Lloraron sus envidias una a una  
con las propias naciones las extrañas  
su tumba son de Flandes las campañas,  
y su epitafio la sangrienta luna

En sus exequias encendió al Vesubio  
Parténope, y Trinacria al Mongibelo  
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo  
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
murmuran con dolor su desconsuelo.

En el texto del que procede nuestro epígrafe, Jorge Luis Borges afirma lo siguiente:

La espléndida eficacia del dístico  
su tumba son de Flandes las campañas,  
y su epitafio la sangrienta luna

es anterior a toda interpretación y no depende de ella (1952, p. 51).

Las páginas que siguen intentan, mediante las armas de la hermenéutica (Ricœur, 1986; García-Bedoya, 2019), esclarecer, al menos parcialmente, los mecanismos que permiten al soneto alcanzar esa “espléndida eficacia” a la que alude el escritor argentino; *a posteriori*, por cierto, la interpretación nos da algunas luces sobre esa eficacia poética, cuyos efectos son tan intensamente experimentados por todo lector. Nuestra hipótesis es que la clave de la eficacia de ese dístico —y también la de todo el soneto— radica muy especialmente en su textura fónica, en el manejo de la sonoridad y

del ritmo. Para ello, realizaremos un trabajo de análisis al que bien cabe llamar fonostilístico.

Como es sabido, la poesía trabaja con mucha intensidad el plano de la expresión, los diversos recursos propios de la *elocutio* o dicción. La función poética juega un papel estructural dominante en el género llamado, por antonomasia, poesía. Al potenciar la orientación del mensaje sobre sí mismo, el signo poético se torna opaco, establece una sólida correspondencia entre significantes y significados, al tiempo que se carga de múltiples sentidos. Con frecuencia, la expresión poética queda signada por el hermetismo: la ambigüedad, la polisemia son sus señas de identidad. La palabra poética suele dejar de lado su dimensión denotativa y privilegiar la connotación; se habla incluso de hiperconnotación, pues ese rasgo resulta potenciado al máximo. La poesía claramente prioriza la sugerencia como mecanismo para comunicar su mensaje. Dámaso Alonso (1952) apuntaba incluso que en la poesía no opera un postulado central de la lingüística de Saussure: la arbitrariedad del signo. A su criterio, el signo poético debía considerarse motivado, pues la correlación entre significante y significado resultaba de tal solidez que era imposible desligarlos. Matizando en parte la opinión de Alonso, la semiótica (Bueno, 1985; Blanco y Bueno, 1980) plantea que existe un isomorfismo (una homología) entre el plano de la expresión y el plano del contenido en el caso de la lírica. Desde diversos enfoques teórico-metodológicos se subraya, pues, la inextricable correlación entre esos dos planos, y en especial entre sonido y sentido, que es tan característica del discurso poético.

## **1. EL SONIDO. ANÁLISIS DEL PLANO DE LA EXPRESIÓN**

Un elemental análisis nos permitirá apreciar las características de la versificación en este soneto. Cabe anotar que para el análisis de la versificación, se siguen los planteamientos de Antonio Quilis (1989). Los acentos prosódicos que, como se verá más adelante, cumplen una función esencial para establecer la textura fónica del soneto, están indicados mediante un símbolo gráfico, la tilde (incluso cuando las palabras no la llevan según criterios ortográficos) y mediante las negritas en la vocal acentuada.

|   |   |
|---|---|
| Fal- <u>tár-pú</u> -do-su- <u>pá-tria</u> / <u>al-grán-de</u> <u>O-sú</u> -na,//            | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| pe-ro- <u>nó</u> a-su-de- <u>fén</u> -sa/-sus-ha- <u>zá-ñas</u> ;//                         | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| dié-ron-le-muér- <u>te</u> <u>y-cár</u> -cel/-las-Es- <u>pá-ñas</u> ,//                     | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| de-quien- <u>él-hí-zo</u> <u>es-clá</u> -va/-la-For- <u>tú</u> -na.///                      | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| <br>  |   |
| Llo- <u>rá</u> -ron-sus-en- <u>ví</u> -días/- <u>ú-na</u> a- <u>ú</u> -na//                 | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| con-las- <u>pró</u> -pias-na- <u>ció</u> -nes/-las-ex- <u>trá-ñas</u> ;//                   | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| su- <u>túm</u> -ba-són-de-Flán-des/-las-cam- <u>pá-ñas</u> ,//                              | B |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| y- <u>su</u> e- <u>pi-tá</u> -fio/-la-san- <u>grién</u> -ta- <u>lú</u> -na.///              | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| <br>  |   |
| En-sus-e- <u>xé</u> -quias/-en-cen- <u>dió</u> al-Ve- <u>sú</u> -bio//                      | C |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| Par- <u>té</u> -no- <u>pe</u> ,/ y-Tri- <u>ná</u> - <u>cria</u> al-Mon-gi- <u>bé</u> -lo;// | D |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| el-llán-to-mi-li- <u>tár</u> -cre- <u>ció</u> en-di- <u>lú</u> -vio.///                     | C |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| <br>  |   |
| Dió- <u>le</u> el-me- <u>jór</u> -lu- <u>gár</u> -/Már- <u>te</u> en-su- <u>cié</u> -lo;//  | D |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| la-Mó- <u>sa</u> ,/ el-Rhín,-el-Tá- <u>jo</u> -/y el-Da- <u>nú</u> -bio//                   | C |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| mur- <u>mú</u> -ran-con-do- <u>lór</u> -/su-des-con- <u>sué</u> -lo.///                     | D |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |

El cómputo silábico permite evidenciar que, gracias al empleo de recursos como la sinalefa, todos los versos constan de once sílabas métricas. Se trata pues de un típico soneto isométrico de versos endecasílabos. La rima es consonante, total o perfecta. Su disposición sigue el formato clásico por excelencia en el soneto: rima abrazada en los cuartetos y rima encadenada en los tercetos (ABBA ABBA CDC DCD).

En todos los casos, se respeta escrupulosamente la pausa versal y la estrófica (no hay encabalgamiento). Se ha ubicado una pausa interna en todos los versos (indicada mediante la barra /; la doble barra // indica la pausa versal). Solo están señaladas expresamente mediante signos de puntuación en los versos 10 y 13; en todos los otros versos se trata de pausas internas de carácter opcional, pero que resultan pertinentes en

razón de la pauta rítmica del soneto; tal pausa interna, como se sabe, no impide la sinalefa. La pausa recae en la sílaba 7 en los versos 1 a 7, va después de la sílaba 5 en los versos 8 y 9, y después de la 6 en los versos 11, 12 y 14; todos estos son versos pausados y bimembres. El verso 13 presenta una situación especial: cuenta con tres pausas internas, dos indicadas mediante coma, y la tercera lógica, pues al igual que las otras, marca un alto en la enumeración sucesiva de los ríos (Mosa, Rhin, Tajo y Danubio); se trata pues de un verso polipausado y tetramembre (las tres pausas internas delimitan cuatro segmentos o miembros en el verso). El verso 10 presenta una peculiaridad: hay una pausa, indicada mediante coma, después de la sílaba 4. Se podría pensar que Parténope es un elemento encabalgado del verso anterior, pero no es así, pues, de acuerdo al planteamiento de Quilis (1989, pp. 79-80), no forma sirrema (unidad sintáctica) con el final del verso previo; lo que ocurre es que, mediante el hipébaton, se ha desplazado el sujeto al verso posterior: es Parténope (Nápoles) la que encendió al Vesubio, por tanto se configura el fenómeno que Quilis denomina braquistiquio (Quilis 1989, pp. 86-88), que ocurre cuando una palabra es puesta de relieve al presentarla aislada al principio (o al final) de un verso: de este modo, el verso 10 resulta un caso peculiar de verso pausado bimembre. El braquistiquio puede presentarse en un encabalgamiento abrupto, pero también, como en el caso comentado, sin encabalgamiento: es entonces un procedimiento estilístico eficaz para resaltar a un elemento del verso.

Al ser un soneto de versos endecasílabos, el axis rítmico recae en la sílaba 10, y por tanto el ritmo es yámbico. En el verso 1 se presentan acentos rítmicos en las sílabas 2, 6 y 8, y antirrítmico en la sílaba 3 (adyacente al acento rítmico de la sílaba 2). En el verso 2, hay acento extrarrítmico en la sílaba 3 y rítmico en la 6. En el 3, se encuentra acento rítmico en las sílabas 4 y 6, y extrarrítmico en 1. En el cuarto verso, hay acentos rítmicos en sílabas 4 y 6, y antirrítmico en 3. El verso 5 presenta solo acentos rítmicos (sílabas 2, 6 y 8). En el verso 6, un acento extrarrítmico recae en la sílaba 3 y uno rítmico en la 6. Todos los acentos son rítmicos en el verso 7 (sílabas 2, 4 y 6), al igual que en el 8 (sílabas 4 y 8), en el 9 (también en 4 y 8), en el 10 (sílabas 2 y 6) y en el 11 (sílabas 2, 6 y 8). En el verso 12, son rítmicos los acentos en sílabas 4 y 6, es extrarrítmico el que recae en la sílaba 1, y antirrítmico el de la sílaba 7. Finalmente, son

todos rítmicos los acentos de los versos 13 (sílabas 2, 4 y 6) y 14 (sílabas 2 y 6). Se aprecia en este soneto un claro predominio de los acentos rítmicos (45 en total, frente a los 4 extrarrítmicos y 3 antirrítmicos). Ello, junto con las pausas, repercute en la musicalidad y en la solemnidad de los versos.

En cuanto a los tipos de endecasílabos, son heroicos (acentos obligatorios en sílabas 2 y 6) el 1, el 5, el 7, el 10, el 11, el 13 y el 14. Son sáficos (acentos obligatorios en 4 y en 6 u 8) el 3, el 8, el 9 y el 12. Los endecasílabos 2, 4 y 6 son melódicos (acentos obligatorios en 3 y 6). No hay endecasílabos enfáticos (acentos obligatorios en 1 y 6). Predominan pues los endecasílabos heroicos (7), seguidos de los sáficos (4) y los melódicos (3). En la mayoría de casos (versos 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11 y 14), no hay duda de que el endecasílabo corresponde al tipo indicado; en los demás puede haber una interpretación alternativa, que queda a criterio del crítico o analista, quien debe priorizar alguno de los acentos para definir el tipo de endecasílabo. En el verso 1, por criterio semántico, se prioriza el acento de “faltar” (y no el de “pudo”), pues resulta esencial la ausencia de respaldo de la patria al gran Osuna; por ello, es clasificado como heroico y no como melódico. En el verso 3, no tiene tanta importancia el verbo dar sino lo que le fue dado a Osuna (muerte y cárcel), por lo que se prioriza el acento en sílaba 4 y no en la 1 (por ello es sáfico y no enfático). En el verso 4, se otorga preeminencia al sujeto él (es decir a Osuna) y no al verbo hacer (es melódico, no sáfico). En el verso 7, la tumba resulta elemento semánticamente prioritario en un soneto funerario, y por ende se prioriza el acento en sílaba 2 (es heroico y no sáfico). En el verso 12, lo importante es el lugar que se le da a Osuna: el mejor (y por tanto resulta más relevante el acento en sílaba 4; es sáfico, no enfático). El caso más problemático es el del verso 13, pues parece difícil encontrar un criterio para dar mayor importancia a un río (el Mosa) que a otro (el Rin), salvo quizá que el primero es bisílabo; se ha optado por priorizar el acento en sílaba 2, pues de ese modo el endecasílabo se adscribe al tipo prevaleciente en este soneto, el heroico; parece además pertinente conferir esa tonalidad heroica al final de un soneto funerario dedicado a quien el autor valora ante todo por sus hazañas bélicas.

El análisis de la versificación, y en especial de los acentos, nos proporciona un punto de partida para abordar un aspecto frecuentemente descuidado del análisis del

estilo, el aspecto fono-estilístico. La premisa para emprender este tipo de análisis es, como ya se adelantó, lo que Dámaso Alonso (1952) denominara la motivación del signo poético. El crítico español afirma que en el discurso poético la relación significante-significado o, más propiamente, plano de la expresión/plano del contenido, pierde o al menos relativiza su carácter arbitrario: se establece una conexión de necesidad entre significante y significado. La función poética permite trazar relaciones de homología entre el plano de la expresión y el plano del contenido. En particular, el trabajo del nivel fónico de la expresión establece vinculaciones entre sonido y sentido. Mediante la acción del componente sonoro, la poesía logra sugerir o reforzar determinados niveles de significación. El análisis del soneto de Quevedo incidirá por ello en el plano fónico y su correlación con el sentido del poema. Inevitablemente, se tendrán que adelantar en parte algunas consideraciones vinculadas con el plano del contenido textual, que corresponderá examinar más adelante. Nuestro análisis parte, pues, desde el sonido para ir luego hacia el sentido.

Al analizar la versificación en este soneto, se estableció que el tipo de endecasílabo que predomina es el heroico (siete versos), en tanto cuatro son sáficos y 3 melódicos. Pero no solo predomina ese tipo de endecasílabo en el aspecto cuantitativo, sino que además ellos ocupan posiciones de especial relevancia: el primer y el último verso (decisivos para marcar la tonalidad del soneto) son endecasílabos heroicos. Es claro que este aspecto rítmico de la versificación refuerza el sentido del poema: el tributo a un héroe cuyas cualidades más destacadas son las bélicas; como en todo héroe auténtico, su muerte asume una dimensión trágica.

Estos sentidos son sugeridos y reforzados mediante una distribución estratégica de ciertos fonemas, tal como se aprecia más abajo. Para graficarlo, se ha indicado en negrita el fonema vocálico /u/; en negritas y cursivas los fonemas consonánticos oclusivos; en negritas, cursivas y subrayadas la vibrante múltiple /rr/; en cursivas los fonemas consonánticos fricativos. Sin duda, para seguir a cabalidad este análisis, resultará conveniente leer el soneto en voz alta.

|   |   |
|---|---|
| <i>Fal-tár-<b>pú</b>-do-su-pá-<b>tria</b>/ al-<b>grán</b>-<b>de</b> O-sú-na, //</i> | A |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11   |   |
| <i>pe-ro-<u>nó</u> a-<b>su</b>-<b>de</b>-fén-sa/-<b>sus</b>-ha-zá-ñas; //</i>       | B |

|  |          |
|--|----------|
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| <b>dié-ron-le-muér-te y cár-cel/-las-Es-pá-ñas, //</b> | <b>B</b> |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| <b>de-quien-él-hí-zo es-clá-va/-la-For-tú-na. ///</b>  | <b>A</b> |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| Llo-rá-ron-sus-en-ví-dias/-ú-na a-ú-na//               | A        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| con-las-pró-pias-na-ció-nes/-las-ex-trá-ñas; //        | B        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| su-túm-ba-són-de-Flán-des/-las-cam-pá-ñas, //          | B        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| y-su e-pi-tá-fio/-la-san-grién-ta-lú-na. ///           | A        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| En-sus-e-xé-quiás/-en-cen-dió al-Ve-sú-bio//           | C        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| Par-té-no-pe, / y-Tri-ná-cria al-Mon-gi-bé-lo; //      | D        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| el-llán-to-mi-li-tár/-cre-ció en-di-lú-vio. ///        | C        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| Dió-le el-me-jór-lu-gár/-Már-te en-su-cié-lo; //       | D        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| la-Mó-sa, / el-Rhín, /-el-Tá-jo- / y el-Da-nú-bio//    | C        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |
| mur-mú-ran-con-do-lór/-su-des-con-sué-lo. ///          | D        |
| 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11                                |          |

Comenzando el análisis con las vocales, se aprecia una recurrencia inusual de la vocal /u/: este fonema aparece en 24 ocasiones, casi dos por verso en promedio (solo en dos versos, el 6 y el 10, no hay ninguna), lo cual resulta una frecuencia inhabitual, pues es de lejos la vocal menos empleada en castellano. Los otros fonemas vocálicos aparecen con la siguiente frecuencia: a (54), e (34), i (25, gran parte de ellas en diptongo), o (33). Por ser una vocal posterior y cerrada, la /u/ produce una impresión de gravedad, muy adecuada para sugerir y reforzar el dolor y pesar que transmite el poema, así como su solemnidad funeraria.

Más importante que la mera presencia cuantitativa resulta la distribución cualitativa en el poema. El fonema /u/ aparece en posiciones relevantes: en siete versos, el axis rítmico recae en esa vocal, lo que implica que marca la pauta rítmica y además

señala el comienzo de la rima (versos 1, 4, 5, 8, 9, 11 y 13); cuatro de los siete endecasílabos heroicos tienen rima que comienza con /u/; en cuatro otras ocasiones la vocal /u/ está acentuada: verso 1 pú (acento antirrítmico), verso 5 ú-na, verso 7 túm y verso 14 mú (rítmicos los tres); se pueden agregar dos /u/ en diptongos acentuados (verso 3 muér, verso 14 sué —adyacente además al axis rítmico). La presencia de este fonema es muy prominente en los versos inicial y final, cuya relevancia ya se apuntó. Finalmente, el fonema /u/ aparece 11 veces en posición no acentuada, 9 de ellas en los posesivos su o sus, vinculados por cierto con el personaje de Osuna; en los versos 7 y 8, los centrales del soneto, la /u/, en el posesivo su, alude directamente a Osuna y aparece claramente ligada al trágico destino del personaje (su tumba, su epitafio). El fonema /u/ funciona, pues, como una suerte de *leitmotiv* asociado al protagonista del soneto, Osuna, y, mediante la sugerencia, contribuye a instalar una atmósfera de pesar y tragicidad en el poema. La presencia de las vocales /a/ (baja) y /o/ (posterior) refuerzan el tono doloroso y solemne del poema; nótese que en cuatro ocasiones el axis rítmico recae en la vocal /a/, en cambio nunca en /i/, vocal que connota ligereza y positividad (como puede apreciarse en otro soneto de Quevedo, “A una nariz”, de corte burlesco).

Ya se ha visto que el fonema consonántico fricativo /s/ acompaña al fonema vocálico /u/, tanto en el nombre de Osuna como en los posesivos que aluden al protagonista, héroe y mártir. Las consonantes fricativas desempeñan un papel de gran relevancia en la textura fónica del soneto. Como se puede apreciar, predomina el fonema /s/ que aparece en 37 ocasiones. Se puede agregar otros fonemas fricativos: /c, z/ (en pronunciación peninsular del norte y centro, sino habría que sumarlas a /s/) que aparece en 7 ocasiones, /f/ en 5 y /g, j/ en 3, lo que da un total de 52 fonemas consonánticos fricativos. Se encuentran fonemas fricativos en todos los versos del poema. Con frecuencia, estos ocupan además posiciones prosódicamente importantes: en doce ocasiones aparecen en sílaba acentuada, en cinco en la sílaba en que recae el axis rítmico y en cuatro al final de la rima (y del verso). Cabe apuntar que el verso final muestra una clara textura fricativa, que marca el cierre del poema. De esta manera, el sonido suave de las fricativas funciona a modo de un bajo continuo o música de fondo a lo largo del soneto, pautando la sensación de pesar y dolor que en él prevalece.

En contraste con el bajo continuo de las fricativas, irrumpen con fuerza en algunos momentos los fonemas consonánticos oclusivos (a veces también denominados explosivos) /t, p, k, b, d, g/, en especial precediendo a una vocal que lleva acento prosódico, y la vibrante múltiple /rr/, sobre todo después de una vocal acentuada. El soneto se abre con un resonar contundente de oclusivas (4 de las cinco sílabas acentuadas comienzan con oclusiva: tár, pú, pá, grán) en el primer verso (es, como ya se sabe, un endecasílabo heroico), y se cierra con una última vocal acentuada /u/, acompañada por fricativa (O-sú-na), introduciendo así al protagonista y al motivo recurrente (*leitmotiv*) del poema. Repárese además en que el soneto se inicia con un abrupto hipérbaton que permite resaltar esa estridencia de las oclusivas, al yuxtaponer dos sílabas acentuadas que comienzan con ese tipo de consonantes, siendo un acento rítmico (sílabas 2) y el siguiente antirrítmico (sílabas 3). Después de la trepidante apertura del primer verso, el segundo muestra un claro predominio de las susurrantes fricativas, que empalma con la fricativa al final del verso primero, instaurando una contenida tristeza, en un contrapunto sonoro en torno a Osuna, héroe (verso 1) y mártir (verso 2). En el verso 4, la oclusiva aparece en la sílaba que porta el axis rítmico (for-tú-na). El segundo cuarteto se abre con dos versos en que predominan las fricativas, que imponen la solemne sensación de dolor contenido, especialmente notoria en el verso 6 de fuerte tonalidad fricativa (incluyendo una sílaba acentuada y el final de la rima).

Luego de ese remanso de recogimiento, el verso 7 (el centro mismo del poema, sobre el que llamó nuestra atención Borges), que es un endecasílabo heroico, brinda el más notorio y logrado ejemplo de la irrupción de las oclusivas. El verso comienza y termina con fricativa /s/, instaurando la presencia del bajo continuo, reforzado por otros cuatro fonemas consonánticos fricativos (seis en total). Para evidenciar la simetría y contraste en este verso, hay también seis consonantes oclusivas; de las cuatro sílabas que portan acento prosódico, dos presentan consonante oclusiva y dos fricativa, situadas las primeras al comienzo y al final del verso, y las segundas en el medio. En un marco de dolor contenido, irrumpe el estruendo heroico (las campañas) y trágico (su tumba, que denota el infausto —e injusto— destino del personaje). La /t/ explosiva acompañada de la grave /u/ evoca el sonido de un tambor marcial (túm: prácticamente una onomatopeya) que resuena en homenaje a Osuna, cuya presencia es convocada por

el posesivo *su* y la reiteración inmediata del fonema vocálico /u/. En el endecasílabo 8, aunque de manera menos notoria, se aprecia el mismo contraste entre fricativas y oclusivas: en dos de las tres sílabas acentuadas (4 y 8) resuenan las oclusivas, sobre un fondo fricativo.

Contribuye también al contraste con el bajo continuo de las fricativas la sonoridad de la vibrante múltiple /rr/: en el verso tres, se suma ese fonema consonántico a las oclusivas, contrastando una vez más con el predominio de las fricativas en el verso 2; nótese que en las cuatro sílabas que portan acento prosódico (1, 4, 6 y 10) se encuentran ya oclusivas (1 y 10), ya vibrantes múltiples (4 y 6). Las vibrantes múltiples aparecen justamente en los lexemas que connotan tragicidad (muerte y cárcel); para mayor abundamiento, en el segundo término se combinan ambos tipos de fonemas (cár). En el verso 12, la vibrante múltiple aparece en tres de las cinco sílabas acentuadas, siempre en contraste con las fricativas, ubicadas en este caso al final del verso. Cabe anotar que los fonemas oclusivos y la vibrante múltiple aparecen en sílabas con acento prosódico justamente en palabras que portan contenido semántico de dolor y tragicidad (muerte, cárcel, tumba, epitáfio y sangrienta) o de heroísmo y hazañas bélicas (patria, grande, Españas, fortuna, campañas, militar y Marte). Como se aprecia, hay una correlación sistemática entre sonido y sentido, una homología entre plano de la expresión y plano del contenido: cabe afirmar pues, algo metafóricamente, que el signo poético (la palabra poética) está motivado.

## **2. EL SENTIDO. ANÁLISIS DEL PLANO DEL CONTENIDO**

Como se evidencia desde el propio título, en este soneto se exalta la figura de Osuna, mecenas de Quevedo, al tiempo que se hace una evocación grandiosa de sus honras funerarias. En el aspecto pragmático-discursivo (García-Bedoya, 2019, en especial secciones 2.1 y 2.4 del capítulo IV; López-Casanova, 1994; Toro, 1990), se trata de un poema en que prevalece la función referencial (con toques hiperbólicos); corresponde por tanto a la modalidad que denominamos enunciación lírica. El locutor o hablante lírico en tercera persona es pasivo, es decir, su función es simplemente la de enunciar el discurso poético (no realiza una acción discursiva, como expresarse o interpelar a una segunda persona), mientras el alocutario (o destinatario del discurso lírico) es de tipo

funcional (no está representado en el texto). Se deja, sin embargo, trasuntar el dolor que embarga al locutor, lo que delataría una presencia un tanto subrepticia de la función expresiva.

Para un primer acercamiento analítico al sentido del texto, a su aspecto semántico, se recurrirá al concepto de campo semántico o campo lexical: una serie de elementos lexicales que conforman una red de relaciones, al modo de un campo de fuerzas o un campo magnético; se trata de lexemas que comparten sentidos comunes (desde la perspectiva semiótica greimasiana, tienen algunos semas nucleares o clasemas en común).

En este soneto, se constata la presencia de dos campos semánticos (o lexicales) en claro contraste. De un lado, el campo semántico del dolor y lo trágico, y del otro, el campo del heroísmo y lo épico. Lexemas vinculados al campo del dolor y lo trágico son los siguientes: muerte, cárcel, fortuna (el destino), lloraron, tumba, epitafio, sangrienta luna, exequias, llanto, diluvio, cielo (lugar a donde va a parar el ilustre muerto), dolor y desconsuelo. Vocablos ligados al campo del heroísmo y lo épico son: patria, grande, defensa, hazañas, Españas, naciones (propias y extrañas), Flandes, campañas, Vesubio, Parténope, Trinacria, Mongibelo, Marte (denominaciones clásicas de resonancias mitológicas y épicas), Rhin, Mosa, Tajo y Danubio (los ríos que designan por metonimia los espacios geográficos en que se desarrollaron las exitosas campañas militares del héroe). El uso de la hipérbole refuerza el tono clasicista (épico o trágico) del soneto: el llanto militar se torna en un verdadero diluvio, graficando el dolor general por la muerte de Osuna. En sus exequias se encienden nada menos que dos volcanes, el Vesubio, cercano a Nápoles (Parténope), y el Mongibelo (el Etna) en Trinacria (Sicilia).

El soneto establece un contraste semántico entre la trágica muerte de Osuna, causada por la ingratitud de su patria, España, a la que tan bien sirvió (ironía trágica), y el dolor universal por su pérdida, por un lado, y la grandeza heroica de sus hazañas bélicas, que le garantizan una gloria imperecedera, por el otro. España ha sido para Osuna una patria ingrata, pues pagó mal los grandes servicios que le prestara. La figura de Osuna asume todos los atributos arquetípicos del héroe: grandes hazañas bélicas y muerte lamentable. Este soneto funerario exalta la fama póstuma del héroe, víctima de

un destino infausto e injusto. La redundancia de esas dos líneas de sentido (epicidad y tragicidad) establece las dos isotopías que articulan el texto. El sentido se organiza mediante un sabio uso de las correlaciones. Las estructuras básicas del sentido pueden resumirse en el siguiente cuadrado semiótico:

|                     |               |
|---------------------|---------------|
| /Trágico/           | /Épico/       |
| /Muerte/-----/Vida/ |               |
|                     |               |
|                     |               |
|                     |               |
| -----/Vida/         | -----/Muerte/ |
| Cárcel              | Tumba         |
| Exequias            | Epitafio      |
| Ríos                | Volcanes      |
| Españas             | Campañas      |
| Patria              | Hazañas       |
| Materia             | Espíritu      |
| Destino infausto    | Fama póstuma  |

La muerte de Osuna adquiere ribetes trágicos, pero su vida lleva el sello de la gloria épica. La cárcel representa la no-vida, en tanto su tumba, magnífico monumento funerario, es la garantía de su no-muerte. Las exequias indican la no-vida, pero su epitafio, que exalta sus logros, asegura su no-muerte. El murmullo doloroso de los ríos es el llanto por la pérdida de la vida, en tanto los volcanes dan brillo a su funeral, asegurando la persistencia de su memoria (no-muerte). La ingratitud de las Españas, su patria, es la causa del lamentable final de su existencia (no-vida), mientras sus campañas militares y sus hazañas guerreras aseguran su perdurable memoria (no-muerte). Lo que ya no vive de Osuna es la materia, el cuerpo, el elemento biológico, pero su espíritu, sus méritos, trascienden la muerte. En última instancia, su destino infausto, propio del héroe trágico, se contrapone a su fama póstuma, inherente a todo héroe épico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. (1952). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- BLANCO, D. & BUENO, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- BORGES, J. L. (1952). Quevedo. En *Otras inquisiciones* (pp. 46-54). Buenos Aires: Sur.
- BUENO, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: Cátedra Vallejo & Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- QUEVEDO, F. (1981). *Poesía original completa*. [Edición de José Manuel Blecua]. Barcelona: Planeta.
- QUILIS, A. (1989). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RICŒUR, P. (1986). *Du Texte de l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil.
- TORO, A. (1990). *Texto - Mensaje - Recipiente*. Buenos Aires: Galerna.

**TROPAS, ARENGAS Y ESTANDARTES. REMINISCENCIAS DE LA ÉPICA E  
HISTORIOGRAFÍA GRECORROMANAS EN LA AVENTURA DE LOS  
REBAÑOS DE *DON QUIJOTE DE LA MANCHA***

**TROOPS, HARANGUES AND BANNERS. REMINISCENCES OF THE  
GRECO-ROMAN EPIC AND  
HISTORIOGRAPHY IN THE ADVENTURE OF THE FLOCKS OF  
SHEEP OF *DON QUIXOTE***

Milton Gonzales-Macavilca  
Universidad de Ciencias y Humanidades  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
mgonzalesma@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0001-6959-0596>  
DOI: 10.35286/mrlad.v3i5.57

Fecha de recepción: 13.04.20 | Fecha de aceptación: 13.07.20

**RESUMEN**

Mediante un análisis comparativo estudiamos en el capítulo XVIII de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* la presencia de dos tópicos (el catálogo de tropas y la arenga militar) propios de la épica e historiografía grecorromanas. Este hallazgo es significativo, pues no se trata solo de una alusión superficial a las fuentes clásicas por parte de Cervantes, sino que tanto la estructura narrativa como los temas y los roles figurativos que aparecen en la novela son análogos a los que observamos en las fuentes clásicas. Todo ello nos permite complementar y discutir algunos de los últimos trabajos que se vienen realizando sobre la tradición clásica en esta obra cervantina.

**PALABRAS CLAVE:** Tradición clásica, Cervantes, épica, historiografía, *Don Quijote de la Mancha*.

**ABSTRACT**

Through a comparative analysis, we study in chapter XVIII of the first part of *Don Quixote* the presence of two topics (the catalogue of troops and the military harangue)

typical of Greco-Roman epic and historiography. This finding is significant, because it is not only a surface reference to classical sources by Cervantes, but both the narrative structure, themes and the figurative roles that appear in the novel are analogous to those we observe in the classical sources. This allows us to complement and to discuss some of the latest works that has been done on the classical tradition in this Cervantes novel.

**KEYWORDS:** Classical tradition, Cervantes, epic, historiography, *Don Quixote*.

## 1. INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que los estudios sobre la tradición clásica en *Don Quijote de la Mancha* alcanzaron un punto determinante con la publicación del libro “*Yo he leído en Virgilio*”: *La tradición clásica en el Quijote* (2009), de Antonio Barnés. Junto a este exhaustivo trabajo, podemos mencionar otros ya clásicos como el de López Férez (2005), Romo (2004) e incluso otra publicación del propio Barnés (2010). Pero lejos de haber neutralizado el debate sobre los aspectos de la literatura grecorromana que influenciaron directa o indirectamente a Cervantes y su obra, los trabajos como el de Barnés, de enfoque tan sólido como amplio, nos brindan la tranquilidad de contar con un respaldo para poder realizar lecturas más específicas, microscópicas, que nos permitan conocer detalles cada vez más precisos sobre el impacto de los clásicos en *Don Quijote de la Mancha*.

Nuestro estudio se alinea con esta perspectiva, también asumida por Pérez (2018) en su reciente trabajo dedicado a la aventura de los rebaños. No obstante, consideramos que su lectura, si bien es sugerente, omite algunos aspectos trascendentales que podrían ayudar a comprender mejor la influencia clásica en el capítulo XVIII de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, como son el tópico de las arengas militares, la invocación a la divinidad o la funcionalidad de los estandartes durante la lucha.

Entonces, lejos de rebatir los aportes de Pérez (2018), con nuestro trabajo buscamos aportar en la línea de los estudios de tradición clásica que han visto en esta escena de los rebaños un paralelismo con las fuentes grecorromanas. Y cabe resaltar que uno de los primeros en evidenciar esto fue Vicente de los Ríos, quien allá por el siglo

XVIII escribió un importante trabajo a modo de juicio crítico de la novela cervantina, donde dice lo siguiente:

Todos los críticos han celebrado el catálogo de las naves de Homero en la *Iliada*, y la enumeración de los auxilios de Turno en la *Eneyda* [sic]. El paralelo con la expresada descripción de los ejércitos [de los rebaños] hace ver que su autor [Cervantes] no es menos original que los poetas griego y latino (1863, p. 48).

Ahora bien, antes de pasar al análisis es imprescindible esclarecer la propia definición de tradición clásica, y al respecto Vicente Cristóbal afirma:

En cualquier caso, y recogiendo el hilo de lo dicho, hay que dejar establecida la siguiente condición inherente a los estudios sobre tradición clásica: debe tratarse de estudios de carácter histórico-comparativo entre elementos culturales unidos por el nexo de la dependencia, ya directa o indirecta, y de los cuales el emisor debe pertenecer a la cultura de Grecia o de Roma. E incluso los dos polos pueden pertenecer a la cultura antigua: la pervivencia de Homero en Virgilio es tradición clásica, y lo es también la de Epicuro en Lucrecio (2005, p. 32).

En nuestro caso, no partiremos de una sola obra emisora, sino de dos que pertenecen a la Antigüedad grecorromana: la *Iliada* y la *Eneida*. En ellas destacaremos dos tópicos característicos: el catálogo de tropas y las arengas militares. Asimismo, es importante resaltar que entre la novela de Cervantes y la épica e historiografía antiguas existe una distancia temporal y cultural considerable, lo cual nos obliga a ser cautelosos ante una supuesta influencia directa que las fuentes clásicas podrían tener sobre el *Quijote*, a pesar de la presencia de numerosas referencias textuales en la novela (ver Barnés, 2009 y 2010).

Por otro lado, el vínculo que existe entre las novelas de caballería y el *Quijote* es mucho más evidente (ver Aguilar, 2005; Eisenberg, 2008), y estas, indudablemente, se encuentran más próximas y presentan muchos elementos vinculantes con las obras épicas e historiográficas de la Antigüedad (ver Pomer y Sales, 2005). De modo que si fuera complicado asegurar la influencia directa de los clásicos sobre el *Quijote*, por lo menos sí podemos afirmar que existe una influencia indirecta, la cual le llega a Cervantes a través de las novelas de caballería.

En cuanto a los tópicos que utilizaremos para evidenciar la presencia de la tradición clásica en el *Quijote*, tenemos primero al catálogo de tropas, que puede ser rastreado desde la *Iliada* en su famoso canto II, también conocido como el catálogo de las

naves. Allí, como se verá más adelante, se realiza un repaso y descripción de cada héroe, su lugar de procedencia y la contingencia militar que lo acompaña al combate.

Por otro lado, las arengas o exhortaciones militares conforman otra de las escenas típicas más conocidas y extendidas tanto en la épica como en la historiografía antiguas (ver Anson, 2010; Iglesias Zoido, 2007). Este tópico consiste en mostrar a un héroe que mediante sus discursos anima y llena de valor a los guerreros antes de iniciar la batalla o cuando están a punto de ser derrotados. La epipólesis de Agamenón en canto IV de la *Ilíada*, por ejemplo, es un caso bastante representativo: el rey atrida recorre a caballo sus tropas animando (o reprendiendo, según sea el caso) a cada uno de los soldados para que continúe luchando con esmero. Esta escena tan recurrente evolucionará hasta convertirse, sobre todo en la historiografía romana, en un lugar común, con una estructura más o menos establecida (ver Carmona, 2008, 2009, 2012; Harto, 2008).

Entonces, estos dos tópicos (el catálogo de tropas y la arenga militar) son los que nos permitirán demostrar las reminiscencias clásicas en la aventura de los rebaños. Asimismo, es imprescindible asumir una perspectiva comparatista para observar cómo es que dichos tópicos provenientes de la épica y la historiografía se presentan en el capítulo XVIII del *Quijote*.

## 2. EL CATÁLOGO DE TROPAS EN LA ÉPICA

El canto II de la *Ilíada* es, sin duda, uno de los más importantes y conocidos del poema homérico; allí se describen a los bandos aqueo y troyano, a sus héroes más notables y a la fuerza militar que cada uno aporta para el combate. Basten como ejemplo los siguientes versos sobre la llegada de Ulises:

A su vez, Ulises conducía a los magnánimos cefalénios,  
que poseía Ítala y Nérito, de sacudido follaje,  
y administraban Crocilea y la áspera Egílope,  
a los que poseían Zacinto y administraban los contornos de Samo,  
y a los que poseían el continente y regían la costa de enfrente.  
De estos era jefe Ulises, émulo de Zeus en ingenio.  
A este doce naves, de mejillas de bermellón, acompañaban  
(*Ilíada* II, vv. 631-637).

Es preciso mencionar que el canto II no inicia directamente con el catálogo, sino que lo antecede una introducción bastante larga (ver *Ilíada* II, vv. 1-483) en la que se

narra lo sucesivo a la discusión entre Aquiles y Agamenón relatada en el canto I, y la intervención de Zeus para procurar la honra de Aquiles, tal como se lo había prometido a Tetis. Después de todo aquello recién inicia el catálogo propiamente dicho, justo entonces hay una invocación a las musas, la cual es imprescindible recordar:

Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas,  
pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo,  
mientras que nosotros solo oímos la fama y no sabemos nada,  
quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos.  
El grupo grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo,  
ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas,  
voz inquebrantable y un bronceo corazón en mi interior,  
si las Olímpicas Musas, de Zeus, portador de la égida,  
hijas, no recordaran a cuantos llegaron al pie de Ilio.  
Pero sí nombraré a los jefes y a la totalidad de las naves  
(*Ilíada* II, vv. 484-493).

Una de las razones por la que los estudiosos consideran al catálogo como una sección independiente del poema es porque va precedido por la invocación a la divinidad. Es sabido que esto se realizaba solo para presentar momentos de suma importancia (ver Harden y Kelly, 2013; Maslov, 2016), como ocurre al comienzo mismo del poema (“La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles”), o como leemos en los versos que anteceden la arístia de Agamenón: “Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, / quién fue el primero que se enfrentó a Agamenón / de los propios troyanos o de sus ilustres aliados” (*Ilíada* XI, vv. 218-220).

La invocación a la divinidad es sumamente importante e interesante porque se trata de un componente ritual que —entre otras cosas— sirve para dar verosimilitud al relato, pues este, tras la invocación, se sacraliza: son los dioses quienes hablan mediante el poeta, de modo que la información dada no puede ser puesta en duda. Con este recurso se eleva la autoridad de lo narrado (o recitado), y en el caso del catálogo de las naves es particularmente útil, puesto que el mismo poeta confiesa que aquella descripción tan pormenorizada de tantos héroes y contingentes militares supone una tarea humanamente imposible. No obstante, él, con ayuda de las musas, consigue hacerlo. Entonces, aquel prodigio debe considerarse, más que como un mérito del poeta, como el producto de la intermediación de este entre los dioses y los hombres. Es decir, el poeta es únicamente el medio utilizado por la divinidad para comunicarse con los mortales, y el poema es, en ese sentido, el mensaje de los dioses.

Ahora bien, la invocación a las musas forma parte de un tópico de la épica conocido como proemio épico (ver Harden y Kelly, 2013), pero hemos querido resaltar su importancia individual porque luego realizaremos una comparación con el modo en que esta se presenta en el texto de Cervantes. Entonces, volviendo al tema del catálogo de tropas, y para observar su continuidad en otras obras posteriores a la *Ilíada*, podemos citar los siguientes versos de la *Eneida*:

El primero en entrar en la guerra fue el áspero Mecencio  
de las costas tirrenas, despreciador de los dioses, y en armar sus tropas.  
A su lado Lauso, su hijo, más gallardo que el cual  
no hubo otro si no contamos al laurente Turno;  
Lauso, domador de caballos y vencedor de fieras,  
manda a mil hombres que en vano lo siguieron  
a la ciudad de Agila, digno de órdenes más felices  
que las de su padre, y de un padre que no fuera Mecencio.  
Tras ellos por la hierba muestra su carro señalado  
de palma y sus caballos victoriosos el hijo del hermoso Hércules,  
el hermoso Aventino, y lleva en su escudo el emblema [...]  
(*Eneida* VII, vv. 647-657).

Solo hemos citado un pequeño fragmento, pero la enumeración y descripción de los héroes continua por varios versos más. Lo interesante aquí es notar que la fórmula usada por Virgilio es muy similar al caso homérico: primero presenta al guerrero y luego nos informa sobre su lugar de procedencia y/o algún rasgo característico. A continuación, veremos cómo se presenta este tópico en el *Quijote*.

### **3. EL CATÁLOGO DE TROPAS EN EL *QUIJOTE***

En el capítulo XVIII de la primera parte de la obra, se narra la aventura que viven los protagonistas con dos rebaños de ovejas, que don Quijote confunde con batallones de soldados que están próximos a enfrentarse. En este punto, la función del narrador es de suma importancia, pues gracias a él es posible contrastar la realidad de los hechos con la locura de don Quijote. En otras partes de la novela, dicho contraste es posible gracias a Sancho Panza, pero en esta ocasión incluso él cree en las palabras del “caballero andante”, y, para su pesar, solo habría de darse cuenta de la verdad demasiado tarde.

En el caso de la épica, particularmente en la *Ilíada*, observamos cómo el catálogo de tropas iba precedido por la invocación a las musas, y también la función sacralizadora que cumplía esta, de modo que el poeta quedaba convertido en un intermediario de la

divinidad. En el caso de la novela, evidentemente no hay dicha invocación, pero sí encontramos una situación análoga en las siguientes palabras que pronuncia don Quijote antes de iniciar el catálogo de tropas:

Pero estame atento y mira [dijo don Quijote], que te quiero dar cuenta de los caballeros más principales que en estos dos ejércitos vienen. Y para que mejor los veas y notes, retirémonos a aquél altillo que allí se hace, de donde se deben descubrir los dos ejércitos.

Hiciéronlo así y pusieron sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero con todo esto, viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir: [...] (Cervantes, 2015, p. 158).

En este discurso podemos notar que el propio don Quijote asume una función similar a la del poeta representado en la *Iliada*, incluso asciende geográficamente para hablar cual inspirado divino, solo que, en vez de comunicar el mensaje de los dioses, comunicará algo que debido a su locura solamente él puede percibir. Entonces, podemos afirmar que figurativa o funcionalmente se emparentan la *locura* y las *musas*, pues son fuente de información exclusiva que otorgan a sus *médiums*, ya sea con visiones o con inspiración, respectivamente; asimismo, don Quijote y el poeta también cumplen funciones análogas: son los intermediarios para comunicar a los hombres la información que solo ellos reciben.

Solo después de este preámbulo comienza el catálogo de las tropas propiamente dicho, del cual nos interesa resaltar algunos fragmentos:

—Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de la Plata; el otro de las armas de las flores de oro, que trae en el escudo tres coronas de plata en campo azul, es el temido Micocolemo, gran duque de Quirocia; el otro de los miembros gigantes, que está a su derecha mano, es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias (Cervantes, 2015, p. 158).

Asimismo, don Quijote no olvida describir al otro bando:

[...] Pero vuelve los ojos a estotra parte y verás delante y en la frente de estotro ejército al siempre vencedor y jamás vencido Timonel de Carcajona, príncipe de la Nueva Vizcaya, que viene armado con las armas partidas a cuarteles [...]; el otro que carga y oprime los lomos de aquella poderosa alfana, que trae las armas como nieve blancas y el escudo blanco y sin empresa alguna, es un caballero novel, de nación francés, llamado Pierres Papín, señor de las baronías de Utrique [...] (Cervantes, 2015, p. 158).

Tal como se puede observar, las descripciones están realizadas en clave irónica; no obstante, la fórmula que sigue es similar a la que encontramos en la épica: 1) se presenta al guerrero, 2) se describe alguna característica representativa (por ejemplo: “el nunca medroso Brandabarbarán de Bloche”), 3) se indica el lugar de procedencia (“señor de la Puente de Plata”, “duque de Quirocia”, “señor de las baronías de Utrique”, etc.), 4) en algunos casos incluso se narra una breve historia de alguna aventura memorable; y, finalmente, 5) también se describen las armas de cada uno.

#### 4. LAS ARENGAS EN LA ÉPICA E HISTORIOGRAFÍA ANTIGUAS

El tema de las arengas militares es uno de los aspectos más estudiados actualmente —sobre todo, en las fuentes historiográficas grecorromanas—, y tiene una tradición tan antigua que resulta complicado desarrollarlo en profundidad en este breve trabajo (ver Carmona, 2008). No obstante, es preciso volver al caso de la *Ilíada*, pues incluso en ella, que es la obra literaria más antigua de Occidente, encontramos abundantes ejemplos de arengas militares; por ejemplo, en el canto IV leemos:

Y él [Agamenón] fue a pie pasando revista a las hileras de guerreros:  
a los que entre los dánaos, de veloces potros, veía presurosos  
los reconfortaba de palabra, deteniéndose junto a ellos:  
“¡Argivos, no flojeéis en el impetuoso coraje.  
Pues el padre Zeus no será defensor de los mentirosos,  
sino que a los primeros en transgredir los juramentos  
con certeza los buitres les devorarán la tierna piel,  
mientras que nosotros a sus esposas y a sus infantiles hijos  
nos llevaremos a las naves, cuando tomemos la fortaleza”.  
Más a quienes veía flojear en el abominable combate  
los recriminaba duramente con iracundas palabras:  
“¡Argivos, fanfarrones, baldones! ¿No os da vergüenza?  
¿Por qué estás así parados, estupefactos como cervatillas [...]”  
(*Ilíada* IV, vv. 231-243).

Normalmente, las arengas son pronunciadas en momentos críticos, cuando el bando enemigo se encuentra cerca de la victoria. Estos versos ilustran un caso donde el héroe (Agamenón) se dirige a sus guerreros para animarlos o reprenderlos de acuerdo con su desempeño en el combate, lo cual permite que sus tropas recobren el valor para luchar. También podemos observar que en sus discursos Agamenón apela básicamente al honor, a los beneficios de la victoria y a la censura y castigo divinos.

Otro caso representativo de este tópico, que además incorpora nuevos elementos a los ya identificados en la cita anterior, es el canto X de la *Eneida*, donde leemos:

Palante cuando les vio dar la espalda al Lacio que les perseguía  
porque la difícil naturaleza del lugar les había hecho  
soltar los caballos, última solución en situaciones desesperadas,  
ya con ruegos, ya con amargas palabras su valor enciende:  
“¿A dónde huís, compañeros? Por vosotros y por vuestras hazañas,  
por el nombre de nuestro rey Evandro y las guerras ganadas  
por mi esperanza, que hace ahora émula de la gloria de mi padre,  
no os confiéis en vuestros pies. Un camino hay que abrir con la espada  
entre los enemigos. Por donde más denso es el cerco de soldados,  
por ahí os llama con vuestro jefe Palante la patria sagrada.  
Ningún poder divino nos acosa, mortales somos atacados por un enemigo  
mortal; la misma fuerza tenemos y las mismas manos.  
Mirad: el mar nos encierra con la gran barrera de sus aguas  
y no hay ya tierra para huir. ¿Vamos al piélago o a Troya?”.  
Esto dice, y se arroja en medio del apretado grupo de enemigos.  
Frente le hace el primero enviado por hado inicuos [...]  
(*Eneida* X, vv. 365-380).

En esta arenga de Palante se desarrollan argumentos distintos a los de Agamenón: ante la huida, Palante primero increpa a los soldados pero llamándolos “compañeros”, luego alude a las hazañas que previamente habían conseguido, después les recuerda el deber que deben cumplir; y, finalmente, para concluir su discurso, les hace notar que los enemigos son también mortales, no divinos, y que por lo tanto no hay motivos para temerles. Y una de las cosas más interesantes es que, culminada su exhortación, el mismo Palante se lanza primero al combate dirigiendo así las tropas como un líder.

Ahora bien, este tópico, aunque aparece en un primer momento en la épica, también es propio de la historiografía grecorromana. Además, las arengas en las obras romanas tuvieron una importancia medular, debido, sobre todo, a la finalidad propagandística que cumplieron: el emperador arengando a las tropas es una de las imágenes más difundidas en el Imperio. Esto fue tan importante que incluso sobrepasó el mundo de las obras escritas y se realizaron esculturas y monedas con este motivo. Así también lo explica Julio Gómez (2011), quien afirma que durante el Imperio el *locus* retórico de la arenga superó el marco de la literatura reservada a las élites recreando en una imagen de conjunto la instantánea del discurso militar vinculada a dos íconos básicos: el emperador orador y el auditorio tropa.

Asimismo, junto con la imagen del emperador orador, heroico y valiente en el combate, aparecen algunos elementos de suma importancia, como son los estandartes militares. Estos objetos incluso llegaron a ser sacralizados y a formar parte de la escena típica de la arenga en la historiografía romana: perder un estandarte suponía una gran ofensa, por lo que, en muchas ocasiones, para dar valor a las tropas, lo que se hacía era arrojarlo a los enemigos, así todos los soldados volverían a la batalla con mayor empuje para recuperar dicha enseña. David Carmona resume en tres puntos los componentes básicos de esta escena típica:

1. Un ejército romano se encuentra atemorizado y no tiene confianza en la victoria en los momentos previos a entablar combate con los enemigos, o bien atraviesa una situación crítica o no muestra el valor que se le supone en el transcurso de una batalla.
2. Ante tal situación, un miembro del ejército toma un estandarte, pudiendo o no pronunciar una exhortación a la lucha y, con él en sus manos, se lanza al peligro en medio de ambos ejércitos. En otras ocasiones, en lugar de portar el estandarte, se opta por arrojarlo en medio de las filas enemigas.
3. Ambas actuaciones surten el efecto, ya que el ejército se lanza contra los enemigos para evitar la pérdida de la enseña (2008, pp. 274-275).

A diferencia de la historiografía romana, en los ejemplos de épica citados anteriormente la figura del estandarte no aparece ni forma parte de la arenga; sin embargo, era necesario considerar el uso y la función de este elemento porque permiten establecer un vínculo con el *Quijote*.

## **5. LAS ARENGAS EN EL QUIJOTE**

No debemos olvidar que esta escena de exhortación militar, como ya se indicó, está vinculada a un momento de gran dificultad en la batalla, y precisamente cuando Sancho le pregunta a don Quijote a qué bando apoyará, este le responde que sus intenciones son “Favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos” (Cervantes, 2015, p. 157). Con estas palabras, don Quijote identifica el principal requisito para pronunciar una arenga, pues “favorecer a los desvalidos” significa, evidentemente, apoyar al bando más débil, a los que están a punto de perder y necesitan ayuda (situación ideal para pronunciar arengas).

Entonces, don Quijote se marcha junto a las tropas cristianas, y Sancho, ya consciente de que aquellas “tropas” están conformadas por ovejas y no por soldados, intenta detenerlo. Entonces, ocurre lo siguiente:

Ni por esas volvió don Quijote, antes en altas voces iba diciendo:

–¡Ea, caballeros, los que seguís y militáis debajo de las banderas del valeroso emperador Pentapolín del Arremangado Brazo, seguidme todos! ¡Veréis cuán fácilmente le doy venganza de su enemigo Alifanfarón de la Trapobana!  
Esto diciendo, se entró por medio del escuadrón de las ovejas y comenzó a alanceallas con tanto coraje y denuedo como si de veras alanceara a mortales enemigos (Cervantes, 2015, p. 161).

En esta escena, observamos cómo don Quijote al llegar junto a los “caballeros” pronuncia un breve discurso de exhortación militar para que recobren el ánimo y no desistan; además, vemos que reconoce al bando de Pentapolín por las banderas que portan los soldados. Las banderas aquí, como los estandartes en la historiografía romana, son un elemento representativo y simbólico que engloba los valores que identifican al ejército que las porta. Según nos dice don Quijote, los soldados “siguen y militan *debajo* de las banderas [...]”. Esta metáfora espacial no es gratuita, pues revela el poder que ejercen dichos símbolos sobre los soldados, quienes se encuentran *debajo* de las banderas; en ese sentido, supeditados o bajo su mandato, y más aún se identifican tanto con dichos elementos que son capaces de defenderlos con su propia vida.

Tras ese reconocimiento de las enseñas, don Quijote se adelanta para guiar a las tropas (“[...] seguidme todos!”), y con ese gesto nos recuerda los versos de la *Eneida* que citamos anteriormente, donde Palante, como un líder, dirige a las tropas luego de pronunciar su discurso. Finalmente, don Quijote concluye su arenga asumiendo él mismo los valores propios de los grandes guerreros (valentía y fuerza), con lo cual pretende persuadir a las tropas para combatir con energía, pues quiere transmitirles confianza en su victoria (“¡Veréis cuán *fácilmente* le doy venganza de su enemigo [...]”). Así, se lanza furibundo contra los adversarios, cual Diomedes en la *Ilíada*; inclusive se podría mencionar el tópico de la aristía del héroe, aunque para mal de don Quijote solo eran ovejas lo que embestía con tanto denuedo, no guerreros.

## CONCLUSIONES

Después de todo lo expuesto podemos afirmar que son innegables las reminiscencias clásicas que existen en la aventura de los rebaños y podemos enumerar las siguientes conclusiones:

1. Las lecturas microscópicas sobre la tradición clásica en *Don Quijote de la Mancha*, como el texto de Pérez (2018) y la lectura que acabamos de presentar, nos permiten comprender con mayor detalle la complejidad de los aspectos que vinculan a la obra de Cervantes con el mundo clásico. Con esto, podemos complementar e incluso discutir los aportes de estudios más panorámicos que ya existen sobre este tema.
2. En la aventura de los rebaños hemos podido identificar una serie de características que están estrechamente vinculadas con dos tópicos provenientes de las épica e historiografía grecorromanas: el catálogo de tropas y la exhortación militar
3. Sobre el catálogo de tropas, en la épica grecolatina solo puede realizarse gracias a que el poeta se convierte en un medio para brindar la información vasta y detallada que le provee la divinidad; en la aventura de los rebaños, don Quijote (cual poeta) se convierte en un medio para describir a los ejércitos y soldados que su locura (cual divinidad inspiradora) pone ante sus ojos. Asimismo, las descripciones realizadas por don Quijote siguen la estructura que aparece en la épica grecolatina: a) se presenta al guerrero, b) se describe alguna característica que lo represente, c) se indica su lugar de procedencia, d) en ciertas ocasiones incluso se narra una breve historia sobre alguna aventura memorable que haya realizado; y, finalmente, e) se describen sus armas.
4. Sobre la exhortación militar, comprobamos que al igual que en la épica grecolatina, don Quijote pronuncia su arenga en un momento de crisis (pues se une al bando cristiano, al que describe como el más necesitado) e intenta insuflar valor en su auditorio, cual Agamenón o Eneas.
5. La presencia de las banderas emparenta la narración de Cervantes con la historiografía romana, donde los estandartes cumplen una función estratégica,

pues son lanzados al enemigo para que los soldados vayan con más fuerza a recuperar esta insignia sagrada para ellos. De igual manera, en *Don Quijote* las banderas son configuradas con una metáfora espacial, que revela el poder y la jerarquía que estas enseñas poseen ante los guerreros, quienes no se negarían a entregar su vida para defenderlas.

6. Incluso el tópico de la aristía del héroe también queda sugerido en la novela cuando se describe a don Quijote luchando al frente contra las ovejas, así como lo hiciera Diomedes en la *Iliada* contra el bando troyano.

Finalmente, es imprescindible destacar que este enfoque (microscópico) de tradición clásica nos permite no solo vincular o identificar la influencia formal o compositiva (ver Pérez, 2018), sino que con ello nos plantea preguntas mucho más complejas, que tienen que ver con la cosmovisión e ideología que las fuentes clásicas transmiten a los autores posteriores. Por esta razón, nos gustaría culminar este artículo no con una afirmación, sino con una pregunta: ¿los tópicos clásicos identificados en la aventura de los rebaños deben ser comprendidos, sin mayores discusiones, como una línea de influencia que antecede y sobrevive a *Don Quijote de la Mancha* o, más bien, como el esfuerzo de Cervantes por subvertir las formas clasicistas mediante la representación de dichos tópicos en clave irónica?

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, M. (2005). La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, 45-67.
- ANSON, E. (2010). The General's Pre-Battle Exhortation in Graeco-Roman Warfare. *Greece & Roma*, 57(2), 304-318.
- BARNÉS, A. (2009). *“Yo he leído en Virgilio”*: La tradición clásica en el Quijote. Vigo: Academia del Hispanismo.
- BARNÉS, A. (2010). Traducción y tradición clásica en el *Quijote*. *Estudios clásicos*, 138, 49-72.

- CARMONA, D. (2008). Historiografía, retórica y ejemplaridad: exhortaciones y enseñanzas en la historiografía grecolatina de época imperial. En Juan Carlos Iglesias Zoido (Ed.), *Retórica e historiografía: el discurso militar en la historiografía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento* (pp. 273-296). Madrid: Ediciones clásicas.
- CARMONA, D. (2009). Épica, historiografía y retórica: la *epipólesis* a diferentes naciones en la historiografía grecolatina. *Talia Dixit*, 4, 1-28.
- CARMONA, D. (2012). Eveline Berenger's 'Epipoleis' to Different Nations in 'The Betrothed': The Greco-Roman Historiographical Sources of Walter Scott. *International Journal of the Classical Tradition*, 19(4), 183-202.
- CERVANTES, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. [Ed. Francisco Rico]. Madrid: Real Academia Española.
- CRISTÓBAL, V. (2005). Sobre el concepto de tradición clásica. En Juan Signes, Beatriz Antón, Pedro Conde, Miguel González y José Izquierdo (Eds.), *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (pp. 29-34). Madrid: Cátedra.
- DE LOS RÍOS, V. (1863). "Juicio crítico o análisis del Quijote", en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tomo 3, Madrid: Imprenta Nacional, pp. 1-105.
- EISENBERG, D. (2008). Los libros de caballerías y don Quijote. En Emma Cadalhia y José María Morena, *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías* (pp. 413-416). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GÓMEZ, J. (2011). El discurso de exhortación militar: recreación propagandística de un *locus* al servicio de la *auctoritas* imperial. En Gonzalo Bravo y Raúl González (Eds.), *Propaganda y persuasión en el mundo romano* (pp. 309-324). Madrid: Signifer.
- HARDEN, S. & KELLY, A. (2013). Proemic Convention and Character Construction in Early Greek Epic. *Harvard Studies in Classical Philology*, 107, 1-34.
- HARTO, M. (2008). La arena militar en la historiografía latina. En Juan Carlos Iglesias Zoido (Ed.), *Retórica e historiografía: el discurso militar en la historiografía*

*desde la Antigüedad hasta el Renacimiento* (pp. 297-318). Madrid: Ediciones clásicas.

HOMERO (2014). *Ilíada*. [Trad. Crespo Güemes]. Madrid: Gredos.

IGLESIAS ZOIDO, J. (2007). The Battle Exhortation in Ancient Rhetoric. *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 25(2), 141-158.

LÓPEZ, J. (2005). Datos sobre la tradición clásica en el Quijote. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 16, 151-162.

MASLOV, B. (2016). The Genealogy of the Muses: An Internal Reconstruction of Archaic Greek Metapoetics. *American Journal of Philology*, 137(3), 411-446.

PÉREZ, J. (2018). Troyanos en La Mancha: tradición clásica en la aventura de los rebaños en el Quijote. *Monograma. Revista iberoamericana de cultura y pensamiento*, 2, 187-197.

POMER, LL. & SALES, E. (2005). Las fuentes clásicas y los libros de caballerías: El caso de Feliciano de Silva. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 10, 73-88.

ROMO, F. (2004). Dos notas sobre el *Quijote* y la tradición clásica. *Anales cervantinos*, 36, 369-373.

VIRGILIO (2000). *Eneida*. [Trad. José Carlos Fernández Corte]. Madrid: Cátedra.

**SOBRE LA CERTEZA:  
READY-MADE Y PROBLEMAS GEOMÉTRICOS EN 2666**

**ABOUT CERTAINTY:  
READY-MADE AND GEOMETRIC PROBLEMS IN 2666**

Paul Guillén  
University of Pittsburgh  
pjpg35@pitt.edu  
<https://orcid.org/0000-0002-7274-5541>  
DOI: 10.35286/mrlad.v3i5.58

Fecha de recepción: 22.06.20 | Fecha de aceptación: 21.07.20

**RESUMEN**

“La parte de los crímenes”, una de las cinco secciones de la novela 2666 de Roberto Bolaño, es el pretexto para investigar sobre temas como duda y certeza, mano y mecanización industrial, cadáveres como presencias reales o espectrales, o cadáveres como elementos performáticos, alejados del realismo mimético y de la narrativa de denuncia social. A contracorriente de la crítica especializada, que solo ve en esta novela el horror, el miedo, la abyección, los cuerpos como mercancías y el capitalismo salvaje, propongo una lectura que intenta reconstruir un diálogo con la vanguardia y, en especial, con los *ready-made* de Marcel Duchamp.

**PALABRAS CLAVE:** Roberto Bolaño, 2666, Marcel Duchamp, *ready-made*, *performance*.

**ABSTRACT**

“The Part about the Crimes”, one of the five sections of Roberto Bolaño’s novel 2666, is the pretext to investigate on topics such as doubt and certainty, hand and industrial mechanization, corpses as real or spectral presences, or corpses as performatic elements, far from mimetic realism and novels of social protest. The specialized criticism only reads horror, fear, abjection, bodies as commodities and savage capitalism in this novel. On the contrary, I propose a reading that attempts to reconstruct a dialogue with the avant-garde and especially with the ready-mades by Marcel Duchamp.

**KEYWORDS:** Roberto Bolaño, 2666, Marcel Duchamp, ready-made, performance.

*Es difícil, en efecto, hablar adecuadamente sobre un asunto respecto del cual no es segura la apreciación de la verdad.*

Tucídides, *El discurso fúnebre de Pericles*

*Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza.*

Roberto Bolaño, 2666

En “La parte de los crímenes” de la novela 2666 de Roberto Bolaño, la actuación de un investigador policial llamado Juan de Dios Martínez me dejó la sensación extraña de un nombre conocido. Haciendo memoria, recordé que en la portada de *La nueva novela* del escritor chileno Juan Luis Martínez se puede ver algunas casas que han colisionado, una al costado de la otra (idea de ruina y superposición de elementos), y que en la parte donde va el nombre del autor figura ~~Juan Luis Martínez~~ tachado y abajo sale, también tachado, ~~Juan de Dios Martínez~~. Esto remite a la idea de la muerte del autor, concepto desarrollado por Barthes, Foucault y Derrida. Pero las asociaciones entre los dos escritores chilenos —Bolaño y Martínez— no quedan ahí:

en la obra de Bolaño advertimos una recurrente presencia del nombre y figura del autor de *La nueva novela*, como queda demostrado en el nombre que se le asigna al judicial encargado de investigar y resolver los misterios que rodean a los trágicos crímenes de las mujeres en 2666, Juan de Dios Martínez (Bolaño, 2004: 454). Destacamos también la idea de considerar a Juan Luis Martínez como una pequeña brújula perdida en el país, en *Estrella distante* (Bolaño, 2009 [1996]: 57). Igualmente, Bolaño reconoce, de manera explícita, la vinculación con el autor de LNN cuando destaca a Juan Luis Martínez entre los seis tigres de la poesía chilena (Oyarce Orrego, 2012, p. 30).

Además, como apunta Scott Weintraub (2015), el trabajo de Juan Luis Martínez es calificado como un estudio perfecto de Marcel Duchamp en el libro *Entre paréntesis* de Bolaño. A partir de esta relación de los dos escritores chilenos con Duchamp intentaré proponer un primer acercamiento. Para ello, vía Wittgenstein, y recordando a Amalfitano, hay que inquirirnos: ¿te has preguntado si tu mano es una mano?



Ilustración 1: Portada de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez

## **SOBRE LA CERTEZA**

¿Qué es la duda? ¿Esto se asocia con el escepticismo?, o ¿con los juegos del lenguaje? Hay una duda cotidiana y una duda escéptica: toda línea que avanza va perdiendo su propio sentido o dirección, o dos líneas que avanzan, pero nunca son equidistantes:

No es verdad, pues, que lo único que sucede, al pasar de una consideración sobre un planeta a otra sobre la propia mano, es que el error se convierte en algo más improbable. Al contrario, cuando llegamos a cierto punto, ya no es siquiera concebible (Wittgenstein, 1991, p. 54).

Improbable, concebible, pero no es asunto de lógica o comprobación matemática saber que el nivel de la duda se juega más allá de la realidad y las palabras. ¿Qué significa eso? Un juego de lenguaje a la manera de Juan Luis Martínez, quien a su vez sigue a Lewis Carroll, y a quien también ha parafraseado Roberto Bolaño: un corredor sale del punto A y otro del punto B, ¿cuándo A se convertirá en B? o ¿Cuándo A empezará a sentir que *algo* extraño le ocurre y cuando logré verbalizarlo ya será una completa B? Y también suponemos en viceversa, pero no siempre es lo mismo: ¿B

convirtiéndose en A? No siempre o por lo menos nunca concebible, o como dice Foucault:

¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima del texto, es una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? (1997, pp. 31-32).



Ilustración 2: René Magritte, “Esto no es una pipa” (1929)

En esa línea argumental, la pregunta sobre si un cadáver es un cadáver se torna pertinente, y también la interrogación de sobre si una mano es una mano, e incluso si esa mano sigue siendo una mano u otra cosa si figura en una obra artística o en un distinto marco de referencia:

The topic of the readymade here surfaces. The theme materializes first in 2666 not via *Testamento geométrico* but through the tale of the artist Johns. Lodged in an asylum, Johns cut off his right hand, which he then placed upon or within a collage. The readymade, Johns’s gesture indicates, is always cut from itself. After all, the severed hand, in the work, bears no relation to the “former” hand, the one once attached to Johns’s arm (Levinson, 2009, p. 184).

Lo que quiero afirmar con esto es que esos elementos (los cadáveres o la mano) funcionan en tanto su relación con otros elementos que incluso pueden ser invisibles como el Poder. Recordemos que Wittgenstein había dicho que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. Es decir, que para cada palabra existe un significado. Si hay algo que no se puede nombrar con el lenguaje, entonces, no existe:

“Así, en vez de preguntar ‘¿Cómo sé que eso es una mano?’, Wittgenstein se pregunta ‘¿Cómo sé que puedo utilizar el término ‘mano’ en esta situación?’. La cuestión no es, pues, ‘¿Cómo conozco el mundo que me rodea?’, sino ‘¿Cómo utilizo el lenguaje?’” (Villarme, 1998, p. 10). Otra sentencia clásica de Wittgenstein es “de lo que no se puede hablar hay que callar”. Lo que importa no son las significaciones, sino el uso que se hace del lenguaje en la vida cotidiana. Si no se duda no hay conocimiento, la duda es posible porque existe la certeza.

El personaje Amalfitano hace surgir una “mano” en varias de las páginas de 2666. ¿Es una mano material?, o ¿es la idea simbólica de una mano?, o ¿es la representación de otra idea? Para el pintor Edwin Johns es la mano que se automutila y la instala en su propia obra<sup>1</sup>. Desde distintos niveles, para los “filósofos” de Santa Teresa y Amalfitano puede ser una mano que duda, ¿no existente salvo en el lenguaje? Es decir, una proposición tiene un significado dado, lo que hace la duda es negar ese significado, pero para ello hay que conocer ese significado, puesto que no se puede negar lo que no se conoce: “Si quisiera dudar de si ésta es mi mano, ¿cómo podría evitar la duda de si la palabra ‘mano’ tiene algún significado?” (Wittgenstein, 1991, p. 369). ¿Qué es lo que representa mano? Y si sabiendo eso, ¿logramos conocer su “real” significado? E incluso, ¿sabiendo eso podemos negarlo? Sería muy fácil ir al *Diccionario de Autoridades* o al *Diccionario Panhispánico de Dudas* y leer las acepciones de lo que significa una “mano”. O mejor, como hacía el poeta francés Francis Ponge, revisar el *Littré* y desmontar sus definiciones/acepciones para luego construir un objeto de lenguaje —un caracol, un guijarro, un bosque de pinos, un jabón— que niega eso mismo que prueba, avanza y retrocede<sup>2</sup>. Pero todo esos esfuerzos y erudiciones, ¿nos daría algún tipo de certeza, siguiendo a Wittgenstein, de “si esta mano es una mano o no es una mano?”, y la palabra clave ahí es “mano” o mejor dicho el ser de la mano:

---

<sup>1</sup> En muchos trabajos del artista visual Jasper Johns el motivo de la mano fue utilizado como una recurrencia. Por ejemplo, en su “Study for Skin”, donde se untaba aceite de bebé en las manos y la cabeza, y luego las trasladaba a la superficie del papel, o entre el período de 1963-1965 él produce una serie de impresiones con esta misma técnica, donde destaca su “Skin with O’Hara Poem”, un trabajo que viene acompañado de la transcripción del poema “The Clouds Go Soft” de Frank O’Hara.

<sup>2</sup> “Mon père avait, dans sa bibliothèque, le *Littré*, qui a une si grande importance pour moi, où j’ai trouvé un autre monde, celui des vocables, des mots, mots français bien sûr, un monde aussi réel pour moi, aussi faisant partie du monde extérieur, du monde sensible, aussi physique pour moi que la nature” (Sollers y Ponge, 1970, p. 46).

Sólo un ser que habla, es decir, piensa, puede tener la mano y realizar en su manejo unas obras de la mano (...). La mano del hombre es pensada desde el pensamiento, pero éste es pensado desde la palabra o el lenguaje. He aquí el orden que Heidegger opone a la metafísica: “El hombre sólo piensa en tanto que habla, y no a la inversa, contra lo que todavía supone la metafísica” (Derrida, 2011-12, p. 385).

Pero Heidegger, según la lectura de Derrida, solo habla de mano en singular, no de las manos, es decir, no se refiere a la mecanización industrial. El pensamiento de la mano o la mano del pensamiento, puesto que se está “contra la borradura o la contracción de la mano en la automatización industrial del maquinismo moderno” (Derrida, 2011-12, p. 382). Es concebible que la mano en las maquilas de Santa Teresa en 2666 ha sido borrada por una mecanización, pero que también la actuación de las manos se relaciona con la tortura, el acto de asfixiar, la sociedad de control:

Pensar, es un trabajo de la mano, dice expresamente Heidegger (...) Es preciso pensar la mano. Pero uno no puede pensarla como una cosa, un ente, todavía menos como un objeto. La mano piensa antes de ser pensada, *ella es pensamiento*, un pensamiento, el pensamiento (Derrida, 2011-12, pp. 380-381).

El camino Heidegger, vía Derrida, también nos deja saber que el pensamiento se traslapa frente a la letra (la literatura) y el trazo (la pintura). En cambio, el pensamiento unido a la mano no entiende la mano como “parte de” o simplemente como un órgano aparte, sino como extensión del pensamiento, pues tiene una red más próxima. De nuevo siguiendo a Derrida, la mano se da con el pensamiento mediante la manuscrita, la escritura con pluma fuente, bolígrafo o pincel.

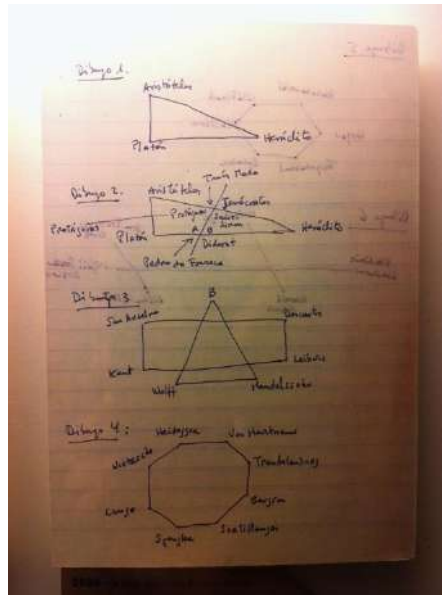


Ilustración 3: Dibujos de Amalfitano (dibujos originales trazados por Roberto Bolaño)

### **READY-MADE: REPETICIONES VERSUS REPRESENTACIÓN**

Un poco más de cien cadáveres son los que pueblan las páginas de 2666; como se sabe, Bolaño tomó algunas de sus referencias del periodista Sergio González Rodríguez. El escritor mexicano publicó su investigación con el título *Huesos en el desierto* en el 2002. En esencia, los dos proyectos son completamente distintos. El periodista utiliza el género de la crónica y busca conmover al lector; Bolaño más bien nos muestra una sucesión de cuerpos que siguen una cadena de descripciones específicas, automatizadas:

the time and date of the discovery, the names of the victims, the condition in which the bodies are found, the clothes that they are wearing, the addresses at which they lived, and the specific actions taken by the police (...) at the conclusion of each description we read: *se cerró el caso* (Levinson, 2009, p. 177).

Es decir, cada caso y cada cuerpo es un fragmento, pero que no forma una totalidad. Los fragmentos siguen siendo fragmentos, aun cuando su existencia esté dada por un factor de contigüidad u homología. Los cadáveres son fragmentos, que se constituyen alrededor de una presencia, pero esa presencia conlleva una ausencia. La mostración de estos cadáveres son variaciones, concatenaciones, eslabones, *modus operandi* que, si bien multiplican a los potenciales asesinos, no quitan el foco de interés en los cuerpos. Parafraseando a Derrida (1998), esos cuerpos son espectros y un

espectro no es algo que retorna, sino es algo que se encuentra latente, pero invisibilizado:

En el siglo XIX, a mediados o a finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país (...) Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles. Lo mismo puede decirse de la locura (Bolaño, 2004, pp. 337-338).

Desde otra perspectiva, se plantea la idea de ilusión de realidad, que se da entre el pasado y el presente, el testimonio y la ficción, la duda y la certeza. Dentro de todos los personajes de *2666*, los que más dudan son Amalfitano y Juan de Dios Martínez. Por ello, estos dos personajes son los que entre la duda y el conocer se pueden acercar más a una “verdad alternativa” o fragmentaria:

Cuando llegaron a casa ya no había luz pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano, que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos (Bolaño, 2004, p. 265).

En 1919, Marcel Duchamp envió por correo a Buenos Aires su regalo de bodas para el casamiento de su hermana Suzanne con el pintor dadaísta Juan Crotti. Se trata de unas instrucciones para un *ready-made*. El “Ready-made Malheureux” consiste en colgar un libro de geometría en un balcón:

Ahora la lluvia, el sol, la noche y sus diversas lunas podrían jugar con la geometría. Y mientras el viento lee, el libro está vivo. Las páginas absorbiendo humedad, sequedad y tiempo modifican esos gráficos y lo que era plano ya no lo es. Y al igual que los otros ready-made se expanden en las tres dimensiones. De este modo este simple artilugio se transforma en una máquina de generar símbolos y especulaciones, aunque algunos solamente ven un libro colgado o un mingitorio (Duchamp citado en Espinosa, 2006, p. 74).



Ilustración 4: Marcel Duchamp, “Ready-made Malheureux”, 1919

Amalfitano cuelga en su tendedero el libro *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. A este respecto, se ha analizado que el autor español escribió este libro en el exilio, específicamente en Buenos Aires, y que su conexión con Bolaño, entonces, viene dada por la marginalidad, el destierro y el culto a la literatura secreta. Situaciones que se calcan o reproducen en la propia vida del autor de *Amuleto*. Rosa Amalfitano al ver el libro colgado en el patio le pregunta a su padre en qué consiste el experimento y este le responde: “No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra... la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real” (Bolaño, 2004, p. 251). La cultura letrada no es la vida real, la naturaleza es lo que interviene en la cultura para modificarla y viceversa, pero ¿qué es aquello que vuelve esto algo de tres dimensiones?:

La cuarta dimensión, decía, contiene a las tres dimensiones y les adjudica, de paso, su valor real, es decir anula la dictadura de las tres dimensiones, y anula, por lo tanto, el mundo tridimensional que conocemos y en el que vivimos. La cuarta dimensión, decía, es la riqueza absoluta de los sentidos y del Espíritu (con mayúscula), es el ojo (con mayúscula), es decir el Ojo, que se abre y anula los ojos, que comparados con el Ojo son apenas unos pobres orificios de fango, fijos en la contemplación o en la ecuación nacimiento-aprendizaje-trabajo-muerte, mientras el Ojo se remonta por el río de la filosofía, por el río de la existencia, por el río (rápido) del destino (Bolaño, 2004, pp. 829-830).

En el caso de Amalfitano se trata de que: “His ruminations lead him to produce (while his students are taking exams) a number of doodles: triangles, quadrangles, octagons, hexagons, intersecting lines” (Levinson, 2009, p. 182). Esto quiere decir que se produce una suerte de traslación entre lo que guarda o representan las páginas del libro colgado en el tendedero y las hojas de papel de Amalfitano, espacio donde él va trazando esas mismas o similares figuras geométricas. Es interesante notar esto en función del papel que cumplen los cadáveres. Un cadáver en *2666* no es un cadáver sin más, sino que existe en función de ciertas coordenadas, que tal vez podrían encontrarse en un mapa. Los cuerpos no son solamente cuerpos, pues pueden entenderse como residuos que expulsa el neoliberalismo de su seno, pero esta articulación viene mediada por una repetición que no se genera en la acumulación, sino en la creencia de que los cuerpos son desechables o que hay vidas más importantes que otras:

los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa y el asesino a caballo de Virginia sí pertenecían, es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible (Bolaño, 2004, p. 339).

Por otra parte, Bolaño parodia y trastoca el realismo mimético: ¿es una visión verista leer los cadáveres desde una mirada exclusiva de horror, repulsión y miedo? El autor textual no pretende hacer una denuncia sobre los feminicidios. Tampoco quiere conmover o mover al lector a que tome una posición ética frente a esa sucesión de cuerpos muertos: ¿qué es lo que hace el lector frente a un libro abierto en un tendedero?, o ¿qué es lo que hace un lector frente a una sucesión de muertes? ¿Por qué cuando se menciona que una performance<sup>3</sup>, que conlleva el acto de automutilarse se piensa instantáneamente en demencia?, o ¿por qué cuando alguien cuelga un libro en un tendedero se concluye que debe estar gradualmente entrando en la locura? ¿Qué significa pensar estos crímenes como un *ready-made* o una performance? O incluso como ¿una instalación? o ¿un mapa virtual?: “Performance —as reiterated corporeal behaviors— functions within a system of codes and conventions in which behaviors are reiterated, re-acted, reinvented, or relived. Performance is a constant state of again-ness” (Taylor, 2016, p. 26).

---

<sup>3</sup> “Performances are no representations or imitations of certain actions. They are not about falsifications of something REAL. They are ACTIONS, interventions in the world” (Taylor, 2016, p. 169).

Lo que apunto no es que las muertes “reales” de esos cuerpos sean una performance, sino que la forma cómo Bolaño las coloca en el texto (la artificialidad y la manera de narrarlas), puede ser comprendida como una performance o un *ready-made*. No es descabellado plantear esta relación en concordancia con una serie de performances extremas. Menciono aquí ejemplos enumerados por Diana Taylor como *Shoot* (1971), una performance que realizó Chris Burden y que consistía en recibir un disparo en su brazo; en otra performance, el propio Burden se arrastra sobre vidrio roto. Bob Flanagan perforó su pene, se cosió los labios y el escroto, clavó su piel en madera. Las Yeguas del Apocalipsis bailan una cueca encima de fragmentos de vidrio y dejan sus huellas sangrientas sobre un mapa de América. Todo esto no se relaciona con violencia callejera o tortura política, sino con lo que Kathy O’Dell llama una “performance masoquista”. Incluso también hay un tipo de actos que se engloban como “performance extremo”, tal es el caso de Ron Athey, quien es un *performer* que tiene la condición conocida de ser HIV-positivo. Él empapó toallas de papel con su sangre y las colgó encima de los espectadores, quienes estuvieron aterrorizados, pero luego se descubrió que la sangre era de un colega que no tiene HIV-positivo (Taylor, 2016, pp. 47-49).

Retomando la mostración de cuerpos, se puede decir que se trata de repetir sin representar. Esta mostración es una repetición y no una representación, el corte viene dado por los fragmentos de los crímenes, que se suceden con variaciones y se pueden pensar como combinatorias y coordinadas espaciotemporales:

The readymade repeats without representing — Johns’s arm on the canvas does not represent but repeats the arm of the socket; the tome on the clothesline repeats without representing the study of geometrical forms — disclosing a series of repetitions, united solely by the cut between components: rupture as form of the between that holds its two “sides” into a gathering, and as the time between repetition and the repeated. Repetition and the repeated, therefore, neither separate nor cohere but cleave (Levinson, 2009, p. 184).

Dentro de la mostración de los cuerpos también funcionan dos lados que son lo vivo y lo muerto: “ghosts are never innocent: the unhallowed dead of the modern project drag in the pathos of their loss and the violence of the force that made them, their sheets and chains” (Gordon, 2008, p. 22). La relación del Poder con el espectro, postula que el Poder es invisible, e incluso rutinario y normalizado en sus jerarquías y

sus mecanismos de control. Lo que hace el espectro, como la performance y el *ready-made*, es aflorar lo reprimido de una manera oblicua o caer con profusión como las gotas de sangre de las toallas de papel que colgó Ron Athey en su performance. Frente a la sucesión de cuerpos en Santa Teresa, el lector responde como testigo y espectador. Entonces, se horroriza, lo explica desde la conjunción entre civilización y barbarie, lo problematiza desde los derechos humanos, lo relaciona de manera directa y no mediada con regímenes neoliberales, con la necropolítica y el capitalismo *gore*. De lo que se trata es que frente a un hecho “abyecto” se debe asumir una posición ética, o, por lo contrario, como en el caso del *ready-made* se asume una posición estética, puesto que respecto a la reproductibilidad capitalista se despoja del aura. En cambio, la repetición propone otro circuito de reaurización, donde se compone un nuevo espectáculo estético.

### **AMALFITANO, LA LOCURA Y SUS PROBLEMAS GEOMÉTRICOS**

Afirma el crítico literario Ignacio Echevarría en una nota que acompaña como epílogo a la primera edición de *2666* que:

En una de sus abundantes notas relativas a *2666* Bolaño señala la existencia en la obra de un “centro oculto” que se escondería debajo de lo que cabe considerar, por así decirlo, su “centro físico”. Hay razones para pensar que ese centro físico sería la ciudad de Santa Teresa, fiel trasunto de Ciudad Juárez (Bolaño, 2004, p. 1123).

Pero, ¿qué ocurre cuando en ese espacio ficcional llamado Santa Teresa hay referencias a algo que se llama Ciudad Juárez? Es una paradoja de representación que el espacio ficcional de Santa Teresa esté basado en Ciudad Juárez, pero que a su vez ese mismo modelo actúe dentro de la ficción como otra ciudad. ¿Qué ocurre con esto?: Le hacemos caso a lo de afuera (la nota del crítico literario), o le hacemos caso a lo de adentro, o confundimos una manera de hablar con la otra. Cuando leemos Santa Teresa, ¿pensamos en Santa Teresa o en Ciudad Juárez?, y sí es esto último: ¿de qué sirve el cambio de nombre? Pensamos desde afuera cuando leemos Ciudad Juárez (horror, mal, derechos humanos, feminicidios) y reflexionamos desde dentro cuando nombramos a Santa Teresa, pero sin referirnos a Ciudad Juárez: “El más corpulento de ellos era del estado de Jalisco. El otro era de Ciudad Juárez, en Chihuahua. Lalo los miró a los ojos y no tuvo la impresión de que fueran pistoleros sino dos cobardes” (Bolaño, 2004, p. 486).

La elección de Santa Teresa como un pueblo mexicano, Bolaño la toma de un Atlas de Sonora, que había confeccionado el padre de su amigo Bruno Montané, poeta chileno infrarrealista. Las referencias ficcionales que se dan en la novela son incoherentes con el mundo real (no existe una carretera directa de Santa Teresa a Caborca ni a Cananea ni a Nogales). Entonces, Santa Teresa es un lugar ficcional, que no tiene correlato con un espacio geográfico delimitado en un plano, esto implica viendo el mapa que confecciona Bolaño de Santa Teresa, que su construcción del espacio no fue al azar, sino que la diseñó acorde a ciertas coordenadas, que no eran desde luego las que salen en el Atlas de Sonora.

Respecto a la idea de que Amalfitano cae gradualmente en la locura me gustaría leerlo como un trabajo del duelo, esto le ocurre a Amalfitano después de que encuentra, entre las cajas de sus libros, el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste. Si pensamos el duelo como un proceso de transformación, que va a llevar a Amalfitano a una “aparente” insania, es decir, el hecho de que encuentre un libro, y el hecho más grave que no recuerda que le pertenece, le produce una grieta en su memoria e historia personal:

Una tarde Amalfitano salió al patio en mangas de camisa como un señor feudal sale a caballo a contemplar la magnitud de sus territorios. Antes había estado tirado en el suelo de su estudio abriendo cajas de libros con un cuchillo de cocina y entre éstos había encontrado uno muy extraño, que no recordaba haber comprado jamás y que tampoco recordaba que nadie le hubiera regalado (Bolaño, 2004, p. 239).

Si recordamos, la locura en 2666 puede ser entendida como una forma extrema de la lucidez. Por ejemplo, si pensamos en el pintor Johns, en el poeta recluso en el manicomio de Mondragón, en el propio Amalfitano preso en otro manicomio llamado el desierto/cementerio/universidad de Santa Teresa o en el matemático también confinado en otra casa de locos:

Abordó, con la típica imprudencia de un joven, la locura o la supuesta locura de su maestro.

El matemático se rio. La locura no existe, le dijo. Pero usted está aquí, constató Popescu, y esto es una casa de locos. El matemático no pareció escucharle: la única locura que existe, si es que podemos llamarle así, dijo, es una descompensación química, que se puede curar fácilmente administrando productos químicos (Bolaño, 2004, p. 859).

Además, esta noción de la locura se refuerza con que Amalfitano empieza a escuchar una voz. Es interesante que esta voz se relacione con lo indígena, específicamente con los araucanos e incluso se relaciona con que Santa Teresa se constituye como una red de silencio, pero el silencio no significa que no se “hable” o “no se pueda hablar”, sino que toda la sociedad potencialmente está implicada en esa red de silencio, que también es decir los pobladores y los lectores pueden convertirse en víctimas, testigos, espectadores, cómplices o sobrevivientes:

Las muertes habituales, sí, las usuales, gente que empezaba festejando y terminaba matándose, muertes que no eran cinematográficas, muertes que pertenecían al folklore pero no a la modernidad: muertes que no asustaban a nadie (Bolaño, 2004, p. 674).

### **A MANERA DE CONCLUSIÓN**

*2666* propone otras condiciones de existencia frente al capitalismo extremo, donde todos los sujetos, las maquinarias físicas y sociales, las mercancías, los flujos de bienes, todos son víctimas. El conocer, la certeza y la duda, la supuesta locura entendida como una racionalidad alternativa o de cuatro dimensiones, la artificialidad del *ready-made* como una máquina que construye repeticiones en un proceso de reaurización frente al capital. Todo ello, nos habla de formas de existencia al límite. La novela *2666*, en cuanto al impacto que produce en el lector, no creo que vaya solo a la base del mal y el horror, sino que esa es apenas la superficie o un proceso de dos dimensiones. Si bien es cierto que dentro de la sucesión de cadáveres hay un desarrollo de historias de vida, esto también puede relativizarse. Por ejemplo, cuando se describen dos programas televisivos de *talk show*, perfectamente reconocibles en la televisión mexicana, lo que se hace es privilegiar una espectacularización de las historias de vida. “La parte de los crímenes” de *2666* encierra en sus páginas el secreto del mundo en cuatro dimensiones: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2004, p. 439).

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BOLAÑO, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.

DERRIDA, J. (2011-2012). La mano de Heidegger (Trad. M. Rivera Hutinel). *Archivos de Filosofía*, 6/7, 367-410.

- DERRIDA, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- ESPINOSA H., P. (2006). Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño. *Estudios filológicos*, 41, 71-79.
- FOUCAULT, M. (1997). *Esto no es una pipa*. Barcelona: Anagrama.
- GORDON, A. F. (2008). *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minnesota: University of Minnesota.
- LEVINSON, B. (2009). Case Closed: Madness and Dissociation in 2666. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 18(2/3), 177-191.
- MARTÍNEZ, J. L. (1977). *La nueva novela*. Santiago de Chile: Archivo.
- OYARCE ORREGO, A. (2012). Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño. *Acta Literaria*, 44, 9-33.
- SOLLERS, P. & PONGE, F. (1970). *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris: Gallimard.
- TAYLOR, D. (2016). *Performance*. Durham and London: Duke University.
- VILLARMEA, S. (1998). Wittgenstein y la certeza. En Universidad Complutense de Madrid, *II Congreso de la Sociedad Española de Filosofía Analítica*. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7646/Wittgenstein%20y%20la%20certeza.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- WEINTRAUB, S. (2015). *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*. Maryland: Bucknell University.
- WITTGENSTEIN, L. (1991). *Sobre la certeza* (Trad. José Lluís Prades y Vicent Raga). Barcelona: Gedisa.

**IMÁGENES E IDENTIDADES: LA REPRESENTACIÓN DEL INMIGRANTE RURAL  
FEMENINO SUBALTERNO EN EL PERÚ**

**IMAGES AND IDENTITIES: THE REPRESENTATION OF THE SUBALTERN  
FEMALE RURAL IMMIGRANT IN PERÚ**

Beatriz C. Rodriguez  
Arizona State University  
brodri4@asu.edu  
<https://orcid.org/0000-0002-2467-3408>  
DOI: 10.35286/mrlad.v3i5.59

Fecha de recepción: 27.06.20 | Fecha de aceptación: 27.07.20

*Una foto es siempre invisible: no es ella a quien vemos.*

Roland Barthes

**RESUMEN**

Mi corpus de análisis consiste en los trabajos de fotografía de Ellan Young en la obra *Seller and Servants, Working Women in Lima, Perú (1989)* de Ximena Bunster y Elsa M. Chaney. Se investiga el rol de la imagen de la mujer subalterna urbana y las relaciones interétnicas resultantes del actual escenario sociopolítico en que se circunscribe la ciudad. Con ello, se exploran las aproximaciones y contradicciones entre la narrativa fotográfica representada y la oficial, así como su representación del referente a memorias visuales y lo que los receptores conocen o desconocen como parte de memorias identitarias en construcción. Encerrada, en un cerco que Mabel Moraña califica como capitalismo periférico desde su violencia fundacional, hoy en día y en tiempos de la pandemia nos ilustran de qué forma la globalización ha funcionado y se ha establecido, despojando a la mujer trabajadora inmigrante casi de todos sus derechos.

**PALABRAS CLAVE:** Trabajadora del hogar (TH), Subalternidad, Fotografía, Identidad, migraciones.

## **ABSTRACT**

My corpus of analysis consists of Ellen Young's photography in the work, *Seller and Servants, Working Women in Lima, Peru* (1989) by Ximena Bunster and Elsa M. Chaney. The role of the image of the urban subaltern woman and the inter-ethnic relations resulting from the current socio-political scenario in which the city is circumscribed are investigated. With this, the approximations and contradictions between the represented and the official photographic narrative are explored, as well as its representation of the reference to visual memories and what the receivers know or do not know as part of identity memories under construction. Locked up, in a fence that Mabel Moraña describes as peripheral capitalism from its violent founding through today's times of the pandemic they illustrate how globalization has established itself, stripping immigrant working women of their rights.

**KEYWORDS:** Domestic Worker (TH), Subalternity, Photography, Identity, Migrations.

## **INTRODUCCIÓN**

Se estudia la fotografía documental y testimonial como medio de expresión en la vivencia y lucha de la mujer inmigrante en empleos de supervivencia a partir de sus determinantes socioculturales en la construcción de la diferencia sexual en beneficio de la sociedad hegemónica<sup>1</sup>. Además, se analiza los modos en que los fotógrafos construyeron sus miradas, sus características y su aporte a la definición de una visualidad del territorio nacional a través de la cobertura de eventos en que se desarrollaron. En este sentido, la “sirvienta” en servicios y comercio refleja al Perú que ha sido negado de los proyectos de desarrollo vinculados con las representaciones visuales y los rastros de discurso que en ellos se había identificado y (de)construido las memorias visuales.

---

<sup>1</sup> Según el informe de la OIT (Organización Internacional del Trabajo), el 92% de trabajadoras del hogar en América Latina y el Caribe son mujeres y esto representa el 17.4% de la fuerza laboral femenina en la región (EFE, 2020).

En América Latina unas 18 millones de personas pertenecen al sector doméstico, de las cuales solo 71% no cuentan con contrato formal. Esto significa que se han quedado sin un ingreso debido al Covid-19, ya que sus empleadores han decidido no solicitar su servicio. Las trabajadoras que conservan su labor, están expuestas a la enfermedad y no tienen cobertura de salud por su condición precaria laboral (*El Comercio*, 2020). En ese aspecto lo testimonial y temporal es lo que vincula la fotografía y narrativa testimonial, la cual cuenta con una extensa tradición embarcando distintas disciplinas como en la literatura, antropología, sociología, periodismo, y otras. Este artefacto discursivo y visual significativo aborda la problemática de la representación, la cual puede contribuir a comprender y debatir el carácter de las disciplinas, así como los conflictos dentro de diferentes culturas.

De este modo, el estudio se articula en dos campos. Por un lado, el análisis de las huellas de los universos visuales de indígenas inmigrantes y la representación de estas ciudadanas en su categoría más subordinada, indefensa e inclusive invisibilizada por muchas feministas. Por otro lado, procuramos investigar sobre las imágenes históricas como referentes de memorias visuales y oficiales.

## **ESCENARIO SOCIOPOLÍTICO Y TEÓRICO**

Las reformas agrarias y sociales de los años sesenta, en el Perú, no incorporaron a los sectores pluriculturales y multilingües al proyecto de desarrollo del Estado. Tampoco el proyecto de redemocratización ni la imposición de una política económica neoliberal. Ni mucho menos las intensas estrategias de desarrollo en las capitales, ni los trabajos prometidos en la industria. Por el contrario, las formas de agonismo social más bien se agudizaron pese a los incontables esquemas de desarrollo y desterritorialización rural que el gobierno ofrecía y ponía a cabo. El AGTR<sup>2</sup> (2005) confirma que el 72% de las trabajadoras del hogar en Perú eran inmigrantes. Esto significa que laboran en la modalidad “cama adentro”<sup>3</sup>, lo cual facilita que los empleadores invadan tanto su espacio privado como el corporal (Gill, citada en Mick, 2010, p. 188). Para Gill,

---

<sup>2</sup> Asociación Grupo de Trabajo Redes, Lima.

<sup>3</sup> Cuando la empleada del hogar vive en la casa del empleador.

el servicio doméstico se destaca por la impunidad e iniquidad, ya que las trabajadoras son consideradas sujetos inferiores (Gill, citada en Mick, 2010, p. 140). Figueroa corrobora con este aspecto ideológico, afirmando que en el Perú: “Para todas las clases sociales, las domésticas responden por excelencia a la denominación de ‘cholas’, en su sentido despectivo. La presencia de ‘chola’ reafirma palpablemente el mayor estatus de sus patrones y sirve de elemento catalizador de la toma de decisiones” (Figueroa, citada en Mick, 2010, p. 189). Según Ester Boserup (1970), el desarrollo de proyectos de democratización en el Perú ha sido perjudicial para las mujeres, especialmente para las zonas rurales, ya que se ha eliminado las actividades generadoras de ingresos, aumentándose horas extras de labor debido al trabajo de doble jornada, dentro y fuera de casa. De esta forma, se ha sobrecargado su trabajo privándola del control sobre los beneficios o ganancias de su propia labor.

Siguiendo lo planteado, el propósito de la obra *Seller and Servants* fue examinar las actividades ocupacionales y vidas de las mujeres en Lima. Se escogieron las ocupaciones de empleadas domésticas, vendedoras del mercado y ambulantes, lo cual representa más de la mitad de las mujeres económicamente activas en Lima, según Bunster y Chaney (1989). Estas ocupaciones son las que menos se investigan en países en vías de desarrollo, siendo estas trabajadoras las mujeres que se ven en las calles de la ciudad. La técnica fotográfica que se utilizó en la obra fue foto elicitación (se explicará más adelante). Young tomó 3,000 fotos que ilustran cada temática de discusión en el tema del libro. Del total, 120 fotos fueron tomadas durante el proceso de entrevista, y cerca de 80 fueron reproducidas en el libro.

Las conclusiones de la conferencia internacional no gubernamentales sobre la condición de trabajadoras del hogar en todo el mundo fue que son las ciudadanas más marginadas, indefensas y las que no ejercen o carecen completamente de derechos (Mick, 2010, p. 188). Nos referiremos a ellas con el término de subalternas por su precaria situación social, étnica y de género. Partiendo del postulado de Edward Said (1979), el concepto de subalterno es definido como aquel cuya identidad es negada. De esta forma, representa la opresión personificada que no puede ser incorporada por el saber ilustrado, ya que es producido y justificado por la dominación del otro. Igualmente, se construyó sus modismos del lenguaje, sus formas artísticas, sabidurías convencionales y todas las demás ilusiones que pretendían ser verdad y fueron reproducidas

como verdades. Asimismo, dentro del discurso, todas las representaciones están contaminadas por la lengua, la cultura, las instituciones y el ambiente político del representador. Said señala: “It is therefore correct that every European, in what he could say about the Orient, was consequently a racist, an imperialist, and almost totally ethnocentric” (1979, p. 204). Esta afirmación de Said es particularmente relevante en la representación fotográfica, porque esta, según Roland Barthes, es el sometimiento de la esencia del referente, siendo la exterioridad de la fotografía una “alucinación” (1989, p. 28), la cual provoca falsedad en el espacio y en su percepción. Sin embargo, en la obra, la fotografía elicitación y las entrevistas efectuadas a los sujetos las convierte en protagonistas de su propio discurso. Judith Butler señala que, no obstante, se trató de dar “muerte del individuo” de forma sistemática, este constantemente negado al existir en el discurso, no solo se hace presente sino que también se instaure como centro (Butler, citada en Mick, 2010, p. 191).

De esta suerte el subalterno significa mano de obra barata para la industria y el comercio, y su presencia: categoría y estatus para las clases privilegiadas. En este contexto, el sector rural pobre migra de sus fronteras en busca de un mejor futuro generando la proliferación de las ciudades, en particular de Lima, la capital del país. Este fenómeno característico de la neo modernidad, Rogerio Haesbaert (2011) lo denomina: *multiterritorialidad, decadencia de los territorios* o llamado también por otros teóricos explosión (Souza, 1993; Graham, 1999, entre otros), a partir de la discontinuidad y fragmentación de un territorio a otro. Las segmentaciones de zonas adscritas a diferentes clases sociales reafirman la fragmentación de la ciudad produciéndose la ideología de dominación. Lo que debatía Sebastián Salazar Bondy (1964) se sigue cumpliendo con mayor tenacidad. Aquí, en Lima, se bate cada día el duelo de la nación, el hambre y la desigualdad: “[...] su abisal escisión en dos contrarias fortunas, en dos bandos opuestos y se diría enemigos” (p. 10). Antonio Cornejo Polar (1983) propone por su parte que sobre la ciudad se descubre la existencia de una multiplicidad de sistemas que conviven en sus diversas formas contradictorias. El problema en Lima sigue agudizándose<sup>4</sup>, la explosión poblacional en la ciudad ha creado complejos modos de reterritorialización y guetificación

---

<sup>4</sup> La población de Lima en 1970: 2.9 millones; 2020: 10.7 millones. En la actualidad se calcula que las áreas marginadas de Lima deben ser de 45 a 50% (Malca Orbegozo, 1992).

cerrada, por lo cual solo los privilegiados pueden elegir en dónde vivir. Ello es consecuencia del capitalismo posfordista o de acumulación que construyó las relaciones de apropiación del espacio determinando las dimensiones de poder (Haesbaert, 2011, pp. 280-283).

En el Perú, a mitad del siglo XX empezaron las grandes migraciones del campo a la ciudad (reflejo del centralismo político-económico del país), y a formarse los primeros asentamientos humanos marginados o pueblos jóvenes, así como la caótica informalidad urbana<sup>5</sup> que hoy existe. Es necesario aclarar que estas áreas se encuentran:

[...] desabastecidas o infra-abastecidas de servicios (todos o algunos) como agua potable, desagüe y alcantarillado, energía eléctrica, recolección y eliminación de basura, transporte masivo, y de infraestructura como sistema vial (pistas y veredas), edificios para educación y salud, instalaciones para recreación y deportes, etc.; todo lo cual, valga la anotación, existe en una urbanización formal antes de ser habitada (Malca Orbegozo, 1992, p. 2).

Este proceso migratorio acompaña la etapa de industrialización y “modernización” que es un fenómeno inquietante de la realidad en América Latina. El conflicto interno de los 80 en el Perú y el inicio de políticas económicas neoliberales en los 90 fueron las causas principales para los desplazamientos migratorios. La comprensión de los fenómenos de migración interna implica el análisis de los aspectos culturales que se renuevan en dicho escenario de cambio social. La compleja realidad de las ciudades y las incoherencias sociales y étnicas nos demuestran que la integración y homogenización que se predecía en los discursos sobre desarrollo y progreso no se cumplieron. Las relaciones sociales y la supuesta “cultura urbana”, ideología de la sociedad occidental industrial moderna, se extiende sobre sociedades que poseen una dinámica propia (Tamagno 1987, p. 168). Es más, la sola presencia de los inmigrantes transforma la realidad de la que forma parte: “[...] cuando en lo cotidiano de su existencia, van desarrollando estrategias de sobrevivencia como respuesta a la situación en la cual están inmersos” (p. 170).

## **ESCENARIO DE LA MUJER TRABAJADORA E IDENTIDAD**

En este marco, el cuerpo de la mujer trabajadora es el espacio en el que se expresa la (bio)política en las formas más marginadas de explotación, dilapidación y confinamiento. El cuerpo contaminado, abyecto, “muy cerca pero inasimilable”, en términos de Julia Kristeva

---

<sup>5</sup> Es el estatus en que se construye un sector urbano-marginal de la ciudad: “[...] fuera de los cánones y supervisión técnica que garantice un hábitat —al menos mínimamente— habitable” (Malca Orbegozo, 1992, p. 2).

(2015), levantó todo tipo de sospechas y un ambiente de inseguridad entre las poblaciones urbanas. El trabajo en servicios y comercio (ambulante) de la mujer es un empleo de sobrevivencia por ser un mercado de mujeres con bajo nivel de educación y altos grados de pobreza, el cual no es valorado por la sociedad, ni es considerado como plusvalía social pese a ser base de actividades remuneradas. Asimismo, se desenvuelve en un contexto de postcolonialidad con antecedentes como la servidumbre y la esclavitud.

Se añade el tema de género, las categorías de clase y raza para aumentar la fragilidad de los derechos laborales de las trabajadoras en el Perú. Dichas mujeres no cuentan con otras opciones para sobrevivir sino la de realizar tareas “naturales” de la mujer, sufriendo discriminación por variadas atribuciones, por ser mujeres, migrantes, pobres, ineducadas o poseer una mínima educación. Ximena Bunster (1989) señala:

Women’s unpaid housework continues to subsidize development, whether in capitalist, socialist, or mixed economic systems. Thus, at no cost to their governments or to industry, women’s labor in the home reproduces the labor power of the wage earners, including their own labor power (p. 4).

En América Latina, la mitad de la fuerza laboral femenina trabaja en el sector de servicio y justamente estos puestos son los peores pagados. El porcentaje de TH es del 50 al 70%, lo cual constituye entre 30 y 45% del total urbano de la población femenina económicamente activa (Bunsters y Chaney, 1989, p. 14). Según las estadísticas del Ministerio de Trabajo y Promoción del Empleo (MINTRA), en el año 2008 había un total de 453,22 trabajadores/as del hogar: “De dicho total, la mayoría eran mujeres. Asimismo, la mayoría tenía entre 14 y 24 años y primaria completa, en total 182,532” (Ministerio de Trabajo, 2004-2008).

En el Perú, el trabajo doméstico remunerado está reglamentado por la Ley de Trabajadores del Hogar y su Reglamento. Dichas leyes reconocen derechos laborales inferiores a otro tipo de trabajadores/as. Asimismo, la mayoría recibe un salario menor a la remuneración mínima vital mientras trabajan jornadas mayores de 48 horas semanales (Ministerio de Trabajo, 2004-2008). Por otro lado, las trabajadoras del hogar cama adentro, partiendo de la relación que vive con su empleadora en un marco poscolonial de infraestructuras colapsadas, encontrándose expuestas a situaciones de discriminación constante, acoso sexual y vulneración a sus derechos laborales. En

términos de Foucault (1982), Althusser (2004) y otros pensadores, las leyes del Estado se legitiman para expresar el control de la población, como la degradación, expulsión o racismo hacia los cuerpos. Estos son los fundamentos del poder que en su articulación despliegan las distintas relaciones de dominación y control. De esta forma, las TH mantienen el *status quo* y desigualdad de clases representando la versión moderna de las relaciones de servidumbre, en las que el amo tenía plena potestad sobre el criado. La empleadora y la trabajadora comparten la misma identidad por la subvaloración de su rol social. Pero debido a que el trabajo doméstico es realizado por mujeres de clase subordinada, se convierte en una relación de servidumbre, y la relación vertical con la empleadora crea relaciones contradictorias de poder. La feminista María Mannarelli (2018) propone, por su parte, que uno de los factores para la subvaloración económica y social del trabajo doméstico es conservar las jerarquías sociales.

El trabajo doméstico es realizado en su mayor parte por mujeres migrantes del campo que pertenecen a estratos sociales subordinados de etnias indígenas. De esta forma, esta relación aumenta la depreciación del trabajo doméstico, crea contradicciones entre mujeres de diferentes clases sociales impidiendo dar respuesta a derechos más complejos para la mujer y sus relaciones en el ámbito familiar. Por ello no es sorprendente, según la OIT, que el trabajo doméstico remunerado en el Perú es el menos estudiado. No está organizado en un gremio, ni está legalmente registrado, ni tampoco ha sido adjunto en los procesos de discusión sobre la mejora del estatus de las TH. Después de aclarar algunos acontecimientos históricos sobresalientes para nuestro estudio, es de interés examinar las imágenes de las trabajadoras domésticas producidas por Young.

## **REPRESENTACIONES VISUALES**

Los retratos muestran un ejercicio de la mirada del sujeto (fotógrafo) sobre el objeto en la percepción del universo social y natural a través de la mirada propia de la cultura a la cual pertenecemos y desde posiciones sociales distintas y opuestas (Mitchell, 1994, p. 33). Esto consiste en la construcción social de la realidad como ya lo había manifestado Edward Said. Asimismo, la percepción que tenemos del universo simbólico es la explicación de cómo vemos la realidad. Said (1979) se refiere al control e institucionalización del significado, construido por

los hombres y mujeres, y perpetuado a través de formas impuestas. Es así que el conocimiento ha sido construido por el poder y la historia del mundo, sagrado y secular, fue inventada por Occidente.

Todo esto conlleva a la afirmación de Walter D. Mignolo (2011), que la colonialidad es base de la modernidad y que el conocimiento moderno es epistemológicamente imperial ya que estos fueron creados con el “spirit of economy” (p. 183). El sistema capitalista surgió por la apropiación y división del mundo por parte de Occidente: con el descubrimiento y conquista de América, la explotación masiva del trabajo indígena y el comercio de esclavos africanos.

Los discursos de Said y Mignolo ilustran el campo fotográfico por su ensamblaje en la epistemología a través de la “apropiación del espacio” (Mignolo, 2011, p. 185) y por la segmentación de los espacios y clases sociales a través de una heterogeneidad que se reivindica en sus muchas categorías como ya lo manifestó Cornejo Polar (1983), y que hoy es el Perú postcolonial (p. 16). Asimismo, según Roland Barthes (1989), la fotografía es el sometimiento de la esencia del referente y la exterioridad de este. Aquello que es fotografiado es el blanco, el referente o simulacro, presentado por el objeto o simulacro, que él lo llama “el Spectrum de la Fotografía” (Barthes, 1989, p. 35). En este sentido la imagen no es ni sujeto ni objeto, convirtiéndose en quizás una impostura sin identidad. Partiendo de esa premisa, la fotografía es destruir al referente y convertirlo no solo en objeto sino en muerte o en una “micro experiencia de muerte” (Barthes, 1989, p. 42).

De esta forma, la representación del inmigrante rural femenino subalterno ha sido construida por un “nosotros”, el cual le ha otorgado una identidad. Según Mariana Giordano (2005), la identidad es una dimensión significativa de la práctica social que enuncia la autoadscripción a una categoría social diferencial (p. 15). Dicha identidad no es permanente sino móvil, y es un juego de imágenes del otro que en su relación interétnica se estructuran en torno a una idea de identidad, resultante de su autoimagen y las imágenes de otros considerados distintos. Partiendo de esa lógica, en las interacciones grupales es donde los grupos adoptan actitudes y donde modelan su posición o visión que tienen de ellos mismos. Así también, esa otredad situada en un tiempo y lugar proceden de una cierta hegemonía cultural, en el discurso y

en la praxis. “Las imágenes mentales” es un elemento de la representación social y construyen sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos que definen una identidad social (p. 16).

El componente “social” en una representación constituye las creencias que son compartidas por un grupo social, y son elaboradas y re-elaboradas por este. En este sentido se vincula con la noción de “visión del mundo”. De esta forma, las representaciones sociales clasifican a los objetos sociales, los opinan y evalúan a partir del discurso y de las creencias de sentido común. Éstas se sostienen de las imágenes surgidas de los discursos escritos y visuales. Los elementos extratextuales son los que proceden de otros textos ya producidos y que han dejado “huellas” en el discurso (Giordano, 2005, p. 17). La autora señala: “[...] las imágenes que componen el imaginario integran el significante que instauro un orden simbólico que no existe en la realidad pero se institucionaliza socialmente” (p. 17).

En las siguientes fotografías de nuestra obra *Sellers and Servants*, Ellan Young utiliza la técnica de foto elicitación, concepto acuñado por el antropólogo Douglas Harper (1988). En esta técnica fotográfica, llamada también “talking pictures” (p. 1) las imágenes son combinadas con la investigación, lo cual sirve de instrumento de memoria. Harper señala: “Thus, images evoke deeper elements of human consciousness than do words; exchanges based on words alone utilize less of the brain’s capacity than exchanges in which the brain is processing images as well as words” (1988, p. 1).

Los retratos a continuación siguen los parámetros burgueses y las escenografías poseen poca relación con los contextos de los representados. Es decir, se ficcionaliza al “otro” y el sujeto se convierte en actor. El grupo de fotografías 1.1 y 1.2, son imágenes clave del mercado que fueron difundidas como postales en la iconografía occidental. El coleccionismo es un hecho relevante a considerar porque dichas postales tuvieron enorme difusión en Europa y el mundo entero. En su conjunto, estas imágenes como de postales denuncian una mirada singular sobre un espacio que todavía es símbolo de la “barbarie<sup>6</sup>”, del otro y lo abyecto. Estas fotos del indígena femenino

---

<sup>6</sup> Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) conceptualizó que el antagonismo del cual se desenvolvía la historia americana era la civilización y la barbarie. El hombre letrado contra el bárbaro ignorante; la idea occidental de civilización contra el localismo del espacio rural y el indígena.

llevando al crío en la espalda, sin rostro, en actitudes pasivas y utilizando métodos atrasados en la agricultura se ha convertido en uno de los textos visuales del imaginario social sobre el indígena andino. Refuerzan los proyectos de democratización y avance (fallidos) en oposición a los indígenas considerados reliquias vivientes y atraso. Se puede modificar ese espacio contextual y distorsionar la intencionalidad del fotógrafo con los recortes y enfoques. Según Roland Barthes, la fotografía es una disociación de la conciencia de la identidad, pues transforma el sujeto en objeto, incluso en objeto de museo. Ante este análisis, el referente es “[...] aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y de quien se sirve para exhibir su arte” (1989, p. 42). Por su parte, Giordano señala que la fotografía puede ser vista de maneras disímiles en un mismo contexto, según la intencionalidad del fotógrafo.

Un elemento claramente distintivo en las fotografías del indígena en el campo es la contextualización de estos en el espacio natural o construido. El ambiente natural en espacios del campesinado se muestra retrógrado e inerte. Mientras, en la ciudad, el trabajo constituye la “domesticación” del sujeto. Esto lo podríamos atribuir a un interés de las empleadoras de cumplir con el proyecto nacional aprovechando las razones de la modernización a partir de la discriminación, que exigía subrayar el valor de la blancura y la transformación que se lograría gracias al proyecto de “crisolizar”<sup>7</sup> a la población.

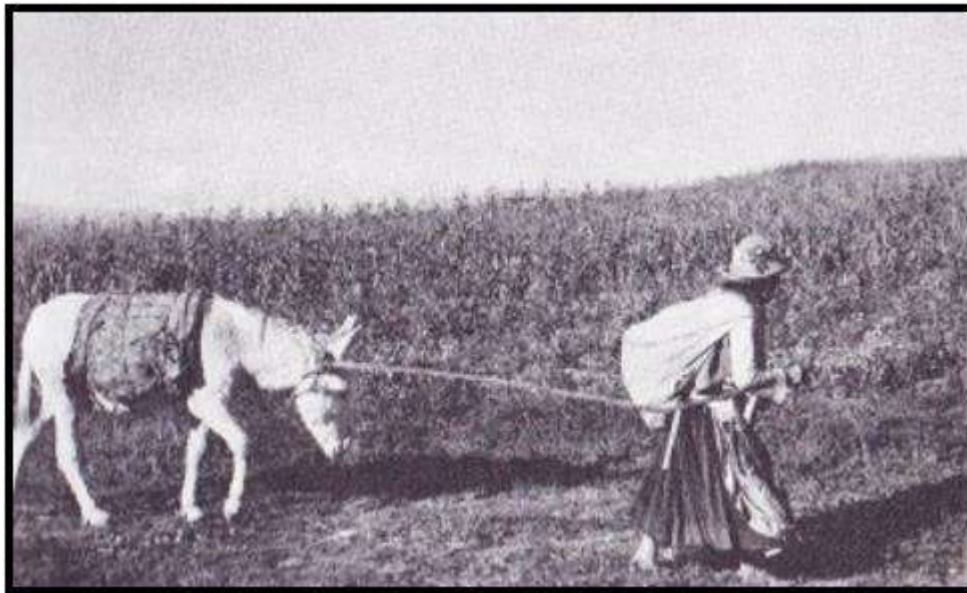
Otro par de fotografías, 1.4 y 1.5, las encontramos en la iconografía de las “sirvientas”.

---

<sup>7</sup> El término crisol de culturas, representa la conversión de sociedades heterogéneas en homogéneas, en las cuales los ingredientes mezclados forman el crisol. Usado con fines políticos y nacionalistas para generar simpatía con la población inmigrante local.



Fotografía 1.1 (1986).



Fotografía 1.2 (1986).

La construcción de estas imágenes pone en evidencia un imaginario del vencido. Adicionalmente a la “superioridad cultural” y a la sumisión cultural del fotografiado, se agrega la “superioridad tecnológica” que se apodera de la imagen del subalterno (Giordano, 2005, p. 95). El ropaje de estos retratos es símbolo de la supuesta incorporación del “otro” a la vida civilizada. Las mujeres indígenas retratadas ya no usan pollera, sombrero ni trenzas. Su rostro refleja sumisión y un sometimiento supuesto a la “vida civilizada”.

En este sentido, según Barthes (1989), el fotografiado es “el blanco” (p. 35), una especie de pequeño simulacro producido por el objeto o el “Spectrum de la Fotografía”. Asimismo, se puede identificar la relación empleador/ trabajadora del hogar con algunos aspectos pseudo-serviles, sobre todo en la modalidad cama adentro. Otro aspecto de esta construcción del objeto visual es su homogeneización, pues casi todas las imágenes muestran los mismos rostros neutrales: si están en el campo llevan una indumentaria similar y en la ciudad uniforme blanco. El objeto visual se encuentra en un contexto que parece que no les pertenece. Si las imágenes son tomadas en los lugares de trabajo, en su mayoría están retratadas con su uniforme de empleada doméstica.

En las fotografías presentadas no se permite construir historias particulares ni comunitarias, ya que la proyección del fotógrafo ha sido siguiendo los parámetros burgueses de la casa, con el uniforme y todas las reglas que deben mantener como TH. Según Bunster y Chaney (1989), las mujeres no sólo son las que reciben el sueldo más mínimo o los trabajos más subordinados en la categoría del sector tradicional, sino que es más probable que no pueda cambiar su condición laboral y que permanezca en ese empleo. Si cambia de empleo, lo más probable es que se convierta en vendedora ambulante o pordiosera. La situación de las mujeres trabajadoras ilustra un problema de dimensiones crecientes en los países tercermundistas, debido a que muchas mujeres madres son las que deben de sostener a su familia con o sin la ayuda del hombre.

El otro par de fotografías es la de vendedoras ambulantes, 2.4 y 2.21. La mayoría de ellas entra a este tipo de trabajo por la necesidad urgente de sobrevivir, dado que no cuentan con educación básica, habilidades especiales o entrenamiento que facilitarían su entrada a otro sector de la economía. Estas mujeres venden productos en la vía pública, generalmente obtenidos al

menudeo y en la mayoría de casos a proveedores informales también. Estas trabajadoras están registradas por el municipio y deben pagar el derecho del uso de la calle, realidad que puede



Fotografía 1.4 (1986).



Fotografía 1.5 (1986).



Fotografía 2.4 (1986).

cambiar en cualquier momento, prohibiendo que en ciertas vías o plazas no se realice el comercio

y se inicie acciones de desalojo y decomiso. Cabe anotar que:

Peruvian government policies directly toward workers involved in small-scale commerce are confusing and chaotic. They work against the efforts and interests of all petty vendors, especially against women street vendors and women holding fixed stalls in markets (Bunster and Chaney, 1989, p. 99).

De esta forma, las mujeres ambulantes carecen de amparo legal para realizar su trabajo. Asimismo, están expuestas a condiciones de trabajo que embargan riesgos graves de delincuencia y violencia como el robo de su mercadería e ingreso.

Las imágenes negativas y prototípicas de estas subalternas son de mujeres indígenas en extrema pobreza durmiendo en la calle mientras venden a altas horas de la noche o madrugada en ambientes marginales: como la madre amamantando a su bebe detrás de un basurero, o la mujer anciana muriéndose de frío mientras espera en medio de la vía pública para vender chicles o caramelos a clientes que salen de los bares o centros de diversión. Se observa a la mujer en una infraestructura colapsada, en geografías que no les pertenece, en el sentido que Haesbaert se refiere de espacios construidos para detener los barrios marginales, y los muros para evitar el contacto visual con la categoría más pobre y abyecta en términos de Kristeva: “El dolor como lugar del sujeto. Allí donde adviene, allí mismo donde se diferencia del caos. Límite incandescente, insoportable, entre adentro y afuera, yo (moi) y otro” (2015, p. 185). Se observan mujeres despeinadas, con rostros sucios, cuerpos enfermos, tropo de la contaminación y enfermedad para articular el lugar y condición del otro con referencia a la formulación de Kristeva. Se aprecia una estructura trágica de imposibilidades, al mismo tiempo aparece como objeto del deseo y lo que no puede caber o existir en una sociedad moderna. Este es el espacio de la discriminación desde su propio cuerpo de mujer hasta las distintas articulaciones de dominación y control. Este es, precisamente, el lado oscuro del biopoder, ya que justifica la erradicación de otro grupo por amenazar la existencia de la nación, pero al mismo tiempo es el cuerpo deseado para su utilización y abuso.

De esta forma, la mujer ambulante se encuentra en un nivel inferior a los varones, lo que les hace más difícil superar su situación inicial. Las madres ambulantes no pueden pagar por atención médica cuando sus hijos se enferman porque no tienen acceso a los limitados programas de seguro de salud. Generalmente, este sector no trabaja cuando sus hijos se enferman (Bunster, 1989, p. 97). Asimismo, ellas están expuestas a daños a la salud que se producen por trabajar en zonas contaminadas o por estar expuestas a cierta clase de productos sin normas sanitarias. La antropóloga señala que “The cycle of exploitation and oppression pervades the lives of ambulance mothers. The women speak of being obsessed with worry over scarcity of their products [...]” (p. 103).



Fotografía 2.21 (1986).

Dentro de estos conjuntos de imágenes ejecutadas por Young en *Seller and Servants* encontramos fotografías en las que se perciben otros registros del subalterno, como es su contexto social e identitarios, confrontándose con los archivos hegemónicos vinculados al fenómeno de la inmigración. Así, tenemos las fotografías 3.15 y 3.14. Estas imágenes se articulan desde una percepción de la realidad histórica por parte de los actores mismos, como también de quienes están reconstruyendo ese imaginario. En otras palabras, este “yo” migratorio, colectivo, oral y popular es el que se constituye como sujeto de lo narrado. En este sentido, se recuperaría lo que Barthes había señalado en cuanto la invasión de la fotografía en espacio y tiempo: “Es mi derecho político a ser un sujeto lo que he de defender” (1989, p. 44).

En las celebraciones, funerales y festivales se aprecia elementos identitarios y de socialización vital que vincula al subalterno y fortalece las tradiciones de la comunidad. Además, se observa la pluralidad de registros y de marcas culturales que se construyen con sus mismos testimonios. Sin embargo, la teatralización en estos casos no es abiertamente divisada por los receptores. En estos retratos no se percibe el dolor, desarraigo y la pobreza que aquejan a los inmigrantes indígenas, sino que se contrastan con la funcionalización en medio de un féretro de un bebé. Los retratos representan “ficcionalizaciones” de la vida en la capital, aunque sus historias de vida son de sufrimiento, discriminación y necesidad. En el retrato 3.15 posa la familia con la mejor ropa que pudo comprar la madre después que falleciera su bebé por malnutrición.

En el Perú, la distribución económica por clase social es devastadoramente desigual e injusta. El control de los recursos y la riqueza del país la tiene la clase dominante, quien tiene el monopolio del poder político. En esta sociedad estratificada, las relaciones entre los miembros de la clase alta y clase media con la clase trabajadora se caracterizan por actitudes de autoritario paternalismo y desdén benevolente. Asimismo, se revela de forma clara, en estos tiempos de pandemia, la violencia vergonzante del sistema contra las sirvientas y ambulantes. Desde los



Fotografía 3.15 (1986).



Fotografía 3.14 (1986).

espacios residuales que se les ha confinado, ellas no pueden darse el lujo de la cuarentena o de la distancia social y han tenido que regresar caminando por la carretera central Lima a sus lugares de origen, empujadas por el hambre, el desempleo y la falta de dinero.

## CONCLUSIONES

Las fotografías de las subalternas reflejan no solo la invasión al “otro”, sino también las condiciones del detrimento de la mujer trabajadora en el Perú, su anonimato y su negación frente al Estado. En este sentido, el primer y segundo grupo de las representaciones visuales analizadas se orientan a referenciar universos y memorias homogéneas que invisibilizaron las heterogeneidades interétnicas construyendo fronteras y perpetuando las pautas hegemónicas de representación.

En el tercer grupo se exploraron fotografías y relaciones conflictivas y antagónicas entre la sociedad y sus particularidades. Nos referimos a los grupos subalternos y sus propias percepciones que muchas veces no coinciden con el modelo dominante. Esos universos son (de)construidos por los testimonios, los cuales rescatan memorias individuales, familiares, comunales, espaciales y además redefinen fronteras interétnicas apropiándose de las corrientes europeas colonialistas prestadas en la historia de la fotografía. Esta fotografía reconoce el imaginario que un grupo social construye sobre otro, y desea reconstruirlo históricamente. En suma, implica una “trituration de los textos” (Giordano, 2005, p. 18) con la finalidad de reconstruir mientras se destruye la homogeneidad imaginaria y creada por los sistemas. En otro sentido, las imágenes personifican una nueva dimensión de lucha: el vínculo entre los derechos de la mujer y la memoria, destacando el contraste entre la indígena y los cuerpos postcoloniales estigmatizados y dilapidados.

Finalmente, como Barthes lo plantea, la fotografía es un testimonio seguro pero fugaz; es la irrupción de lo privado a lo público, sin revelar intimidad. Su complejidad debe ser entendida en relación con la estructura socioeconómica imperante.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, L. (2004). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lucida. Nota sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BOSERUP, E. (1970). *Women's Role in Economic Development*. New York: St. Martin's Press.
- BUNSTER, X. & CHANEY, E.M. (1989). *Seller and Servants, Working Women in Lima, Perú*. Massachusetts: Bergin and Garvey Publishers, INC.
- CORNEJO POLAR, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.
- EFE (2020). América Latina es la región con mayor porcentaje de empleados en el hogar. Recuperado de <https://www.americaeconomia.com/politica-sociedad/sociedad/america-latina-es-la-region-con-mayor-porcentaje-de-empleados-en-el-hogar> [Consulta: 10 de mayo de 2020].
- EL COMERCIO (2 de junio de 2020). Cómo el COVID-19 puso en evidencia la situación de las empleadas domésticas en América Latina. Recuperado de <https://elcomercio.pe/economia/mundo/coronavirus-como-el-covid-19-puso-en-evidencia-la-situacion-de-las-empleadas-domesticas-en-america-latina-trabajadoras-del-hogar-noticia/?ref=ecr> [Consulta: 10 de mayo de 2020].
- FOUCAULT, M. (1982). *Historia de la sexualidad*. Trad. Ulises Guinazú. México: Siglo XXI.
- GIORDANO, M. (2005). *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño*. La Plata: Al Margen.
- GILL, L (1994). *Precarious Dependencies. Gender Class and Domestic Service in Bolivia*. New York: Columbia University.
- HAESBAERT, R. (2011). *El mito de la desterritorialización: del "fin de los territorios" a la multiterritorialidad*. México D.F.: Siglo XXI.
- HARPER, D. (1988). Visual Sociology: Expanding Sociological Vision. *The American Sociologist*, 19(1), 54-70.
- KRISTEVA, J. (2015). *Poderes de la Perversión*. México: Siglo XXI.

- MALCA ORBEGOZO, G. (1992). Pueblos Jóvenes de Lima: Energía informal o la tecnología de la supervivencia. *TECNIA*, 5(1). Recuperado de <http://www.geocities.ws/guillermomalca/EnergiaINFORMALoTECNOLOGIadeSupervivencia.pdf>
- MANNARELLI, M. (2018). *La domesticación de la mujer*. Lima: La siniestra.
- MICK, C. (2010). Discurso de oprimidas: análisis crítico de los discursos de empleadas domésticas peruanas en Lima. *Papeles de POBLACIÓN*, 63, 187-218. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v16n63/v16n63a7.pdf>
- MIGNOLO, W. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. North Carolina: Duke University.
- MINISTERIO DE TRABAJO Y PROMOCIÓN DEL EMPLEO (2004-2008). Perú: distribución de las domésticas peruanas en Lima trabajadoras del hogar según diversas variables. Recuperado de <http://www.mintra.gob.pe/mostrarContenido.php?id=367&tip=358>
- MITCHELL, W. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago.
- PANORAMA. (19 de abril de 2020). Un éxodo sin precedente en medio de la pandemia [Archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=AU8U\\_AYQ3Ho](https://www.youtube.com/watch?v=AU8U_AYQ3Ho) [Consulta: 1 de mayo de 2020].
- SAID, E. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- SALAZAR BONDY, S. (1964). *Lima la horrible*. México: Era.
- SARMIENTO, DOMINGO F. (1999). *Facundo: civilización y barbarie*. Buenos Aires: Emecé.
- TAMAGNO, L. (1987). Los nordestinos en Sao Paulo: tiempo, espacio e identidad en relación a la práctica social. En Roberto Ringuelet (comp.), *Procesos de Contacto Interétnico* (pp. 180-203). Buenos Aires: Búsqueda.

**LA DESHUMANIZACIÓN EN *OBJETOS ENAJENADOS* (1971) DE YOLANDA  
WESTPHALEN**

**THE DEHUMANIZATION IN *OBJETOS ENAJENADOS* (1971) BY YOLANDA  
WESTPHALEN**

Christian Bryan Cachay Luna  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
christian.cachay@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0001-8781-4389>  
DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.60

Fecha de recepción: 22.11.19 | Fecha de aceptación: 11.04.20

**RESUMEN**

A propósito de la reciente publicación de la *Obra completa* (2018) de Yolanda Westphalen, es menester redescubrir sus escritos, en los cuales resalta la constante reflexión sobre la condición humana. Particularmente, en su segundo poemario, *Objetos enajenados* (1971), la reflexión sobre estos objetos, sea mediante una observación crítica, el diálogo o la personificación, concluye en una visión deshumanizadora. Los análisis se realizan sobre la base de los aportes de la Retórica General Textual de Stefano Arduini y las técnicas argumentativas según Perelman y Olbrechts-Tyteca.

**PALABRAS CLAVE:** Yolanda Westphalen, deshumanización, poesía, retórica, argumentación.

**ABSTRACT**

Regarding the recent publication of Yolanda Westphalen's *Obra completa* (2018), it is necessary to rediscover her writings, in which constant reflection on the human condition stands out. In particular, in his second book of poems, *Objetos Enajenados* (1971), the reflection on these objects, be it through critical observation, dialogue or personification, it concludes in a dehumanizing vision. The analyzes were carried out on the basis of the contributions of Stefano Arduini's General Textual Rhetoric and the argumentative techniques according to Perelman and Olbrechts-Tyteca.

**KEYWORDS:** Yolanda Westphalen, dehumanization, poetry, rhetoric, argumentation.

El presente artículo, dividido en dos partes, se interesa en brindar una visión revalorizadora de una poeta cuya obra está siendo redescubierta: Yolanda Westphalen (1920-2011). La primera parte presenta el contexto sociopolítico y cultural de los años cincuenta, así como una revisión de la bibliografía enfocada en *Objetos enajenados* (1971). La segunda, en cambio, corresponde al análisis del poemario como conjunto y finaliza con el análisis retórico de dos poemas: “el hombre-presa” y “el reloj”. Respecto a la metodología, se seguirán los conceptos de campos figurativos planteados por Stefano Arduini, las técnicas argumentativas que proponen Perelman y Olbrechts-Tyteca y el análisis interdiscursivo.

## **1. EL CAMPO RETÓRICO DE YOLANDA WESTPHALEN**

El investigador italiano Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000) señala que el campo retórico está constituido por “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, la sociedad y las culturas” (p. 47). Esta definición resalta la confluencia de tres elementos (individuo, sociedad y cultura) en la producción de una obra artística. Por esta razón, el campo retórico se definirá en el contexto sociocultural de su época y la recepción crítica de la poesía de Yolanda Westphalen.

### **1.1. CONTEXTO POLÍTICO Y POÉTICO DE YOLANDA WESTPHALEN**

A inicios de la segunda mitad del siglo XX, culminada la Segunda Guerra Mundial, se pudo observar la reconstrucción de Europa, el triunfo de la Revolución China en 1949 y el inicio de otro conflicto: la guerra de Corea (1950-1953). Mientras tanto, en el Perú ocurre la dictadura de Manuel A. Odría (1948-1956), que significó la restauración de la oligarquía en el poder, teniendo como enemigos directos al APRA, razón por la cual hubo mucha violencia política contra los miembros que suponían un riesgo para los planes del gobierno. El camino por seguir era la modernización de las ciudades,

principalmente la capital: Lima, cuyo proceso de urbanización aumenta sobremanera durante esta década, debido a la política económica liberal del Estado.

Si bien tuvo sus beneficios en las ciudades principales del Perú, esta época se encuentra marcada por la opresión de los sectores campesinos agricultores. Por esta razón, se dieron dos procesos al mismo tiempo: la migración masiva a la ciudad, en busca de una mejor posición económica y calidad educativa (Contreras y Cueto, 2013); y las protestas campesinas y obreras. En 1956, las manifestaciones lograron convocar a elecciones presidenciales, restaurando la democracia. Sucediendo a Odría, es elegido Manuel Prado Ugarteche, cuyo régimen beneficia a los sectores estadounidenses, por lo que no se diferencia de la ideología de la caduca aristocracia. El problema de la explotación continúa en los sectores campesinos. Por otro lado, se permite el regreso de exiliados como Rose y Valcárcel. A finales de la década, el triunfo de la revolución cubana significó una renovación de la esperanza en el deseo de un Perú socialista, cuya expresión se dio a conocer también en el discurso poético.

Sobre la poesía de los años cincuenta, es conocida la división realizada entre los autores que practicaban una “poesía pura” y aquellos que realizaban una “poesía social”. Entre los principales trabajos que abordan esta época, resalta *La generación del cincuenta: un mundo dividido* (2008) de Miguel Gutiérrez. En esta obra, al abordar a los poetas, el autor presenta similitudes y diferencias entre ellos; por ejemplo, las influencias varían desde el Siglo de Oro español, la generación del 27, los simbolistas franceses, la poesía inglesa, entre otros. Sin embargo, es cuestionable la denominación de “generación”, pues los autores no poseían un “líder” y las diferencias entre sus obras hacen necesaria una clasificación más adecuada. Por estas razones, consideramos más pertinente la propuesta de Camilo Fernández (2012), puesto que divide en seis tendencias la poesía peruana de los años cincuenta, permitiendo así un panorama más amplio. Las tendencias son: a) La que intenta una legítima instrumentalización política; b) Neovanguardia nutrida del legado simbolista; c) La vuelta al orden, pero con ribetes vanguardistas; d) La lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular; e) La polifonía discursiva; y f) La poesía andina.

## 1.2. LA CRÍTICA Y LA POESÍA DE YOLANDA WESTPHALEN

En el tercer tomo de *Poesía peruana. Antología general* (1984), de Ricardo González Vigil, se incluye a Yolanda Westphalen entre los autores seleccionados. Anterior a los poemas, se presenta un breve análisis de *Palabra fugitiva* (1964), *Objetos enajenados* (1971), y algunos poemas del —entonces inédito— *Universo en exilio* (1984). Al comparar las dos primeras obras, el crítico diferencia sus perspectivas, pues señala que en el primer poemario se encuentra la búsqueda de la palabra y la exploración de la interioridad, mientras que, en el segundo, la autora “apunta hacia los objetos, la experiencia cotidiana, el mundo exterior” (González Vigil, 1984, p. 147).

En la *Antología poética: peruanas del siglo XX* (1995), Esther Castañeda Vielakamen realiza un prólogo que resalta la invisibilidad de la poesía escrita por mujeres y la escasez de estudios sobre la misma. Luego de un breve recuento histórico de las antologías dedicadas a mujeres, la crítica presenta una separación generacional de las ciento cinco autoras seleccionadas. Nos interesa, sobre todo, la segunda generación, es decir, la de las nacidas entre 1916-1930: “dos escritoras, Blanca Varela —a nuestro juicio la poeta más importante del Perú— y Yolanda Westphalen, inician tendencias en pos de una autonomía poética, privilegian la imaginación, el simbolismo, la indagación reflexiva, personal” (Castañeda, 1995, p. VI). En la cita resalta la importancia de la figura de Blanca Varela, cuya obra ha recibido la mayor atención entre las poetisas de su época. Asimismo, otros críticos concuerdan con la influencia del simbolismo en Varela y Westphalen.

En 1999, Ricardo González Vigil incluye a la poeta en el primer tomo de su antología *Poesía peruana. Siglo XX*. Más de una década ha transcurrido desde la primera vez que comentó la obra de Westphalen y esta ha aumentado lo suficiente como para que el crítico reconozca dos etapas. La primera abarca sus cuatro poemarios iniciales, entre ellos, *Objetos enajenados*, en los cuales se “instala una visión dramática, a ratos trágica, de la existencia humana” (p. 583). La segunda etapa incluye *Díptico* (1996) y *Graffiti* (1999), ya que en ambas “se abre camino una visión eufórica y esperanzada” (p. 583). Este es el primer intento de una clasificación de la poesía de

Yolanda Westphalen y sería posible actualizarla añadiendo sus publicaciones más recientes, en especial sus textos inéditos publicados en su *Obra completa. Poesía* (2018).

A inicios del siglo XXI, Miguel Ángel Zapata publica *Moradas de la Voz* (2002), en donde reúne ensayos y notas sobre poesía hispanoamericana contemporánea. Uno de los apartados explora la obra de Yolanda Westphalen, en el que explica la cercanía, pero con ciertas diferencias, del simbolismo de José María Eguren y el de la poeta: “la diferencia con Yolanda Westphalen radicaría en la reducción del color a la forma de los objetos y la ausencia de todo onirismo” (p. 208). Su comentario hace referencia a *Objetos enajenados* (1971), en el cual resalta la intertextualidad, puesto que brinda puntos de referencia con la cultura occidental que puedan servir de apoyo hacia la interpretación de la poesía de Westphalen.

En el 2008, se publica *Entre fuegos y pétalos*, una antología conformada por siete mujeres y cuyo ensayo introductorio fue escrito por Manuel Pantigoso. Las palabras que dedica a la poesía de Yolanda Westphalen son breves y se enfoca en el carácter argumentativo de esta; para el crítico, en *Objetos enajenados* el sujeto (locutor) y el objeto se enfrentan para revelar dos tipos de palabra. El primer tipo, llamada esencial, el autor lo define como “la resonancia interna y musical” (p. 10), que puede entenderse como la *elocutio* y el apartado formal (la *dispositio*); el segundo tipo, la palabra existencial, es aquella “que sale hacia lo cotidiano para captar [...] la energía esplendorosa de la vida” (p.10). El crítico resalta el carácter vitalista presente la visión de mundo (la *inventio*) de la poesía de Westphalen.

En 2012, Diana Miloslavich publica su artículo “La poesía vitalista de Yolanda Westphalen”. La crítica presenta una visión panorámica de la obra de la poeta. Sobre *Objetos enajenados*, señala: “La poeta explora la cotidianidad, los objetos que la rodean. El yo poético analiza, escruta, piensa en el universo objetual alienado para redescubrir su humanidad” (p. 198). La experiencia cotidiana ha sido resaltada anteriormente por González Vigil (1984); ello se relaciona con el espacio representado, puesto que el locutor del poemario observa los objetos desde el interior de una casa.

La crítica más reciente sobre Yolanda Rodríguez de Westphalen aparece en el 2018, con la publicación de *Obra Completa. Poesía*, volumen que contiene dos reflexiones críticas en torno su lírica. En primer lugar, la presentación de Yolanda Westphalen Rodríguez (hija de la autora) titulada “Yolanda Westphalen: poeta mayor”. Con respecto a las influencias, realiza una enumeración importante de autores:

Comparte con algunos de los y las poetas de la generación del 50 su filiación neosimbolista, se identifica con la musicalidad y sugerencia metafórica de Mallarmé y Verlaine, con las correspondencias baudelerianas y la función del poeta como vidente de Rimbaud. A la identificación con la tradición poética francesa se une su admiración por la desestructuración de lenguaje hecha por Vallejo para crear su particular universo poético, así como la sensorialidad y fuerza expresiva de la poesía de Neruda, sobre todo aquella etapa surrealizante. Entre sus contemporáneos se identifica con la poesía de Javier Sologuren y la de Carlos Germán Belli (Westphalen Rodríguez, 2018, p. 15).

Este aporte, cercano al de Zapata, se propone brindarnos luces acerca de los autores que influyeron en la poeta. El texto continúa proponiendo a la palabra y el tiempo como los ejes temático estructurales de la poesía Yolanda Westphalen. Sobre *Objetos enajenados*, resalta, como hemos visto anteriormente, la cotidianidad, la búsqueda de una humanidad en los objetos extraños. Respecto a su ubicación en la tradición peruana de la poesía del siglo XX, la crítica señala que la obra se forma en los años sesenta, pero que no está conectada al coloquialismo propio de las vanguardias y la poética de aquella década. Estamos de acuerdo con aquella afirmación, pues publica *Palabra fugitiva*, su primer poemario, en 1964, pero comparte similitudes con la poesía de los años cincuenta, como es el caso de la, varias veces mencionada, influencia del simbolismo, entre otras.

Finalmente, el último comentario se encuentra en la introducción de Bethsabé Huamán Andía a *Obra completa. Poesía* de Yolanda Westphalen, que lleva como título “Yolanda Westphalen o el lenguaje como exilio” (2018). Presenta, en primer lugar, un estado de la cuestión sobre la poesía escrita por mujeres, concluyendo que, a pesar del “exilio” (como llama al lugar marginal de las poetas), ellas persisten. Continúa con un balance de la crítica en torno a Westphalen y un estudio de sus influencias, entre las que repite la del simbolismo francés, justificado, según Huamán, en la condensación de sus poemas y la intensidad de sus metáforas; así como la influencia de Vallejo.

Huamán propone, sobre *Objetos enajenados*, la interesante hipótesis de dividirlos entre aquellos que poseen una “marca masculina”, que son la mayoría, y los que “integran una reflexión sobre lo femenino y sus dilemas existenciales” (2018, p. 44), como en “la maleta”. Esta lectura particular obedece a un nuevo enfoque de la crítica literaria de las últimas décadas: los estudios de género. Bajo aquella mirada, en el poemario estaría en conflicto un estilo rígido (“masculino”) y un estilo abierto al cambio, a la liberación (“femenino”).

Esta breve revisión bibliográfica, nos permite distinguir dos tendencias en las consideraciones acerca de la poesía de Yolanda Westphalen. La primera será definida como “Las miradas parciales”, pues brindan una breve introducción a la obra de la autora: Esther Castañeda Vielakamen (1995) y Manuel Pantigoso (2008). La segunda tendencia reúne a “Los enfoques globalizantes” e inician con los acercamientos de Ricardo González Vigil (1986 y 1999) en los que realiza una interesante división en etapas de la poesía de Westphalen, además de otros críticos que se acercan a su lírica teniendo en cuenta el contexto y una visión panorámica: Miguel Ángel Zapata (2002), Diana Miloslavich (2012), Yolanda Westphalen Rodríguez (2018) y Bethsabé Huamán Andía (2018).

Si son reducidos los acercamientos críticos a la obra de Yolanda Westphalen, más difíciles de hallar son los comentarios en torno a *Objetos enajenados*. Esto se debe a la poca atención que recibió, durante mucho tiempo, la poesía escrita por mujeres, a excepción de casos particulares, como la obra de Blanca Varela. Sin embargo, desde finales del siglo XX la crítica se ha enfocado en el rescate de autores invisibilizados. En conclusión, estamos todavía asistiendo a la proliferación de estudios sobre Yolanda Westphalen. *Obra completa. Poesía* (2018) es un trabajo arduo de recopilación y que consideramos de gran valor, tanto por su intención de rescate y difusión, como la calidad e importancia de su poesía para comprender el desarrollo de la poesía peruana del siglo XX.

## **2. ANÁLISIS RETÓRICO E INTERDISCURSIVO DE *OBJETOS ENAJENADOS* (1971)**

Antes del análisis, se explicará brevemente la metodología. De esta manera, se presentará la aplicación del análisis retórico y del concepto de campo figurativo propuesto por Stefano Arduini. Asimismo, se precisarán las técnicas argumentativas expuestas por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca. Luego se expondrá, brevemente, el poemario en cuestión, entendiéndolo como una unidad relacionada. Finalmente, se realizará el análisis de los poemas “el hombre-presa” y “el reloj”.

### **2.1. METODOLOGÍA**

En un primer momento, dividiremos el poema según las partes de un texto argumentativo señaladas por Aristóteles: el exordio, la narración, la argumentación y la peroración. En el caso de Westphalen, se da una preferencia por el uso de la narración, pero sin dejar de lado la argumentación. De manera siguiente, se abordará la indagación y explicación de los campos figurativos, estos son, según Arduini (2000), espacios en los cuales, desde un plano cognitivo y conceptual, se ubican las figuras retóricas. Son seis los campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis.

En tercer lugar, se reconocerán los interlocutores: el locutor y el alocutario. Para ello seguimos el esquema de Fernández (2012), quien señala dos tipos de locutores: el locutor personaje y el locutor no-personaje. En este orden, el alocutario presenta también dos variantes: el alocutario representado y el alocutario no-representado. Además, en este apartado se tendrán en cuenta las técnicas argumentativas, según Perelman y Olbrechts-Tyteca, debido a que son estrategias que permiten llegar a una conclusión, la cual va dirigida a un auditorio específico. De esta manera, los argumentos se dividen en cinco tipos: a) Los argumentos cuasi lógicos; b) Los argumentos basados en la estructura de lo real; c) Los argumentos que fundan la estructura de lo real; d) La disociación de las nociones y e) La interacción de los argumentos.

En cuarto lugar, se expondrá la visión de mundo que postula el poema en cuestión. La ideología del poema no existe de forma separada de lo visto anteriormente, sino que dialoga con los distintos elementos para expresar su mensaje; por ello, observamos al poema como un texto discursivo. Por lo tanto, se puede afirmar que la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* no se encuentran separadas. Como quinta y última sección, se realiza un análisis interdiscursivo a fin de demostrar las semejanzas y diferencias entre los poemas de Yolanda Westphalen, Nicomedes Santa Cruz y Blanca Varela.

## 2.2. ANÁLISIS DE OBJETOS ENAJENADOS

Publicado en 1971, *Objetos enajenados* es el segundo poemario de Yolanda Westphalen. El libro está conformado por catorce poemas que siguen la misma unidad temática, puesto que tienen a objetos como protagonistas. Sin embargo, no se va a referir solo a objetos materiales (“zapatos”, “la botella”), sino también a aquellos inmateriales (“el silencio”) e, incluso, a un sujeto cosificado (“el hombre-presa”). Además, constantemente se emplea la figura de un locutor personaje que pretende interrogar y reflexionar sobre la naturaleza de aquellos objetos. Con la finalidad de profundizar la reflexión, los poemas utilizan la personificación, es decir, brindan características humanas a los objetos inanimados. En consecuencia, en las reflexiones estos cobran vida, sienten y desean: algunos la tranquilidad de la vejez (como en “un terno”); otros la libertad (“la maleta”).

La reflexión en el poemario no se trata de un alejamiento de la ruta intimista que inició en *Palabra fugitiva*, sino su expresión más intensa. Como en el desarrollo de Jacques Lacan sobre “El estadio del espejo”, en *Escritos I* (2009), en aquello externo (el reflejo en el caso del infante) se halla, en realidad, lo más íntimo que puede haber, lo que el psicoanalista francés denominó posteriormente como: *extimidad*<sup>1</sup>. Así, la consideración sobre el carácter enajenado de los objetos, se refracta a la propia enajenación del locutor, a su no-pertenencia. Esta es la razón por la que critica la

---

<sup>1</sup> Término acuñado en el *Seminario de Jacques Lacan. Libro 7* a raíz de una “exterioridad íntima” (1990, p. 171), pero comprendido usualmente mediante la siguiente cita del *Libro 16*: “lo que me es más íntimo es justamente lo que estoy forzado a no poder conocer más que en el afuera” (Lacan, 2008, p. 206).

situación que cotidianamente observa, el desarrollo puede verse con claridad en el siguiente fragmento del poema “el espejo”:

una lámina  
un rostro  
un ojo inmenso  
el horizonte  
de todo lo visible  
[...]  
en el perfil solitario  
de ese abismo  
impasible  
donde nace y crece  
la máscara de todo lo factible  
(Westphalen, 2018, pp. 96-97).

Formalmente, el poemario margina el uso de las mayúsculas y anula el uso de los signos de puntuación; de igual modo que en el vanguardismo literario, las normas han de ser disueltas, puesto que hay una consciencia de la libertad creativa. A esto se añade el uso de figuras como la metáfora y la sinestesia, así como la búsqueda de una eufonía, lo cual emparenta al poemario con los legados del surrealismo y del simbolismo francés. Pero, a la par de esto, encontramos poemas como “el hombre-presa”, clara referencia a la huida de un esclavo. No obstante, no es este el único caso de una situación contextual referida a los problemas de la sociedad, pues también podemos observarlo en la única referencia a la ciudad en el poemario: “en esta habitación en serie de un departamento/ como hay tantos/ perdidos en esta Lima polvorienta” (p. 90), versos en donde se resalta la marginalidad, la nimiedad de los sujetos desechados por la sociedad y atados a una situación miserable.

### 2.3. ANÁLISIS DE “EL HOMBRE-PRESA”

Abordaremos de manera detallada el poema empleando la metodología señalada anteriormente, teniendo en cuenta el tema de la deshumanización. Leamos:

**el hombre-presa**  
desvélanse mil estrellas  
en la oscuridad  
que va dejando desnudo el suelo  
y va poblando de rencor

las miradas del hombre  
las cuales crecen verticalmente  
hasta arrancar con sus dientes  
el furor de la tormenta  
El sol baja silencioso  
Las escaleras del trueno  
que conducen al vacío  
de un horizonte hipotético  
y el hombre solo  
y el tropel de hombres cercándolo  
negra su piel  
negro su rencor  
negro su miedo  
y blanco el círculo de cáñamo  
que lo aprisiona  
en la negra oscuridad del día  
—avergonzado de su luz—  
avaro de volverse noche  
de ignorar entre sus sombras  
la cacería del hombre contra el hombre  
el fusil el látigo la jauría se imponen  
y el día da la vuelta al mundo  
y se posesiona esplendoroso  
de la cumbre solitaria  
de ébano  
de esa noche incandescente  
de esa noche hecha vergüenza  
de esa noche  
vecina  
cálida  
doliente  
que cada día resucita en la clandestina tolerancia  
de nuestras manos sordas  
silenciadas en agua tibia  
y perfumadas con jabón amortajado con flores de lavanda  
(Westphalen, 2018, pp. 79-80).

Es particular que, aunque se conserve la actitud de testigo, se plantea la injusticia social y racial. Así, la tesis del locutor sostiene que, a pesar de ser testigos de la desigualdad, de la opresión, preferimos ignorarlo en la comodidad que cada uno posee. Dividimos el texto en tres partes. En primer lugar, el exordio, que está constituido por los cinco primeros versos, aquí se detalla el tiempo (la noche) y presenta a un sujeto que está siendo percibido como una presa. En segundo lugar, la narración con eficacia argumental, se observa desde el sexto verso hasta el trigésimo quinto: “doliente”. La

peroración se encuentra en los últimos cuatro versos, que concluyen con la comodidad del hogar, totalmente contraria a la violencia del exterior.

Respecto al ordenamiento de las partes, en el poema se exhibe a un sujeto que huye con el fin de encontrar su libertad, pero que finalmente es atrapado y sometido. De esta manera, se propone claramente que el locutor ignora “la cacería del hombre por el hombre” (p. 79). A su vez, la narración va acompañada de técnicas argumentativas que se utilizan con eficacia e invitan al alocutario a reaccionar, a indignarse respecto a una situación que se presenta como cotidiana.

En el poema, por otro lado, predomina el campo figurativo de la antítesis, que se manifiesta en la antítesis propiamente dicha y en el uso de la ironía. Respecto a la primera figura mencionada, existe una relación conflictiva entre los sujetos representados: el hombre-presa (esclavo) y los hombres-cazadores (amos). También resalta la singularidad del esclavo versus el conjunto de perseguidores. Asimismo, se contraponen los espacios: el exterior, marcado por la violencia; y el interior, por la comodidad. Con respecto a la segunda figura, al finalizar el poema, se nos muestra la siguiente ironía:

de esa noche  
vecina  
cálida  
doliente  
que cada día resucita en la clandestina tolerancia  
de nuestras manos sordas  
silenciadas en agua tibia  
y perfumadas con jabón amortajado con flores de lavanda  
(Westphalen, 2018, pp. 79-80).

Esta hace referencia a la cotidianidad con la que ocurre la escena narrada (el esclavo siendo oprimido), porque se repite debido a la tolerancia de “nuestras manos sordas”. Se trata aquí de explicitar que el acto de lavarse las manos con agua tibia y perfumarlas es igual de culpable al ignorar la posibilidad de un cambio. Asimismo, puede tener su referente bíblico en la escena en la que Poncio Pilato se lavó las manos con el fin de declararse inocente de la muerte de Cristo. Esto se relaciona directamente a la tesis del poema, pues la culpabilidad no se borra solamente con el lavado de manos.

Otro campo figurativo de igual relevancia es el de la repetición; en el poema aparece a través del uso de anáforas y paralelismos que tienen como objetivo amplificar la emotividad de las imágenes. La estructura también cobra relevancia, debido a que implica el desarrollo de una narración. De esta manera, se trata de volver a los temas planteados: la esclavitud racial, la opresión del más débil y la indiferencia por el otro.

El poema presenta un locutor personaje que utiliza el posesivo (que remite a la primera persona) en plural: “de *nuestras* manos sordas” (p. 80, énfasis nuestro). Por otro lado, el alocutario es no-representado, ya que solo se emplea la tercera persona. Estas características nos permiten observar en el poema el esquema del monólogo. Al mismo tiempo, se muestran varios personajes, entre ellos, los más importantes son el locutor, el hombre-presa y los hombres-cazadores, dado que todos realizan acciones narradas. Así, el hombre-presa está siendo perseguido por las miradas, siente rencor y miedo, mientras tanto, los hombres-cazadores se acercan a la víctima. La función del locutor es la de un espectador consciente de que se ha cometido una injusticia.

Entre los argumentos utilizados por el locutor para convencer a su auditorio, señalaremos solamente los principales. En primer lugar, se encuentra el argumento por coexistencia, que se observa al representar a los personajes con actos significativos: el esclavo se caracteriza por el rencor de vivir como presa y por su miedo a volver a su vida miserable; por otro lado, los cazadores son caracterizados por su poder a través del ejercicio de la violencia. Asimismo, se emplea el argumento direccional, que se relaciona con las metáforas orientacionales<sup>2</sup>; así, al espacio exterior (donde ocurre la escena de persecución), marcado por la violencia, se le contrapone el espacio interior (cómodo y seguro, pero egoísta). El argumento consiste en invitar a participar de acciones en el espacio exterior a fin de cambiar la realidad.

Lo anterior se relaciona con el argumento por el antimodelo, toda vez que se expone en el accionar de dos personajes en el poema: los hombres-cazadores y el locutor. El primero es una figura del poder totalitario, violento e indiferente a sus

---

<sup>2</sup> Concepto desarrollado por Lakoff y Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana* (2004): “Llamaremos a estas *metáforas orientacionales*, ya que la mayoría de ellas tiene que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico” (p. 50, énfasis del autor).

abusos cometidos. De igual forma, el locutor es un actor pasivo, pues la indiferencia solo lleva a la repetición de la injusticia. De esta manera, el locutor invita a no actuar como él o como los cazadores.

A continuación, se explicará de la visión de mundo que subyace al poema. Las figuras literarias (*elocutio*) presentan la importancia de recordar la oposición de las clases sociales, es decir, la diferencia entre el “esclavo” y el “amo”, el débil y el fuerte, así como la posibilidad de la intervención en la vida del otro. Si bien el locutor no ejecuta aquella intervención, sino que la plantea través de la ironía, su argumento se trata de convencer al auditorio de que nos debe indignar este tipo de sucesos. En este sentido, la idea gira en torno a la representación de un sujeto que ha perdido su humanidad y se ha convertido en objeto. El poema muestra, a su vez, la injusticia con la intención de invitar a la acción y evitar que vuelva a suceder. Esto, se relaciona con la reflexión sobre la condición del ser humano, pues se rechaza la posición opresora y pasiva: los cazadores y el locutor, respectivamente.

Por último, el análisis interdiscursivo se llevará a cabo con un texto que tiene también como tema central la esclavitud y a la comunidad de origen africano como sujetos. Nos referimos a “Ritmos negros del Perú” de Nicomedes Santa Cruz y que fue recopilado en *Obras completas I. Poesía* (2004). De esta manera, nos enfocaremos en resaltar las semejanzas y diferencias entre este poema y el de Yolanda Westphalen. La forma en la que se trata el tema de la esclavitud es diferente. Mientras que en el poema “el hombre-presa” la mirada es de un locutor que no tiene relación con el sujeto oprimido, el esclavo; en el poema de Santa Cruz, en cambio, sí hay una relación íntima, pues se trata de un familiar: “De África llegó mi abuela [...] la trajeron lo’ epañoles” (Santa Cruz, 2004). En la cita mencionada se puede encontrar una característica del poema de Nicomedes: la influencia del léxico coloquial en el texto; por otro lado, Westphalen evita usar un lenguaje directo valiéndose de metáforas y antítesis. La violencia aparece por igual en ambos poemas, ya que estas son las marcas de la esclavitud:

La marcaron con candela,  
la carimba fue su cruz.

Y en América del Sur  
al golpe de sus dolores  
dieron los negros tambores  
ritmos de la esclavitud  
(Santa Cruz, 2004, p. 34).

La rima es usada por el poeta limeño para construir una décima, muy común en su obra. Aquella métrica le permite añadir sonoridad y, por ende, convertir un testimonio del dolor en un himno que busca la identidad africana en un nuevo mundo. Para ello, el locutor no señala solamente los pesares de su abuela, sino también las celebraciones que se realizaban aun siendo esclavos y que les permitió conservar una cultura para sus descendientes. Lo anterior explica el título del poema; los ritmos son “negros” porque representan a la comunidad de origen africano y, sumado a ello, que se añada “del Perú”, resalta la creación de una identidad heterogénea. Ejemplos de los ritmos (la cultura) se observan en los siguientes versos: “se escucha la zamacueca/ y el panalivio muy lejos. / Y se escuchan los festejos” (Santa Cruz, 2004, p. 35).

Muy diferente es el desarrollo que hace “el hombre-presa”, puesto que se centra en la escena de persecución y sumisión: el esclavo que escapa no puede evitar ser atrapado, pues los amos son mayoría. No hay rima ni métrica, sino la repetición de una lucha: el hombre negro contra el hombre blanco, la presa contra el amo. Otra diferencia es el tiempo de la narración, mientras que en el poema de Nicomedes Santa Cruz se señala una época en la cual los españoles traen esclavos desde África, lo cual ocurre durante el Virreinato; en el poema de Westphalen, por su parte, no se señala un tiempo específico, pero podemos inferirlo a partir de la mención del “fusil” como elemento de poder, a razón de que esta arma fue inventada en el siglo XIX.

A pesar de que ambos poemas reflexionan sobre la condición humana en base a la figura del esclavo, sus conclusiones son diferentes. Por un lado, en el poema de Santa Cruz se propone la posibilidad de una identidad nacida del desarraigo, en virtud de que brinda una esperanza; en el poema de Westphalen, en cambio, se presenta la indiferencia frente a la desigualdad y a la opresión. De esta manera, el objetivo de “el hombre-presa” es denunciar este lugar de “comodidad”, dicho de otro modo, se plantea

indignar al alocutario para lograr un efecto en él, pues sus manos son también sordas hacia el dolor del otro:

avaro de volverse noche  
de ignorar entre sus sombras  
la cacería del hombre contra el hombre  
el fusil el látigo la jauría se imponen  
(Westphalen, 2018, p. 78).

#### 2.4. ANÁLISIS DE “EL RELOJ”

El presente análisis corresponde a uno de carácter retórico comparativo con el objetivo de sugerir la cercanía estilística y temática de dos poemas: “el reloj” de Yolanda Westphalen y “es más veloz el tiempo” de Blanca Varela. Para ello, seguimos el orden de la metodología señalada anteriormente. Leamos:

**el reloj**  
se establece el tiempo en el reloj  
y perdura  
en un himno  
oscuro  
o luminoso  
hay una danza rítmica  
en esa esfera  
anudada de cifras  
y  
vaticinios  
y los ayes y lamentos  
las plegarias  
y las risas escondidas  
se vuelven  
promesas violentas  
o se tornan  
en sucesos  
sidos  
acaecidos  
mientras  
avecínase la clausura de los cielos  
y anúlense las noches siderales  
y los días  
se consumen  
en ese desconocido polvo  
de estériles estrellas  
(Westphalen, 2018, p. 103).

Como es recurrente en Westphalen, el título del poema hace referencia al objeto sobre el cual se reflexionará. En este caso se trata del reloj, un instrumento cuya función

es medir el tiempo. Entonces, la duda que nos debe resolver el locutor es cómo el objeto se enajena. Respecto al poema de Blanca Varela, del cual citaremos solo fragmentos que consideremos pertinentes, lleva como título “es más veloz el tiempo”. Existe aquí un sentido de comparación en el cual el tiempo ha vencido al otro elemento; por lo tanto, el texto debe dilucidarnos esta premisa.

Sobre el léxico de los poemas, poseen múltiples similitudes, rechazan el uso de los signos de puntuación y de las mayúsculas, lo cual permite, de algún modo, emparentar a las autoras con el movimiento vanguardista. Asimismo, los textos utilizan el verso libre y evitan la rima. Pero la organización varía: mientras que Westphalen no divide en estrofas su texto, Varela propone una división de cuatro estrofas; esto es relevante en su poema, ya que lo emplea para cambiar el objeto de su reflexión.

Se presentará la división de los poemas en sus distintas partes. Iniciaremos con el poema “el reloj” de Westphalen. Este puede ser dividido en tres partes. La primera corresponde al exordio, en el cual se expone el tema a tratar en el primer verso: “se establece el tiempo en el reloj” (Westphalen, 2018, p. 103). Su segundo apartado corresponde a la narración con eficacia argumentativa, que inicia en el segundo verso y termina en el verso número veintitrés; esto sucede con recurrencia en los poemas de nuestra autora. Por último, la peroración corresponde a los cuatro últimos versos, pues cierran la reflexión. Consideramos que la tesis del locutor en este poema es la siguiente: los lamentos y las quejas no vencen la inevitable llegada de la muerte, porque el hombre es un ser finito.

Con respecto al poema “es más veloz el tiempo” de Blanca Varela, también puede dividirse en tres partes. La primera corresponde al exordio y coincide con el verso inicial: “estar en algo” (Varela, 1996, p. 133). La segunda corresponde a la narración con eficacia argumentativa y abarca desde el segundo verso hasta el verso treinta y cinco. Por último, la peroración se halla en los últimos cuatro versos:

la flor señala el crimen  
con callado rubor

nadie ni el mismo tiempo  
se atreve a interrumpir al tiempo

(Varela, 1996, p. 134).

A nuestro parecer, la tesis de este poema es: el tiempo lo supera todo, el acto de escritura, el amor y la vida, pero aun así se debe continuar. Por lo tanto, su título no resulta casual, sino que va en relación con la *inventio* y la *dispositio*, pues la división de estrofas permite cambiar la relación del tiempo con otro tema. Además, cabe resaltar que ambos poemas poseen narraciones con eficacia argumentativa y que sus tesis son muy parecidas, pues en ambos se encuentra la conciencia del tiempo como una entidad inevitable que llega a pesar de todo. Sin embargo, mientras que el poema de Westphalen reflexiona, casi enteramente, sobre la muerte y el fin del mundo; el poema de Varela centra su visión en otros temas que también son afectados por el tiempo: la escritura creativa, el amor y la vida finita.

El segundo punto a abordar corresponde a los campos figurativos. Respecto al poema de Westphalen, reconocemos la presencia principalmente de dos: el de la metáfora y el de la repetición. El primer campo aparece en la referencia a un “himno oscuro/ o/ luminoso” para referirse al sonido de las manecillas moviéndose. A esto último, se relaciona otra metáfora que se exhibe en los siguientes versos: “hay una danza rítmica/ en esa esfera/ anudada de cifras” (Westphalen, 2018, p. 103), en donde se emparenta el movimiento de las manecillas al girar en el reloj. Respecto al campo figurativo de la repetición, este se observa en el uso recurrente de la anáfora y el polisíndeton a fin de amplificar el sentido emotivo de la narración.

En el poema de Blanca Varela reconocemos los mismos campos figurativos (metáfora y repetición), pero con ciertas variantes en el uso de las figuras retóricas. Respecto al campo figurativo de la metáfora, este se presenta en las distintas personificaciones del poema: “el tiempo me acosa”, “una ola enemiga me derriba” o “las cosas/ caminan bellamente hacia la muerte”. Los ejemplos mencionados se relacionan con la idea de que el locutor tiene los elementos en su contra, pero, a pesar de ello, no se rinde: “y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta”. El campo figurativo de la repetición en este poema se realiza mediante anáforas, como en el caso de “el reloj”, pero también mediante paralelismos que repiten

la estructura de un verso en otro. Otra diferencia con el poema de Westphalen, es que en el de Varela se presenta una metáfora orientacional:

el sol arriba  
la tierra abajo  
al centro el viejo gesto  
de un árbol que me agrade  
con la inocencia de los árboles  
(Varela, 1996, pp. 133-134).

El tercer punto corresponde al reconocimiento de los interlocutores y de las técnicas argumentativas. En el texto de Yolanda Westphalen, se emplea el locutor no-personaje, puesto que no se muestra el uso explícito o tácito de la primera persona. Asimismo, frente a un alocutario no-representado, en el poema ocurre una suerte de descripción impersonal. Respecto a los tipos de argumentos que utiliza, está presente aquel que se sustenta en el ejemplo: “y las risas escondidas/ se vuelven/ promesas violentas” (Westphalen, 2018, p. 103), toda vez que su intención es demostrar que los efectos del reloj, inicialmente reacciones comunes ante el paso del tiempo, se convierten en el producto de la desesperación ante la espera de lo inevitable: la muerte.

En este orden de ideas, el siguiente tipo de argumento es el que emplea enlaces de sucesión; esto se observa en los efectos que causa el funcionamiento del reloj, como el himno o la danza, pero también en: “vaticinios/ y los ayes y lamentos” (Westphalen, 2018, p. 103). De esta forma, el locutor desea transmitir que el paso del tiempo tiene un efecto en los espectadores, lo cual resalta en la preocupación por el futuro y la tristeza de que el tiempo nunca regresa.

En el poema de Blanca Varela, se utiliza un locutor personaje mediante el uso de la primera persona: “sombra veloz en *mi* pecho” (p. 133, énfasis nuestro). Pero se presenta también el alocutario no representado, por lo que se brinda la sensación de estar frente a un monólogo en el que el personaje reflexiona sobre su condición. En lo que respecta a los argumentos, se emplea el argumento por coexistencia, pues el locutor se define por su rasgo más característico: la escritura. Sin embargo, el problema radica en que el rasgo deja de tener el efecto deseado:

en el aire escribo  
con mi lengua escribo  
con mis manos y pies escribo  
con mis ojos

el amor  
una ola enemiga me derriba  
junto palabras contra palabras  
no creo en nada de esta historia  
y sin embargo cada mañana  
invento el absurdo fulgor que me despierta  
(Varela, 1996, p. 133).

El siguiente argumento es aquel que utiliza la ilustración. La regla es que todo muere ante el paso del tiempo y se manifiesta de la siguiente manera: “las cosas/ caminan bellamente hacia la muerte”. Esto, pues, permite entender la supremacía del tiempo por sobre todo, lo cual se relaciona con la tesis del poema, pero también con su estructura, puesto que este argumento se encuentra en los versos finales.

Como último punto, se reconocerán las visiones de mundo que muestran los poemas analizados, es decir, a la cosmovisión que plantea el texto argumentativo (el poema). En el caso de “el reloj”, de Westphalen, su locutor usa un lenguaje pesimista y sensaciones de extrañeza al referirse al reloj, situación tiene como objetivo demostrar los efectos de un objeto cotidiano en la condición humana. La deshumanización ocurre en la pérdida de del sentido de la vida, pues el tiempo nos recuerda nuestra naturaleza finita a través del reloj y sus señales. Por otro lado, el poema de Blanca Varela desarrolla su tesis a partir de la pérdida del sentido en la creación artística, pero plantea una esperanza, pues elige despertar cada mañana. Así, aunque el tiempo lo supere todo, es posible continuar la vida.

## CONCLUSIONES

Podemos afirmar que todavía está en proceso la revalorización de la obra de Yolanda Westphalen, dado que la bibliografía aún es limitada. Desde fines del siglo XX, la crítica brindó un lugar a la autora mediante su inclusión en antologías como las realizadas por Ricardo González Vigil (1984 y 1999). Asimismo, las visiones panorámicas enfocan su interés en el análisis intertextual, resaltan los trabajos de

Miloslavich (2012), Yolanda Westphalen Rodríguez (2018) y Huamán Andía (2018). Estos últimos aportes brindan luces sobre la posición que ocupa la poeta en la tradición peruana. Particularmente, en nuestro trabajo la hemos ubicado en el grupo de los autores de los años cincuenta.

Finalmente, en *Objetos enajenados* (1971), la reflexión humana a través de los objetos exteriores, inscritos en un hogar y en la época moderna, tienen como conclusión demostrar la deshumanización del sujeto, su pérdida de valores y la esperanza. En el caso de “el hombre-presa”, el perjuicio de la libertad ha cosificado al hombre. Por otro lado, en “el reloj”, la condición finita del ser humano es inevitable y su recuerdo, mediante el objeto, desespera al locutor, esto provoca que el poema concluya con el fin de los tiempos demostrando el sinsentido de la existencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CASTAÑEDA VIELAKAMEN, E. (1995). Aproximación a una antología. En C. Barcellos de Zarria (Coord.), *Antología poética: peruanas del siglo XX* (pp. III-VIII). Lima: Ediciones G.A.P.
- CONTRERAS, C. & CUETO, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco & UNASAM.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1984). *Poesía peruana. Antología general. De Vallejo a nuestros días. Tomo III*. Lima: Edubanco.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1999). *Poesía Peruana Siglo XX. Tomo I. Selección, prólogo y notas de Ricardo González Vigil*. Lima: COPÉ.
- GUTIÉRREZ, M. (2008). *La generación del 50: Un mundo dividido*. Lima: Arteidea.
- HUAMÁN ANDÍA, B. (2018). Yolanda Westphalen o el lenguaje como exilio. En Yolanda Westphalen, *Obra completa. Poesía* (pp. 33-48). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- LACAN, J. (1990). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, J. (2008). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 16. De un otro al otro*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, J. (2009). *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2004). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- MILOSLAVICH, D. (2012). La poesía vitalista de Yolanda Westphalen. En *Literatura de mujeres: una mirada desde el feminismo* (pp. 197-203). Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- PANTIGOSO, M. (2008). Siete mujeres en su fuego. En V.V. A.A., *Entre fuegos y pétalos. Antología*. (pp. 9-11). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- PERELMAN, Ch. & OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- SANTA CRUZ, N. (2004). *Obras completas I. Poesía (1949-1989)*. Buenos Aires: Libros en Red.
- VARELA, B. (1996). *Canto Villano. Poesía Reunida (1949-1994)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- WESTPHALEN, Y. (2018). *Obra completa. Poesía*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- WESTPHALEN RODRÍGUEZ, Y. (2018). Yolanda Westphalen: poeta mayor. En Yolanda Westphalen, *Obra completa. Poesía* (pp. 13-27). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- ZAPATA, M. Á. (2002). *Moradas de la voz: notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*. Lima: UNMSM, Facultad de Letras y Ciencias Humanas & Instituto de Investigaciones Humanísticas.

**LA COMUNICABILIDAD SIMBÓLICA EN *PALABRA FUGITIVA* (1964) DE  
YOLANDA WESTPHALEN**

**THE SYMBOLIC COMMUNICABILITY IN YOLANDA WESTPHALEN'S  
*PALABRA FUGITIVA* (1964)**

Frich Enrique Flores Sobenes  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
frich.flores@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-8625-9552>  
DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.61

Fecha de recepción: 21.11.19 | Fecha de aceptación: 10.05.20

**RESUMEN**

La obra de Yolanda Westphalen aporta una voz propia al contexto al cual perteneció, un marco realmente agitado por la cantidad de escritores prolíficos que surgieron durante todo el periodo. En *Palabra Fugitiva* (1964), su estilo domina la forma expresiva moldeada por la figura del símbolo y regula el halo hermético, característico de este. A partir del eje temático de la reflexión amorosa y la realidad, su poesía configura una voz que plasma una estética del lenguaje. Mediante la retórica comparada, cotejamos uno de los poemas de la poeta Julia Ferrer con el de Westphalen para ofrecer una reflexión final con el fin de confirmar nuestra propuesta de lectura.

**PALABRAS CLAVE:** poesía, símbolo, comunicación, comparación, *Palabra Fugitiva*.

***ABSTRACT***

Yolanda Westphalen's literary work provides a self-voice to the context where it belonged, a frame of reference shaken by all the prolific writers. In *Palabra Fugitiva* (1964), her style dominates the way of communicating molded by the symbol and regulates the hermetic halo, which is the principal characteristic of this figure. Thus, from the thematic axis on loving reflection and reality, her poetry configures a voice that captures an aesthetic of

language. Through comparative rhetoric, we compare one of the poems by the poet Julia Ferrer with that of Westphalen to offer a final reflection in order to confirm our reading proposal.

**KEYWORDS:** poetry, symbol, communication, comparison, *Palabra Fugitiva*.

## 1. INTRODUCCIÓN

La producción de la obra de Westphalen posee una característica transitiva debido a que aparece entre dos generaciones. Una noticia publicada en la página web de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (2018) menciona lo siguiente: “Yolanda [...] fue colaboradora de periódicos y revistas culturales. Si bien cronológicamente pertenece a la denominada generación del 50, empezó a publicar recién en la década del 60” (párr. 8).

Ambos períodos reúnen a una gran cantidad de escritores que marcaron el camino que llevaría la literatura peruana. Debido a la rapidez de figuras destacadas que surgieron en ambos periodos dejaremos de lado la partición e intentaremos abordar este amplio panorama como uno solo, basándonos en los autores canónicos de aquella época. Ricardo Sumalavia (2003) habla de un ciclo que condensó “personalidades de renombre, en el campo de la narrativa, como Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains, Vargas Vicuña y tantos otros, hasta Luis Loayza y Mario Vargas Llosa”. (p. 1)

El período previo, los 50, concertó las bases para la gestación de la vanguardia en los años 60. La vanguardia literaria, por el lado de la narrativa, introdujo técnicas literarias provenientes de la literatura europea y la popularización del cine como el monólogo interior, el cambio de perspectiva, el dinamismo de los saltos temporales y espaciales, etc. Este fenómeno atrajo la atención de la crítica, debido a que uno de sus integrantes, Mario Vargas Llosa, empezó a recibir reconocimiento tras la publicación de su primer libro *Los jefes* en 1959.

El género de la poesía resulta algo complejo, debido al desarrollo expresivo, variado y personal de cada uno de sus representantes. Esta etapa concentró poetas como Javier Sologuren, Washington Delgado, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Carlos Germán Belí, entre otros. De manera similar a los narradores, los poetas muestran en sus retóricas elementos asimilados de las vanguardias europeas. Un ejemplo de esto sucede con el surrealismo. Antonio Cisneros (1992) analiza la adaptación de este movimiento en las poéticas de escritores como Romualdo, Lauer y Sologuren. El autor menciona que los dos primeros son lejanos a las ideas que primaban la liberación onírica a excepción del último de quien “es evidente el privilegio del subconsciente, lo irracional. No habla, claro está, de escritura automática, aunque privilegia ese flujo sobre el que no tenemos control”.

La obra de Yolanda Westphalen ha sido explorada aún con poca profundidad. Por ejemplo uno de los aspectos que destaca la crítica es un rol de género:

Pertenciente a la llamada Generación del 50, Yolanda Westphalen es cabal representante de uno de los más importantes propósitos de esta generación: liberar la palabra femenina. Baste recordar en ese empeño a mujeres de la talla de Blanca Varela, Cecilia Bustamante o Lola Thorne (De la Vega, 2007, p. 36).

Creemos que es una interpretación válida si se la compara con autoras de su generación. No obstante, como acotamos en el resumen, este poemario pretende centrarse en una exploración sobre el lenguaje. A las lecturas sobre su obra se añade una propuesta que la lee a partir de un prisma filosófico:

La obra poética de Yolanda Westphalen, una de las más importantes de la Generación del 50 en el Perú y prominente voz de la lírica hispanoamericana, se caracteriza por una acendrada vocación filosófica y lo canónico de sus versos que traducen con sabiduría cotidiana aquel delirio interior que la sume constante en la bruma metafísica (Troiano, 2008, párr. 1).

Westphalen, a diferencia de sus coetáneos, elige un camino propio en su poesía: la senda del simbolismo. *Palabra fugitiva* propone una reflexión sobre el arte verbal como hecho del lenguaje, motivo que comparte con la antagónica vanguardia. Su exploración

redefine la utilización del símbolo y logra manifestar un complejo discurso centrado en el trabajo estético que explora la conexión entre la palabra y el mundo.

Con el propósito de analizar a profundidad su poemario *Palabra fugitiva*, analizaremos el poema “XV”. Utilizaremos la categoría de campo figurativo de Arduini (2000) quien propone que la relación entre hombre y figura es mucho más compleja para solo reducirla al campo estético. A partir del análisis de las figuras procederemos a configurar al interlocutor, así mismo, veremos cuál es la dinámica de la argumentación utilizando dos tipos de técnicas argumentativas de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989): la apariencia-realidad y el enlace con lo simbólico para de esta manera determinar la forma en que el hablante sortea la diferencia entre realidad y ensoñación a partir del pensamiento simbólico. Seguidamente, determinaremos la visión del mundo, una categoría de Giovanni Bottirolì, para internarnos en la visión de la voz poética y determinar que existe una dicotomía entre lo real y el mundo de la psique que configuran un discurso simbólico sobre la palabra, manifestada estéticamente a través del individuo.

Finalmente, con el fin de ofrecer una mirada distinta sobre el tratamiento del símbolo, nuestro análisis concluirá con una comparación retórica del poema “XV” con el poema nombrado “Poema” de Julia Ferrer, publicado en la revista *La casa de cartón* en el año de 1981. La comparación la realizaremos bajo el sustento del autor Tomás Albaladejo (2008) quien prioriza el mecanismo comparativo cuando se propone ampliar el campo de resultados y conocimientos sobre la materia que se estudia.

## **2. LOS RASTROS DEL SIMBOLISMO EN *PALABRA FUGITIVA*: UNA REDUCCIÓN DEL CAMPO RETÓRICO**

Es necesario aproximarnos a la idea del símbolo según nuestra propuesta. Jaques Rancière intenta conceptualizar esta figura a partir de uno de los escritores más emblemáticos de este movimiento: Stéphane Mallarmé. De acuerdo con el autor, el símbolo se define, o aproximadamente se entiende, como el querer sugerir a través de imágenes y metáforas del poema, a los que llama “material” sugerente:

[...] el poema mallarmeano explota un lote finito de imágenes y metáforas del poema, donde más de una se pierde en la noche de los tiempos: riesgo y soledad de la obra arrojada a la fortuna de la olas, coros celestes y cisnes con alas cautivas [...] En gran medida, el material es antiguo y también las maneras en que sirve de símbolo. Queda por saber qué quiere decir «material» y en que consiste exactamente el acto de simbolizar. Hemos definido una traducción de las hipótesis iniciales del poema. ¿Pero qué hemos hecho exactamente con eso? ¿Dice lo que el poema «quiere decir»? Pero es en la idea misma del «querer decir» donde se juega la singularidad de la empresa que asoció el nombre genérico del «símbolo» al nombre propio de Mallarmé (2015, p. 23).

El simbolismo, tal como lo explicita Rancière, es una especie de estampa que no pretende comunicar, sino sugerir algo, lo que asimilado por un lector se transforma en interpretación. Ahora es importante establecer una demostración de la utilización de dicho concepto en el poemario. Una primera comparación se puede establecer a partir del título: *Palabra fugitiva*. El adjetivo “fugitiva” permite reflexionar sobre la factibilidad de la comunicación. A manera de lectura simbólica, el poemario propone que la división bipartita de la palabra, entendida como signo lingüístico, adquiere un significado variable.

El aparato metafórico que bien podríamos adecuar dentro del simbolismo es muy grande y en ocasiones complejo. Por ejemplo ilustremos con el poema “XIV”: “Árboles de aceite / flores de musgo / gaviota hecha de viento” (Westphalen, 2018, p. 60) La comunicación con este tipo de metáforas se complejiza puesto que se estaría asociando dos tipos de paisajes: el marino, relacionado a la gaviota; y el boscoso, asociado al árbol y al musgo. Las comparaciones realizadas sugieren antítesis al igual que el contraste entre los dos paisajes. Además de ello, se confronta el contenido semántico de los propios símbolos: la dureza de un árbol con la fluidez del aceite, la belleza de una flor con la uniformidad del musgo o la tangibilidad del animal con la intangibilidad del viento. Se interpreta entonces que los símbolos son capaces de construir una nueva realidad comunicable a través de la voz poética.

El poema “XXI” permite corroborar la afirmación y añadir un aspecto particular de la procedencia del símbolo: “Dorada la tarde viene / a hilvanar sus palabras” (Westphalen, 2018, p. 65) En este caso la tarde se hace acreedora del adjetivo “dorada”, el cual realiza su

valor como algopreciado si lo leemos como una metáfora que la equipara al color del oro. Valioso, porque la personificación con la que se simboliza a la tarde destaca su importancia en cuanto a una imagen inspiradora para la voz poética, quien invisibiliza su presencia y deja el control de la actividad creadora a la tarde. Por tanto, se hace plausible a partir de esta lectura que la construcción de un nuevo mundo tiene una procedencia: la naturaleza. Y que esta nueva edificación a partir del símbolo pretende justificarse utilizando la palabra misma. Es decir, que esta hace posible la sugerencia de una nueva realidad.

Nos aproximamos entonces a una lectura, a partir de interpretaciones de versos, en la que el concepto simbolista se muestra a través de un “querer decir”. Sin embargo, el tratamiento, a diferencia del símbolo mallarmeano que busca el hermetismo total, en este poemario se presenta de una manera ligeramente diferente, puesto que sí busca hacerse comunicable. Las nuevas realidades pretenden justificar una reflexión sobre el contenido semántico de la palabra capaz de realizar una modificación estética de la realidad. Una realidad asociada a motivos naturales donde se destaca la belleza de dichos objetos mediante el ejercicio de la poesía y al mismo tiempo posibilitan una reflexión sobre esta. En eso recae una de las particularidades de la utilización del matiz simbólico y revela la asimilación y la sutilidad personal para la expresión del símbolo de Yolanda Westphalen. Ampliaremos esta interpretación en los apartados siguientes.

### **3. LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA EN REPRESENTACIONES CON FORMA DE SILUETAS: ANÁLISIS**

Iniciaremos una descripción del poemario empezando por su título: *Palabra fugitiva*. Este plantea un primer rastro semántico por el que iniciar una aproximación. Creemos que el título traza una reflexión sobre la palabra en el quehacer poético, un acto que destaca la creatividad a través del ejercicio simbólico. Nuestra argumentación para probar ello inicia con el enfoque sobre los títulos de los poemas, puesto que de los 28 poemas solo tres fueron titulados. Analizaremos brevemente los poemas que poseen título, porque cuando estos son materializados por el hablante los contenidos se difuminan figurativamente.

Consideramos dicho acto como la persecución por la nominación de los objetos, una búsqueda que sugiere la redefinición de la realidad a partir del lenguaje.

Junto al título individual de cada poema, se crea a través de las metáforas una red de significados que acentúan la búsqueda del quehacer poético. En los contenidos sucede algo similar que repercute en las temáticas de los poemas. Por ejemplo, en el primer poema titulado “Marina” se retrata un paisaje marino mediante el uso de metáforas que definen un personaje que cumplirá el rol del amado: “tu cuerpo es una larga figura geométrica [...] Redes gigantes se despedazan sobre la playa” (Westphalen, 2018, p. 55) En estos versos destaca el intento por hacer colisionar en significación a sustantivos que comparten el hilo semántico marino: las redes, el cuerpo, la playa. Esto retrata la búsqueda incesante de figuras para representar la descripción de un escenario.

Otro de los poemas que acompaña esta tesis es “Réquiem”. Consideramos que la elección de este término no ha sido en vano, puesto que su significado alude a la composición musical en una misa de difuntos. La ausencia de la palabra es lo que predomina en este poema. De esta manera se representan siluetas, como si el contenido semántico estuviera desaparecido: “Mariposas de sombra tiemblan en flores ausentes” (Westphalen, 2018, p. 57) La muerte está presente, pero no es el tema principal porque la voz está desemantizando la materia: solo hay sombras y ausencia de objetos. La persona amada se representa disociada de su cuerpo y permanece solo la persona gramatical junto a su muerte: “Solo tu cuerpo avanza hacia una agonía de estrellas inconclusas / solo tú y tu muerte” (Westphalen, 2018, p. 57) El espacio temporal es en extremo complejo, porque generalmente entendemos la muerte como el final de la vida, pero en este espacio la muerte existe al mismo tiempo que el tú. Sucede algo similar en los versos anteriores, notamos la carencia de contenido a partir de personificaciones cuyas corporalidades están ausentes.

El siguiente y último poema, titulado sugestivamente “Nada”, es el final de la categoría de poemas que poseen título. Nuevamente se desprenden redes semánticas que pretenden desvincularse de lo que forma su significación a partir de una focalización en la persona amada: “transparentes jardines tu mirada [...] Aquí la noche sin destino y sin

sombras / Aquí la noche clara como un río, vacía de luna [...]” (Westphalen, 2018, p. 61)  
La noche contrariamente a lo que es, pierde la mayor parte de su significado si se ilumina con la figura del río. El silencio final del poema se equipara a la búsqueda de la palabra para expresar el contenido poético de sí misma. Además, esta búsqueda parece distinguir el contenido como algo propio y separado del mundo, en una forma de pensamiento lingüístico en el que el signo se separa del objeto que representa y representa una realidad a través de las sombras y la transparencia.

Estos poemas sirven para entender la tesis principal del poemario: la palabra que huye a la representación del contenido y la lucha del hablante por redefinir, mediante la poesía, la realidad. Con motivo de centrarnos en el análisis completo de un poema en específico para mostrar la relación entre la voz poética y la realidad seleccionamos el poema “XV”:

## XV

Niebla.  
Fantasía absurda de viento y agua.  
Se enciende el frío en la ceniza de la tarde.

Avanza cautelosa la ciudad.

De lo profundo del silencio  
emerge tu sonrisa  
vive, sueña, viaja,  
solo el rumor de la nostalgia  
perdura como una lámpara hueca.

Flores de sombra violentan tu recuerdo.

Los dos contemplamos el paisaje  
como una imagen muerta  
reflejada en un espejo  
que un vacío mortal lo ha liberado  
de su horizonte de cristal.

Y ahora  
solo perdura lo fugitivo de la niebla.

(Westphalen, 2018, pp. 60-61).

### **3.1. SEGMENTACIÓN**

Dividiremos el poema en cuatro partes: narración, introducción, argumentación y peroración o epílogo. La narración dibuja un paisaje nostálgico y lleno de figuras antitéticas resonantes en la temática nostálgica del poema. Este segmento narrativo abarca desde el primer al cuarto verso. El segundo segmento del poema lo denominamos introducción y abarca del quinto al séptimo verso. Este segmento presenta una tesis, la cual muestra a un amado que trae dicha al enunciador del poema. La aparición del amante permite concluir que el poema desarrolla una temática amorosa-nostálgica. El siguiente segmento, el de la argumentación, va desde el octavo al decimoquinto verso. En este el amado se desintegra en el recuerdo y el paisaje presentado se tiñe de mortandad, tal como enuncian los versos decimoprimer y segundo. La peroración final se puede establecer en los últimos versos, decimosexto y decimosétimo, los cuales reafirman la pérdida del amado en el mundo real al compararlo con los recuerdos de una niebla fugitiva.

Una explicitación mayor de la tesis se puede establecer de la siguiente manera: el amado trae dicha al amante y embellece el paisaje que el amado ensombrece. A partir de este poema establecemos la relación que existe entre amor, mundo y recuerdos. Para enlazar la sugerencia simbólica y su significación analizaremos el siguiente nivel.

### **3.2. CAMPOS FIGURATIVOS**

Antes de analizar los campos figurativos del poema primero es necesario establecer qué se entiende por aquel concepto. En un principio, el autor Stefano Arduini define a la figura literaria para luego dar cuenta de dicho concepto. La figura según el autor se entiende como la palabra inicial y nace como una especie de relación entre hombre y mundo, es decir, aparece como una forma creativa de relacionar la expresión y las cosas. De esta manera, cuando la expresión se hace presente también lo hacen los campos figurales, que son espacios que asocian las diferentes características de las figuras literarias:

La palabra puede perder en la conciencia de los hablantes la certeza de ser en su origen figura, pero permanece en ella que la figura es el aspecto creativo e innovador del

lenguaje: sin figuras no tendríamos lenguaje estándar, y no al contrario [...] Demos paso ahora al análisis de los campos figurativos dentro de los cuales incluiremos todo el universo figurativo (Arduini, 2000, p. 103).

Definidos los campos figurales como un espacio donde surgen relaciones entre objetos y figuras, enfocaremos la utilización de estas en los poemas.

En el poema “XV” predomina fuertemente el campo figurativo de la metáfora, que abarca principalmente la metáfora, símbolo y símil. También hay una breve incidencia del campo figurativo de la antítesis, cuya figura principal es la antítesis, por eso nos centraremos en primar esta.

El primer campo se conforma por la figura del símbolo, que sugiere motivos melancólicos mediante los términos de la niebla y la tarde. La utilización de la metáfora conforma un segundo campo, más amplio y generalmente de la forma estructural, es decir forma un concepto o denominación en términos de otro, como por ejemplo ceniza de la tarde, donde la tarde a manera de fogata produce cenizas, o profundo silencio, donde el silencio es una especie de contenedor cuyo final es la profundidad.

La siguiente metáfora utilizada es la ontológica. Esta utiliza las experiencias del hablante en términos de objetos. Por ejemplo, en el verso décimo se utilizan las flores como si fueran bellos recuerdos, por otro lado, la figura “sombras” sugiere que no hay claridad en dichos recuerdos. En el campo del símil aparece un fenómeno particular, lo mismo que se podría argumentar sobre la similitud entre metáfora y símbolo. El símil compara objetos con una metáfora y una personificación como el utilizado en el verso noveno y decimosegundo. La figura de la personificación se encuentra en más versos (en el cuarto, decimotercero y decimocuarto). En ellos se construye a manera de cuerpo, el otro o el amado, a partir de su sonrisa.

El campo de la antítesis ubica sus figuras en el tercer y noveno verso en las motivos que sugieren que el frío se enciende como fuego y la lámpara, objeto que emite luz, que se contrapone a un “hueco”, sustantivo que denomina a un lugar que no deja escapar la luz o no está iluminado. Ambas forman parte del campo figurativo de la antítesis.

Se puede afirmar que las figuras recrean un escenario narrativo antitético y nostálgico brevemente iluminado por la sonrisa del amado en los recuerdos. Los campos repercuten en la configuración del pensamiento de la añoranza del amado, pero al mismo tiempo recrea un ambiente reflexivo donde la realidad se mezcla entre los recuerdos. Antes de analizar esta dicotomía presentaremos al interlocutor.

### **3.3. INTERLOCUTOR**

El análisis de las figuras permite concretizar al interlocutor al que se dirige el hablante: la persona amada. El interlocutor aparece en forma intangible en el recuerdo. Aquel es quien mueve la temática del poema puesto que es el motivo que brinda el matiz nostálgico al poema. Un recurso que se complementa con el efecto dramático es el intento de personificación a partir de su sonrisa. La sonrisa emerge del silencio y musita el deseo de vivir, de soñar y viajar. Este pequeño discurso optimista es tan efímero que se apaga con la ausencia, nombrada en el octavo verso.

En los siguientes versos el interlocutor se vuelve brevemente más tangible. Por ejemplo, en el decimoprimer verso se incluye la persona gramatical en plural “nosotros”, pero se evita la descripción por lo que la persona continua siendo tácita. Esta inclusión condensa su corporalidad acercándolo al yo, pero desvaneciéndolo fuera de los recuerdos mencionados en el verso anterior. Por este motivo creemos que el amado es representado en forma de silueta que se desvanece, puesto que ambos (amado y amante) se autoobservan en el espejo y solo ven el vacío de mortandad. Este personaje se puede clasificar como un locutor personaje, que solo aparece en las contemplaciones y meditaciones de la voz poética. Goza de características propias de un recuerdo, por eso es un ente incorpóreo. Su representación da un matiz romántico al poema y a su vez sirve como objeto de una breve evasión en los recuerdos del hablante. Pero al mismo tiempo ofrece una reflexión sobre la ausencia del individuo, ausencia que acompañará a la voz poética a la realidad una vez se aproxime a ella. Visualizamos un constructo simbólico a partir de los recuerdos y lo incorpóreo mediante las palabras. Para profundizar en este aspecto analizaremos el siguiente nivel.

### 3.4. TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Este poema utiliza un tipo de argumento llamado por Perelman y Olbrechts-Tyteca como la pareja “apariencia-realidad” que pertenece a los argumentos de la disociación de las nociones. Este tipo de razón se define como aquel que pretende confundir al interlocutor sobre la diferenciación entre realidad y apariencia. El mundo aparente deja claro la posibilidad de su contradicción mientras que lo real aparece como forma concreta:

El palo, hundido parcialmente en el agua, parece que está doblado, cuando lo miramos y recto cuanto lo tocamos; pero, en realidad no puede estar doblado recto al mismo tiempo. Mientras que las apariencias pueden oponerse, lo real es coherente; el efecto de su elaboración será el de disociar, entre las apariencias, las que son engañosas de las que corresponden a lo real (1989, p. 633).

Para esquematizar su análisis los autores llaman apariencia al término I y realidad al término II. Si aplicamos este análisis al poema “XV” de inmediato aparece la diferenciación entre la apariencia del recuerdo y la realidad del mundo tangible. El hablante intenta confundir argumentando en el segundo verso: el viento y el agua son una fantasía absurda. No obstante, la verdadera apariencia se sitúa en el recuerdo con las manifestaciones metonímicas del amado y la contemplación de ellos a una imagen contenida en el reflejo de un espejo. El sentimiento de vacío es el que termina la ensoñación y enfrenta al amante con la realidad, término II, que queda como niebla y donde los recuerdos se pierden.

El siguiente argumento se denomina enlace con lo simbólico, el cual se sustenta con la permisión del hablante al lector para visualizar su mundo interior creado con palabras. Allí cobran sentido sus pensamientos figurativos. Los autores Perelman y Olbrechts-Tyteca definen a la razón propuesta como una interacción que encierra una carga sostenida por el símbolo. Dicha relación crea una especie de capa mítica o especulativa que no rompe con la carga representativa de su representación:

El símbolo, a nuestro juicio se distingue del signo porque no es puramente convencional; si posee una significación y un valor representativo... para que desempeñe su papel, es

preciso que el símbolo y lo simbolizado se integren en una realidad mítica o especulativa, en la que participan recíprocamente (1989, pp. 508-509).

El símbolo posee una significación, pero también posee una barrera de hermeticidad. Como ya anticipamos el hablante modula esta barrera para permitirnos acceder y captar la fuerza comunicativa de su mensaje. Dicho enlace entre los símbolos representados en el poema se realiza a partir del espejo que rompe con la ensoñación y refleja lo que sucede en verdad: “Los dos contemplamos el paisaje / como una imagen muerta” (Westphalen, 2018, p. 60) Lo que simboliza la palabra es la capacidad de comunicar. La voz lírica deja en claro esto cuando en el verso decimocuarto menciona su liberación desde su mundo interior al mundo concreto a partir del desengaño de entender la ausencia del amado. La capacidad de comunicar de la palabra rompe sus murmullos sugeridos en rumores musitados por el interlocutor: el deseo de viajar, de soñar y vivir. Luego de salir del silencio su mensaje se hace plausible. La realidad es diferente a la ensoñación y es algo que “parece” aceptarse. Finalmente, para profundizar en el “parecer” analizaremos la visión del mundo a partir de la reflexión entre realidad y ensoñación.

### 3.5. VISIÓN DEL MUNDO

Hasta el momento hemos mencionado los deseos y motivos que mueven al hablante a idear esta expresión simbólica a través de las palabras. Intentaremos profundizar un nivel más en este aspecto para internarnos en la visión del mundo. Para ello, nos basaremos en la conceptualización de estilos de pensamiento desarrollados por Giovanni Bottiroli. Este autor es tomado como marco teórico por Camilo Fernández en su análisis sobre el ensayo de Vargas Llosa *La civilización del espectáculo*. Los estilos mencionados son divididos en tres:

En primer lugar, el *separativo* que es rígido y tiende a jerarquizar conscientemente las categorías eliminando las ambigüedades [...] En segundo término, el *distintivo* que implica el funcionamiento de una inteligencia estratégica que implica el tratamiento de las oposiciones y la flexibilidad del pensamiento [...] Finalmente, el *confusivo* (neologismo que no posee ninguna connotación peyorativa) [...] tiende a lo cíclico frente a la linealidad del régimen separativo (2017, p. 188).

Categoricamente los estilos mencionados son tres. Sobre este poema propondremos una visión del mundo cíclica equiparándolo al estilo confusivo. La primera razón recae en que el hablante oscila entre estas dos realidades representadas: la más intimista, dentro de su psique, donde surgen las emociones y la sensibilidad propiciadas por el amado; la otra es la realidad. La segunda razón se sustenta porque la recreación de la realidad se hace nebulosa, en aquel lugar casi es posible perder el hilo diferenciador entre la psique y lo real. No obstante, podemos palpar terreno tangible cuando de un tirón nos extrae mediante la mención del “ahora”, en el penúltimo verso. A pesar de que la realidad continúe nebulosa, somos conscientes de que la interiorización ha culminado y acerbamente compartimos el deseo por la persona amada. Por estas razones establecemos una visión confusiva del mundo donde seguimos al amante a través del discurso simbólico que plantea un viaje entre dos realidades: la interna y la externa.

#### **4. EL SIMBOLISMO DE JULIA FERRER EN “POEMA”: ANÁLISIS COMPARATIVO**

Realizar una comparación en el sentido que propone Albaladejo requiere equiparar características, aspectos, concepciones y estructuras de un objeto a otro. Además, dicha interacción promueve la creación de un nuevo conocimiento basado en la interacción de diferencias y semejanzas. En palabras del autor esta comparación se realiza a través de dos poéticas:

La poética tiene un componente de comparación, como lo tienen todo conocimiento y toda disciplina. Conocemos, en parte, comparando el objeto de conocimiento, sus características, sus aspectos, su configuración, con otros objetos que conocemos o cuyo conocimiento estamos adquiriendo [...] Así, el estudio de la Literatura incluye la comparación entre autores, entre obras, entre períodos históricos... y esta comparación se hace unas veces de manera implícita e intuitiva y otras de manera explícita y sistemática (2008, p. 251).

Se deduce que Albaladejo otorga suma importancia al momento de adquirir conocimientos, tanto es así que inclusive propone que la comparación sucede

inconscientemente. Esta comparación tendrá una estructura similar al análisis anterior. Sin más iniciaremos, en primer lugar con una comparación entre los títulos.

Interpretamos que este poema además de utilizar el símbolo posee dos puntos de comparación con el poema “XV”. El primero sucede porque utiliza el título sugerente: “Poema”. Una expresión que lo equipara al matiz de la palabra fugaz utilizado por Westphalen, porque es un sustantivo estándar que podría titular cualquier texto con la forma de un texto poético. El segundo punto es que la temática que sostiene el poema es amorosa, otra forma de contacto con el poema “XV”.

Sin embargo, la representación del amor difiere en que en el poema de Julia Ferrer pretende exteriorizar y otorga un mayor peso a la sensación que a la psique, puesto que el hablante realiza una interacción más visceral con el amante. Esta es más efusiva, debido a elementos como el sufrimiento, el miedo y la sangre, en los versos: noveno, decimotercero y vigésimo, respectivamente. Esta observación es la que sustenta la tesis del poema: la expresión del sentimiento a través del símbolo.

#### **4.1. SEGMENTACIÓN**

Con motivo de organizar estos elementos iniciaremos la segmentación estructural. Este poema exceptúa la narración y presenta una estructura de tres partes. La primera estrofa, del primer al cuarto verso, se adecua al exordio. Los versos del quinto al vigesimoprimer corresponden a la argumentación del poema en la que el hablante realiza una metáfora comparativa entre su amado y el ángel expulsado del paraíso. En este caso la voz menciona que se escapó y no fue expulsado, por lo que se puede entender la connotación negativa que carga el amado, un ser no adecuado a las reglas, alguien que pretende marginarse. La estrofa final equivale a la peroración donde se reafirma la tesis y se recalca la debilidad que se siente por la persona amada.

## 4.2. CAMPO FIGURATIVO

El uso de la simbolización en este poema, comparado al de Westphalen, tiene una aparición más abundante y referencian al tema bíblico además del natural. Las figuras sugieren una poética más esteticista que pretende aglutinar el contenido. El poema utiliza el campo figurativo de la metáfora y el símbolo. Su mundo no se interioriza en una realidad mental, sino concreta. Esto se muestra cuando el hablante focaliza su atención en el amado y utiliza la figura de la metonimia para construir un espacio similar a una habitación donde se encuentran ambos: “y se ocultó detrás de la cortina” (Ferrer, 1981, p. 4).

Sus sugerencias son llevadas un más allá de una referencia, por lo que su sugerencia se hace más gaseosa: “mi corazón /sufre / y pisa almendras” (Ferrer, 1981, p. 4). El sustantivo de la almendra funge como símbolo que expresa una significación apenas comprensible, aunque se podría catalogar como positiva. Otros símbolos expresan su relación con la música, como el “teclado”, y otros con la pasión, como la “sangre”; ambos aparecen en el verso vigésimo y en el vigesimoprimer, respectivamente. El poema utiliza metáforas clásicas, como la que aparece en el sexto verso, donde “bocanadas” se reemplaza por rapidez o el “hombre fugitivo” se relaciona al ángel escapado del cielo y a quien el hablante muestra debilidad. Las metáforas, de igual manera, tal como muestra la interpretación, pretenden adensar la comunicación. Nuestra interpretación propone que la voz poética se sirve de los símbolos como material estético y los utiliza para realizar la expresión sentimental, cuya idea sobre esto es irrepresentable.

## 4.3. INTERLOCUTOR

La interlocución que aparece en el poema “Poema” es similar al del poema “XV”. La voz poética configura un interlocutor personaje cuya interacción con él se efectúa a través de una mirada y el silencio. La primera aparición del interlocutor sucede a partir de una metonimia que intercambia consecuencia por causa, o exhalación por cuerpo: “vaho de los hombres”. (Ferrer, 1981, p. 4). El personaje aparece primero disperso porque el hablante utiliza el plural, luego se concentra en uno solo, este cumple la función de ser el hombre,

metafóricamente comparado con el ángel desterrado del cielo: “el miedo / de aquel remoto esclavo / que se escapó del cielo”. (Ferrer, 1981, p. 4) Es interesante como la voz trata de abogar por el amado intentando representarlo como un esclavo que escapa de la opresión divina. No obstante, esto no escapa de su representación negativa, debido a que la metáfora que utiliza es la del ángel caído. Este personaje sirve como móvil del poema, puesto que el hablante deja en claro su debilidad por aquel. A continuación representa una escena donde ambos están en la misma habitación, a partir del verso decimonoveno. La particularidad de este personaje es que no pretende comunicar, aunque sí se presenta para que el amante exprese sus emociones y desarrolle su discurso simbólico, que es todo el poema en sí.

#### **4.4. TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS**

La estructuración del poema sigue un patrón similar a una argumentación aparentemente cohesionada. No obstante, el registro poético influye en la interpretación que damos a los propios conectores: “y yo [...] y es / que la vida [...]”. (Ferrer, 1981, p. 4) La unida a través de conectores denexo causal “y” en ocasiones se puede interpretar como porque. Este tipo de argumentación según Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) está basada en la estructura de lo real e intenta aproximar “dos acontecimientos opuestos” (p. 405): el rechazo al amado y la aceptación de este. Interpretamos que ambos argumentos evidencian el efecto que produce la interacción con el amado. Las partes de la argumentación, premisas y conclusión, están unidas a través de los nexos causales, pero el halo simbólico afecta la conexión de estos. La figura anafórica de la “y” desarticula su sentido desde el inicio del verso, debido a su repetición constante. Así, resulta complicado establecer una argumentación, principalmente porque se hace distorsión de la significación de los conectores.

#### **4.5. VISIÓN DEL MUNDO**

Ahora a partir de nuestra reflexión sobre los aspectos tratados anteriormente compararemos la visión del mundo para profundizar hasta el nivel de la inventio. Proponemos un estilo

separativo y distintivo para el poema, una posibilidad diferente frente al poema “XV”, el cual utilizaba un estilo más reflexivo y confusivo.

El estilo de pensamiento distintivo se decanta por la flexibilidad de pensamiento. Esto, porque precisamente antes del tercer verso aparece una actitud del hablante decidida: “y yo / que todo lo hago realidad”. (Ferrer, 1981, p. 4) antes de enredarse con la silueta masculina que representa mediante la personificación de su vaho. La segunda razón recae en la manera de relacionarse con su interlocutor. Ella expresa “sufrimiento”, “miedo”, “confusión” pero no puede negar la inserción del amado en su vida, porque a partir de la sugerencia visceral a partir del sustantivo de la sangre, idea una concepción conflictiva sobre el amor, un amor que la aleja del mundo exterior (no realidad sino el mundo exterior a una habitación). Sin embargo, la repulsión que le causa su enamoramiento no es suficiente para que ella se aleje del amado. Su discurso recrea un vaivén entre el amor y el odio.

El final del poema es el siguiente: “el fugitivo aquél / mal fugitivo / osó mirarme cara a cara / ¡y todavía tenemos para rato!” (Ferrer, 1981, p. 4). Antes de iniciar algún discurso la narración se corta, ambos se miran, pero el verso final deja un final abierto no somos capaces de saber si continuarán mirándose o finalmente hablarán. Hasta ese momento el hablante comunicó parte de sus sensaciones a partir de sus recursos retóricos. No podemos dar cuenta de lo que sucede entre ambos ni podemos asignar un rumbo al curso que tomará el poema, solo sentencia que después de la mirada ambos continuarán realizando un acto oculto por el teclado, la cortina y la sangre, en ese sentido el poema hermetiza su propia lectura.

## 5. CONCLUSIÓN

Las dos poéticas utilizan recursos similares, pero sus tratamientos son diferentes. En el poema “XV” el hablante modula su registro de comunicación y crea una representación simbólica a través del lenguaje. El conflicto amoroso propicia una argumentación que muestra una realidad confusiva, cuyo escape es frustrado. La representación simbólica de

esta aparece de forma fragmentada a través de los ojos de la voz poética. Los campos figurativos utilizados en el ideario sobre aquella crean un lazo con lo estético. Respecto al poema “Poema” afirmamos que el discurso se origina a partir de un amado. La voz lírica pretende utilizar el símbolo para intentar materializar, a través de una argumentación basada en la estructura de lo real, el conflicto amoroso. Su visión del mundo evita plasmar una representación de su contexto y representa una realidad idealizada, de matices bíblicos y viscerales referidos al sentimiento del amor.

## **ANEXO**

### **POEMA**

y yo  
que todo lo hago realidad  
me enredo mucho  
con el vaho de los hombres

y es  
que la vida a bocanadas va

pero en el fondo  
mi corazón  
sufre  
y pisa almendras  
y no sólo eso  
sino también  
el miedo  
de aquel remoto esclavo  
que se escapó del cielo  
tomó la vida  
como quien va a su casa  
me dejó esta piel suave  
y se ocultó detrás de la cortina  
mientras su sangre goteaba en  
el teclado

el fugitivo aquél  
mal fugitivo  
osó mirarme cara a cara  
¡y todavía tenemos para rato!  
(Ferrer, 1981, p. 4).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CISNEROS, A. (1992). *El Surrealismo vergonzante (tres poetas peruanos)*. Recuperado de <https://books.openedition.org/ifea/2219?lang=es> [Consulta: 15 de junio de 2020]
- DE LA VEGA, P. (2007). Reencuentro con Yolanda Westphalen: Palabra fugitiva. *Gaceta Cultural del Perú*, 25, 36-37.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2017). El estilo separativo, la inteligencia figural y el etnocentrismo en *La civilización del espectáculo* de Mario Vargas Llosa. *Acta Literaria*, 54, 187-195. Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n54/0717-6848-actalit-54-00187.pdf> [Consulta: 15 de junio de 2020]
- FERRER, J. (1981). Poema. *La casa de cartón*, 3(2), 4.
- PERELMAN, CH. & OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989). *Tratado de la argumentación: La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- RANCIÈRE, J. (2015). Mallarmé: *La política de la sirena*. (trad. Durán, C., González, V. y Matamala, C.). Buenos Aires: LOM.
- SUMALAVIA, R. (2003). *Nuevas narrativas peruanas: la Generación del 50 ahora*. Recuperado de <https://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/64/293.pdf> [Consulta: 15 de agosto de 2020].
- TROIANO, M. (2008). "Viviendo el tiempo" de Yolanda Westphalen: una elegía para perdura. Recuperado de <http://scriptura-blog.blogspot.com/2008/12/viviendo-el-tiempo-de-yolanda.html> [Consulta: 15 de agosto de 2020].

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (2018). Fondo Editorial publica libros sobre la revista “Variedades” y la poesía de Yolanda Westphalen. Recuperado de <http://www.unmsm.edu.pe/noticias/ver/fondo-editorial-publica-libros-sobre-la-revista-variedades-y-la-poesia-de-yolanda-westphalen> [Consulta: 15 de agosto de 2020].

WESTPHALEN, Y. (2018). *Obra completa. Poesía*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

**VISIÓN DEL LENGUAJE EN UN POEMA DE *UNIVERSO EN EXILIO* (1984)  
DE YOLANDA WESTPHALEN: ANÁLISIS RETÓRICO DE “6”**

**VISION OF THE LANGUAGE IN A POEM OF YOLANDA WESTPHALEN'S  
*UNIVERSO EN EXILIO* (1984): RHETORICAL ANALYSIS OF “6”**

Gaby Salvador Arauzo  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
lamaramarama@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1743-8052>  
DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.62

Fecha de recepción: 23.11.19 | Fecha de aceptación: 12.05.20

**RESUMEN**

El presente artículo intenta mostrar la temática sobre el lenguaje en el poemario *Universo en exilio* (1984) de Yolanda Westphalen. Para esto, analizaremos el poema “6”, que nos evidencia, desde un aspecto filosófico, la crítica a la posibilidad del lenguaje (y, de manera específica, a la comunicación misma). De esta manera, buscamos que al final del artículo podamos explicar mejor la configuración de la idea sobre la complejidad del lenguaje que tiene dicho poemario.

**PALABRAS CLAVE:** lenguaje, poesía, Yolanda Westphalen, Retórica, Arduini.

**ABSTRACT**

This article seeks to show the theme of language in Yolanda Westphalen's poetry *Universo en exilio* (1984). For this, we will analyze poem “6”, which shows us, from a philosophical perspective, the criticism of the possibility of language (and, specifically, of communication itself). In this way, we seek that at the end of the article we can better explain the configuration of the idea about the complexity of the language that this collection of poems has.

**KEYWORDS:** language, poetry, Yolanda Westphalen, Rhetoric, Arduini.

El año pasado —gracias al Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos— hemos podido rescatar, casi en su totalidad, la obra completa de Yolanda Westphalen; trabajo que también ha sido llevado a cabo por su hija, la catedrática Yolanda Westphalen Rodríguez. Esta reciente publicación demuestra la subestimación —quizá hasta desvalorización— que sufrían las mujeres escritoras en general y las mujeres poetas de manera particular. Un rescate que ha llegado un poco tarde pero que, a fin de cuentas, nunca perderá la capacidad de contextualización y visibilidad sobre la problemática femenina. A pesar de posicionar a la obra poética de Westphalen dentro del rango de la generación del 50, trataremos de ampliar, justamente, una explicación sobre la definición de generación propuesta o articulada por otros autores como Miguel Gutiérrez y Camilo Fernández Cozman. Todo esto debido a que Westphalen no estaría adscrita a las tendencias comunes con las que se conoce a esta generación en particular.

## **1. EL CAMPO RETÓRICO DE *UNIVERSO EN EXILIO* (1984) DE YOLANDA WESTPHALEN**

Si vamos a estudiar la obra poética de Westphalen, es menester también analizar el contexto en el que se desarrolló la misma. A pesar de haber publicado en la década de los años 60, a Westphalen se le considera dentro de la generación del 50, ya que nació en el rango de 1920 y 1935. En el presente capítulo, indagaremos la posición de la autora teniendo en cuenta el concepto de campo retórico, acuñado por Stefano Arduini. Por eso, en un primer momento, desarrollaremos la conceptualización de dicha noción, seguido de un análisis complementario sobre el contexto cultural y social de la década del cincuenta. Al final, plantaremos los ejes principales de la recepción crítica de la obra de Westphalen sin perder de vista las posibles influencias de otros autores en esta poesía.

### **1.1. CONCEPTUALIZACIÓN DE CAMPO RETÓRICO**

La idea de campo retórico, desarrollada por Stefano Arduini en el libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), se atribuye la confluencia de diversos factores y actores inmersos en la producción de cualquier tipo de artefacto cultural (lo que incluye, claramente, los textos poéticos). De esta manera, se reconocen como componentes fundamentales en esta cadena de producción a todas las múltiples

experiencias adquiridas por un sujeto. Es decir, los aspectos más importantes del campo retórico son las relaciones existentes entre estos individuos y su sociedad. Por ello, en el siguiente apartado, evaluaremos el contexto social, político y económico de la generación del 50, pero poniendo énfasis en ciertas particularidades de manera previa.

En primer lugar, esta generación estuvo marcada por la politización; y, definitivamente, el contexto cultural no es indiferente al contexto económico y político de la sociedad peruana de esos años. La reciente publicación de la obra completa de Westphalen nos lleva a plantearnos cuestiones referidas al contexto de la autora. Por prácticas que hoy nos pueden parecer *inexistentes* en el ámbito académico, la obra de Westphalen pasó desapercibida por la crítica en su momento. Es bueno también hacer hincapié sobre el hecho de que estas prácticas no han cesado de expresarse en el ámbito social. Las mujeres escritoras aún no cuentan con las mismas condiciones que los hombres a la hora de emprender un trabajo creativo o académico. En este trabajo, nos centramos en no concebir a una generación solamente por la unión de ciertos escritores guiados por un ideal en común, sino específicamente entender que

las generaciones —conformadas por la totalidad de coetáneos en un momento histórico dado e insertas en las clases sociales, producto todo ello del reino de la necesidad tanto biológica como social— irán escindiendo, agrupándose y reagrupándose como consecuencia de las opiniones asumidas por sus integrantes —y este es el reino de la libertad— frente a la lucha de clases, a los diversos proyectos sociales en pugna —conservadores, reformistas y revolucionarios— y a las formas ideológicas, incluidas las formas estéticas (...) Por otro lado, mediante la determinación de las generaciones se puede asir de alguna manera el flujo incesante del tiempo y estudiar un momento de la conciencia social de un país, es decir, las formas estéticas y de pensamiento, pero también las actividades y acciones de los cuadros intelectuales y artísticos de las diversas clases que coexisten y contienen tanto entre sí como con las generaciones que las preceden y con la generación que le ha de seguir en el continuo espacio temporal (Gutiérrez, 2008, pp. 50-51).

Empatizamos con la idea de visibilizar este entendimiento sobre la manera en que se maneja la acepción de la palabra generación. Para Fernández Cozman (2013), tal generación, la del 50, no se encuentra propiamente establecida e incluso lo más pertinente —según el autor— sería abordar a este grupo de escritores como *poetas de los años cincuenta* antes que someterlos a una especie de grupo absoluto. Haremos uso de esa acepción solo por una cuestión de orden y estructura.

## 1.2. LA GENERACIÓN DEL 50

La generación del 50 estuvo profundamente marcada por el término de la segunda guerra mundial. El contexto social en el que dicha generación surge se encuentra delimitado por la repotenciación de la idea del capitalismo en países semifeudales y semicoloniales: Perú es uno de ellos. Este impulso en las ideas es llevado a cabo por Estados Unidos de Norteamérica. La reactivación del capitalismo dentro del Perú generó el crecimiento acelerado de las clases medias, el mismo que impulsó la modernización del espacio mayormente empleado por esta clase media en ascenso: la ciudad. El crecimiento de este grupo social generó una proliferación tanto de individuos universitarios, como de individuos de acción que articulaban, de manera política y cultural, dentro del país. Esta generación está caracterizada por tener la posibilidad de reivindicar otras posiciones, aparte de las aristocráticas, dentro del campo intelectual y académico. El surgimiento de la clase media y la consecuente migración del campo a la ciudad, genera el

llamado “mestizo ilustrado”; vale decir, el migrante que llegaba a Lima trayendo su cultura, estudiaba e iba adquiriendo prestigio por su capacidad intelectual y brío propio. Como el migrante tenía que sobrevivir en la ciudad, entonces debía esforzarse y, merced a su perseverancia, lograba crearse un espacio, donde preponderaba la transculturación como práctica cotidiana, pues aquel se apropiaba creativamente de la cultura occidental y hablaba castellano andino, donde había marcas ostensibles de un imaginario quechua (Fernández Cozman, 2013, p. 32).

A más aparentes posibilidades de progreso, se agregan las responsabilidades sobre la manifestación de sus respectivas reivindicaciones. Desde estas nuevas posiciones de clase media, surge el reclamo de ser parte de las decisiones que confieren a la sociedad y al Estado.

En ese ambiente, el desarrollo de la cultura, al menos en el ámbito universitario, es casi nulo. Las cátedras, y por ende los profesores, no fungían para ser líderes de corrientes ideológicas *honestas* o *progresistas*. Por otro lado, impera la proliferación de ideas en torno a la filosofía irracionalista *tan propias del imperialismo* y tan bien digeridas por jóvenes que estando dentro de la clase media, desconocían alguna relación con otras clases explotadas.

A su vez, Gutiérrez (2008) manifiesta que es notorio, para ese momento, la relación entre poder y cultura. Es decir, para tener la posibilidad de ser publicado algún día, era necesario no contradecir los lineamientos de los que ostentaban el poder. Básicamente el mismo grupo de poder tenía a su disposición los principales diarios del país. Este grupo era el que veía necesario tejer alianzas con esta nueva cepa intelectual que recién salía de los claustros universitarios a fin de manejarla a su antojo o, al menos, para neutralizarla. En esta generación no existió una conciencia política marcada, pues no podía llegar a tenerla justamente por la falta de publicaciones —de carácter masivo— que encarnasen una perspectiva progresista de la realidad. Por ende, no se le considera una generación que busque la ruptura (a pesar de que sí produzca las condiciones para que esta disidencia se dé en el futuro).

### **1.2.1. POESÍA DEL 50**

La problemática alrededor de la poesía de los años cincuenta tiene la misma naturaleza que la que se arrastraba desde los años treinta, solo que se muestra más intensificada. Se sabe, entonces, que hay dos maneras de practicar la poesía: la social y la esteticista. Sin embargo, la poética de esta generación, en sus dos vertientes, no se diferencia mucho. Podemos encontrar que la poesía de los cincuenta —entendida de manera social o esteticista— manifiesta el uso del endecasílabo, así como la preferencia del uso del lenguaje refinado y puro sin que este contenga expresiones coloquiales o desmesuradas.

Los poetas de la generación del 50 tienen fuertes lecturas de autores simbolistas y de autores angloamericanos. Conocida es la influencia de César Vallejo, y esta no solamente estuvo directamente ligada con la producción de poesía socialmente comprometida. De Vallejo se sobreentiende tres vertientes, según Gutiérrez (2008): Vallejo nativista-hogareño, Vallejo experimentalista y hermético, y Vallejo social y combatiente.

Muy aparte de esta característica, también encontramos que varios autores no han llevado una producción lineal. Dicho de otro modo, que podrían tener una práctica simbolista en un primer momento y luego adoptar una existencialista o viceversa. El sentido es que existe una multiplicidad de influencias y que estas, a su vez, a veces se desarrollan aproximándose a otras, y alejándose o acercándose más a influencias

aparentemente diferentes. En resumen, un sentimiento va actuando: y es el que no considera que no hay mucho abismo entre las poéticas sociales y las poéticas esteticistas.

Lo inusual de la obra de Westphalen, si tenemos que catalogarla de algún modo, es que no encaja en las clasificaciones comunes que se tienen sobre las tendencias de la poética de los años 50. En tal sentido, resulta pertinente releer los aportes de la investigación especializada al respecto.

### **1.3. LA CRÍTICA SOBRE LA OBRA DE YOLANDA WESTPHALEN**

Si bien Westphalen empieza a publicar en 1963, se le considera, cronológicamente, dentro de la generación del 50. Con ellos comparte, además, la pasión por el neosimbolismo y la musicalidad. La poética de la autora está marcada por la poesía de César Vallejo. De manera particular, en este caso, la escritora sí asume una admiración por el manejo en la desestructuración del lenguaje en la poesía vallejiiana.

Así, la poesía de Yolanda Westphalen se encuentra compuesta por dos temas principales: la palabra y el tiempo. Casi toda su obra poética está signada por esta disyuntiva melancólica sobre la función de lenguaje como medio para configurar la realidad circundante. Se trata de preguntas acerca de la posibilidad del uso del lenguaje, y de viabilidad específica de las palabras como vehículos para comunicarnos, además de la constante necesidad de entenderlas como portadoras de un significado eterno y absoluto, sin ningún cambio.

En un poemario específico, *Objetos enajenados* (1971), la autora aborda temas que buscan manifestar el problema de considerar significados absolutos para las cosas. La cuestión del lenguaje siempre está presente, solo que en este momento esta se materializa en crítica: se expresan las dudas sobre considerar a la naturaleza del lenguaje como si este fuera solo uno y eterno. Para la escritora, la dificultad de este reside en querer mostrar objetos exteriores —de la realidad— y no aceptar que la propia condición del lenguaje nos permite solamente perpetuar significados de los objetos y de las situaciones fuera de los mismos. Este desbalance se ve materializado en las dudas respecto de la razón que tiene Westphalen. Las necesidades del yo poético son,

entonces, las necesidades de relacionar nuevamente lo objetivo con lo subjetivo. Vemos que esto es posible, casi únicamente, con la producción creativa poética.

Desde una perspectiva de género, se podría aseverar que la autora también hace manifiesta la problemática de la mujer en parte de su obra. Lo que es prácticamente un hecho que se esperaría, ya que en su condición de mujer escritora sabemos que no se encontraba en igualdad de condiciones respecto de sus pares masculinos. Yolanda Westphalen aborda de tres maneras la cuestión del género a manera de propuestas. Tal como lo manifiesta su hija Yolanda Westphalen (2018):

En realidad, la poesía de Yolanda Westphalen plantea tres propuestas que se imbrican y coexisten en lo que respecta a la perspectiva de género: la primera propone una estrategia discursiva en la que el yo poético se presenta como un yo masculino para acceder al universal, visión universalista en donde las categorías hombre y mujer quedan subsumidas en la categoría englobadora de humanidad, salvo en algunos poemas sobre sus hijos y la maternidad en los que el sustantivo hombre –entendido como humanidad– se transforma en mujer. Pero, al mismo tiempo –y en segundo lugar–, las ambivalencias del yo poético lo postulan como andrógino, perspectiva que de acuerdo con la propuesta estética de Virginia Woolf, escritora muy admirada por mi madre, revela la naturaleza metafísica y engañosa de las eternas oposiciones binarias sobre masculino y femenino, en los términos en los que han sido semantizados en la cultura patriarcal occidental, porque en el universo posible de la poesía de Yolanda Westphalen, el uno está contenido en el otro, hay una reflexión filosófica sobre la palabra y el tiempo, pero expresado en el lenguaje poético de las pasiones. En tercer lugar, no solo se relativiza la dualidad, sino que la poesía tiene un valor superior porque adquiere rasgos claramente identificables con las características que las teóricas del feminismo de la diferencia reivindicarían como culturalmente atribuidas a la mujer (p. 23).

Encontrar bibliografía sobre la crítica dedicada a la poesía de Yolanda Westphalen ha sido difícil teniendo en cuenta que prácticamente ha sido una autora relegada. O, en todo caso, cabría afirmar que su obra ha sido pospuesta a la crítica para que futuras generaciones —nosotros, acaso— puedan tener acceso a este valioso material artístico. Las condiciones de la mujer escritora son otras en la actualidad. La idea de tradición poética se mostraba en la formación de antologías que no solían incluir a las mujeres escritoras; menos a las que dentro de esta minoría fuesen poetas. Si se solía agregar un determinado grupo, pequeño igual, de escritoras, se hacía más como una forma de compromiso. En ese sentido, la idea de tradición poética fue configurándose sin una considerable presencia de mujeres. Comenta Bethsabé Huamán (2018):

El canon poético ha sido construido y pensado en masculino, homologando genio con órgano sexual e impidiendo toda posibilidad artística a las mujeres. La mujer es condenada forzosamente a su diferencia, por lo que muchas veces ellas mismas se sitúan al margen, “no extraña por lo tanto el relativo interés por establecer e integrarse dentro de una línea unificadora, una tradición” (p. 35).

La problemática reside en tener en cuenta que las escritoras sí llegarían a nutrirse de esta *tradición* supremacista y no verían, a su vez, que se les tome en cuenta en la conformación de una nueva tradición que ahora sí las incluya. En Yolanda Westphalen, por ejemplo, notamos la influencia de la poesía de Vallejo, como suele comprobarse en gran parte de los escritores de su generación. Su poesía, según Forgues (2004), busca y reflexiona sobre la cuestión ontológica, así como en torno a la existencia bajo los límites del binomio espacio-tiempo. Esta necesidad filosófica estuvo directamente ligada de las influencias y relaciones que mantuvo con los profesores de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Varios de ellos fueron conocidos suyos fuera del aula y eran también reconocidos intelectuales (Mariano Iberico, por ejemplo).

Entonces, más que tratarse de una poética que se configura sobre la condición de la mujer, la poesía de Westphalen trata de atrapar una idea más universal. De allí, pues, los problemas que muestra, las actitudes que toma y las influencias que recibe su poesía. Además, resulta un poco complicado separar la figura de Yolanda Westphalen de su propia poética. Nos es posible ver, por los temas que trata en su poesía, que la cuestión más visible e importante para ella es la existencial como universal dentro de las preocupaciones de los hombres. No se observa una posición feminista ni de clase en la mayor parte de su producción. Por ahora, lo que nos concierne es hacer uso, de manera crítica, del material que nos ha sido legado por Yolanda Westphalen, y, a su vez, criticar, con mucha más razón, la demora respecto de la valoración de esta importante obra. Esta inexplicable postergación, sin duda, ha significado la inexistencia de un diálogo fructífero entre la autora y sus lectores.

## **2. ANÁLISIS RETÓRICO E INTERDISCURSIVO EN *UNIVERSO EN EXILIO* (1984)**

En el siguiente apartado analizaremos el poema “6”, perteneciente al poemario *Universo en exilio* (1984). Previo al análisis, explicaremos la idea de campo figurativo, propuesta

por Stefano Arduini. Ello nos permitirá abordar, con mayor minuciosidad, el texto de Westphalen a partir de los procedimientos figurativos y núcleos temáticos que se manifiestan en este último.

## 2.1. EXPLICACIÓN DEL CAMPO FIGURATIVO

Según los lineamientos planteados por Arduini, el campo figurativo constituye el ámbito cognitivo en el que se encuentra un conjunto de figuras literarias; además, está en función de las condiciones materiales del entorno —sin desestimar las particularidades ideológicas de cada autor— y no solo se trata de un mero recurso estilístico. Para Arduini, las propias figuras son una posibilidad de transmisión de conocimientos que siempre se verá afectada por alguna ideología. Manejamos seis tipos de campos figurativos: metáfora, metonimia, elipsis, antítesis, sinécdoque y repetición. El campo figurativo no se encuentra dissociado ni de la *dispositio* ni la *inventio*. En el primer campo, el metafórico, se ubica la alegoría y el símbolo, entre otros; en el segundo, el metonímico, todas las posibilidades de relación causa-efecto o efecto-causea; en el sinecdóquico, las relaciones parte-todo, todo-parte, género-especie, especie-género, etc. El cuarto, la elipsis, contiene a la reticencia, la perífrasis, el eufemismo, el silencio y el asíndeton. La quinta, la antítesis, está formada por el oxímoron, la ironía, la paradoja y el hipérbaton. La sexta, finalmente, la constituyen figuras como aliteración, polisíndeton, anáfora, sinonimia, entre otras.

## 2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “6”

En primer término, procederemos a transcribir el poema que vamos a analizar:

6

El recuerdo llega desde el polvo  
y antes  
que mi memoria  
mimeticé  
una palabra  
bebo labio a labio  
el verbo  
bebo la palabra y el labio  
bebo la poesía del pasado  
bebo el pasado aún sin poesía  
amo el futuro

creando tiempo  
justificando la palabra que es vida  
absuelta ya de imágenes y origen  
y absorbo labio sobre labio  
todo el alfabeto amargo de la Historia.

(Westphalen, 2018, p. 110).

### 2.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

El poema está articulado por dieciséis versos sin métrica fija. Mantengo una división de tres secciones. La primera está constituida solo por el verso uno: “El recuerdo llega desde el polvo”, y se caracteriza por describir la situación. La segunda, en cambio, forma parte de la descripción de los hechos que ocurren luego de haberse determinado la situación (verso 1), y va desde el verso 2 hasta el 10. La tercera sección materializa las posibilidades que tiene, a futuro, el locutor personaje y están registradas desde el verso 11 hasta el verso final, el 16.

La segmentación previa del texto ayuda a la explicación de las partes del discurso argumentativo del poema. No hay un *introito* en este caso por ser un poema breve. En tal sentido, se advierte la *narratio* desde el verso 1 hasta el 16. En esta sección se presentan los hechos constitutivos del poema y de lo que entrará en un punto de discusión. Esta narración nos muestra a un locutor personaje impaciente por el disfrute del uso del lenguaje, del verbo, de la poesía y de la comunicación.

En la última sección encontramos a la *peroratio*, la misma que comprende a los versos del 11 hasta el 16. Esta parte finiquita la idea sobre el lenguaje que se tiene, como creador del futuro y de todo lo posible y maleable: “Amo el futuro/creando tiempo/justificando la palabra que es vida”.

### 2.2.2. CAMPOS FIGURATIVOS E INTERLOCUTORES

El primer campo figurativo que encontramos en este poema es el metafórico, ya que observamos un uso simbólico de la palabra *polvo* para acentuar lo vetusto y lo guardado, que se relaciona con la condición de los recuerdos en la memoria. El segundo campo figurativo visible es el de repetición, debido a que la palabra “bebo” se encuentra repetida al inicio de cuatro versos (6, 8, 9 y 10, respectivamente). Asimismo, tenemos la

aliteración en la expresión “absorbo labio sobre labio” o “Mi memoria/ mimetice” y dicho procedimiento estilístico se sitúa en el ámbito figural de la repetición.

En el poema “6” nos encontramos con un locutor personaje manifestado por la existencia del adjetivo posesivo “mi” en el tercer verso. Sumamos a esta posición las manifestaciones acerca de acciones, tales como “bebo”, “amo” y “absorbo”. Además, notamos la presencia de un alocutario no representado, pues no existe manifestación alguna de que el discurso se encuentre dirigido hacia una figura particular. En este caso, se consideraría la existencia de un monólogo por medio del que el locutor personaje buscaría afirmar la concepción o duda que tiene sobre el lenguaje, es decir, sobre esta cadena de signos que funge de creador de la realidad.

### **2.2.3. COSMOVISIÓN**

El poema “6” indaga sobre la posibilidad y el disfrute de la práctica del lenguaje; en todo caso, sobre la configuración de dicha práctica en una persona. Al parecer, es un locutor que se ha encontrado afligido, en algún momento de su vida, por las inseguridades frente al lenguaje. Se trata de un hablante que ha llegado a una crisis existencial generada por la ansiedad que impera el reflexionar alrededor del lenguaje de una manera analítica y filosófica. ¿Las palabras están dadas por mi memoria? ¿Qué pasa si un día ya no las recuerdo? Si mi memoria no las olvida o las difumina, debería aprender a disfrutarlas mientras tanto uno bebe, como bien dice el poema, la palabra de labio a labio, de palabra a labio, de la poesía del pasado, del pasado que aún no es poesía, etc. El locutor ama también todas las posibilidades futuras del lenguaje en tanto creador de tiempo y creador de realidades al ser la palabra vida. En ese sentido, la palabra no tiene origen y es eterna.

### **CONCLUSIÓN**

En síntesis, Yolanda Westphalen manifiesta las dudas o contradicciones respecto del lenguaje en función de la capacidad de comunicación y de expresión *genuina* de lo que pensamos. Además, resaltamos que la crítica ha visibilizado (mas no de manera suficiente) la problemática filosófica de la obra de Westphalen, específicamente en lo que al lenguaje se refiere. Para realizar nuestro análisis, nos hemos valido de los

postulados de Stefano Arduini en torno a las nociones de campo retórico y campo figurativo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2013). *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco.

FORGUES, R. (2004). Yolanda Westphalen y Carmen Luz Bejarano. La mirada existencial. En *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX* (pp. 91-102). Lima: San Marcos.

GUTIÉRREZ, M. (2008). *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.

HUAMÁN ANDÍA, B. (2018). Yolanda Westphalen o el lenguaje como exilio. En Yolanda Westphalen, *Obra completa. Poesía* (pp. 33-48). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WESTPHALEN, Y. (2018). *Obra completa. Poesía*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

WESTPHALEN RODRÍGUEZ, Y. (2018). Yolanda Westphalen: poeta mayor. En Yolanda Westphalen, *Obra completa. Poesía* (pp. 13-27). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

## LA EDICIÓN DE TEXTOS DECIMONÓNICOS: DIÁLOGO CON ISABELLE TAUZIN-CASTELLANOS

Javier Morales Mena  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
jmoralesm@unmsm.edu.pe  
<https://orcid.org/0000-0002-7871-5685>  
DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.64

La destacada peruanista Isabelle Tauzin-Castellanos ha plasmado su interés reflexivo sobre la literatura y la cultura peruanas en profundas y numerosas investigaciones que tienen como centro de atención la producción discursiva decimonónica. Este interés por el siglo de las independencias hispanoamericanas, la Guerra con Chile, la reconstrucción nacional, la formación de los proyectos de modernización, el romanticismo, el liberalismo y la aparición de la escritora ilustrada, se inicia con la comprensión de los mecanismos de percepción y los procesos de configuración de los modelos de mundo decimonónicos, los mismos que fueron plasmados en su tesis doctoral sobre las novelistas y pensadoras ilustradas: Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Teresa González de Fanning, Margarita Práxedes Muñoz, María Nieves y Bustamante y Lastenia Larriva (1990), y cuya síntesis se publicó bajo el título de “La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico” (*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, 1995). Se trata de una amplia investigación histórico-literaria cuya línea teórica directriz se nutre de los fundamentos de la genética textual, metodología de investigación que estudia el proceso de gestación, desarrollo y composición de un texto en su marco estético, histórico y cultural. Para la genética textual, el texto es resultado de un proceso cuyo estudio y reconstrucción se inicia con la clasificación de los papeles sueltos, los borradores y la descripción de las múltiples versiones de los manuscritos para que, a partir de ellos, se proponga una edición acompañada de materiales que hagan visible dicho proceso. Para la crítica genética el libro es una entidad abierta y en permanente construcción, más que una totalidad acabada y cerrada. Destacamos este flujo metodológico de la vena disciplinaria genética de Tauzin-Castellanos pues confluirá con el saber literario-historiográfico, puntal

de sus investigaciones y sello personal de su acercamiento a las obras de Ricardo Palma y Manuel González Prada.

El libro *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia* (Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999) es un ejemplo de la puesta en acción de estas líneas de investigación. Por un lado, se presenta minuciosamente la “Historia de las series de *Tradiciones*”, y, por otro lado, se las analiza tanto en la orientación de sus temas (históricos, fantásticos y costumbristas), así como en cada uno de sus elementos estructurales (el narrador, el párrafo histórico y los rasgos estilísticos). La explicación de la tradición “Don Dimas de la Tijereta”, por ejemplo, se realiza estableciendo conexiones intertextuales con el que fue su esbozo inicial: “No hay trampa con el demonio”, leyenda popular en verso. La comparación analítica que realiza la peruanista, le permite dar cuenta de la madurez artística de Palma toda vez que en los elementos estilísticos de la tradición sobre el abogado que vende su “almilla” al diablo predominan exigencias estético-lingüísticas, pues el tradicionista busca forjar el habla coloquial como lenguaje literario; se trata de una preocupación que no se advertía en la primera versión más apegada al registro histórico (cf. 36). La obra del libre pensador Manuel González Prada ha merecido también la atención de Tauzin-Castellanos, y se ha materializado en la elaboración minuciosa de algunas ediciones como, por ejemplo: *Textos inéditos de Manuel González Prada* (Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2001), *Baladas* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2004), *Manuel González Prada. Ensayos (1885-1916)* (Lima, Universidad Ricardo Palma, 2009), y recientemente, *Manuel González Prada. Ensayos y poesías* (Madrid, Cátedra, 2019).

A manera de explicación del aporte genético, precisa en su edición de los ensayos de González Prada que publica el Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma:

El *Páginas libres* de 1894 corresponde ya a una primera rescritura de artículos y conferencias presentados años atrás. Por eso, *hemos ubicado* en la prensa de la época aquellas versiones iniciales que *no se conocían hasta ahora* y han servido de punto de partida a nuestra edición: *hemos encontrado la primera edición* del discurso en el Politeama, el discurso en el teatro Olimpo, ‘Libertad de escribir’, ‘Los partidos y la Unión Nacional’, ‘Nuestros inmigrantes’, ‘Nuestros legisladores’ y ‘La Anarquía’, *textos cuyo paradero se desconocía* (2009, p. LXI, nuestras cursivas).

El párrafo citado ilustra el proceder metodológico del genetista: investigar en archivos bibliográficos, hallar primeras versiones de un texto y cotejar con la versión final para efectos de dar cuenta del proceso de modificaciones, en un primer momento, y, luego, para explicar el porqué de esas transformaciones de orden estructural (agregados y supresiones) y comprender la significación que estos producen. Con la referencia textual, además, queremos hacer evidente las huellas de la investigadora que participa vivamente del proceso de “desentierro” y hallazgo bibliográfico. Lo que leemos es el testimonio de vivencia disciplinaria, el mismo que, a manera de susurro profesional, se deja oír en este otro artículo donde la peruanista aborda el problema del canon literario propuesto por Clorinda, ahí anota:

*Elementos de literatura según el reglamento de Instrucción pública para uso del bello sexo* fue publicado en 1884 en Arequipa por Clorinda Matto de Turner. Existe un ejemplar único en la Biblioteca Nacional del Perú. *Lo revisé hace treinta años con motivo de mi tesis doctoral dedicada a las novelas escritas por peruanas en el segundo medio siglo XIX; volví a consultar el texto de Clorinda Matto en Lima en agosto*” (2015, párr. 1 salvo el título de la obra, las cursivas son nuestras).

Hemos colocado en cursivas lo que consideramos una constante de la investigación genética de Tauzin-Castellanos, esta es experiencia y vivencia del acontecimiento que supone la búsqueda y el hallazgo del material bibliográfico anhelado.

*Podríamos comenzar el diálogo, precisamente, por el sello personal que tiene la investigación en genética textual: esa suerte de testimonio de encuentro con el texto, es decir, el hecho de precisar dónde está, cuál es su estado, qué características posee y otros detalles que muchas veces son colocados entre paréntesis por otras orientaciones de la investigación literaria. ¿Cómo asume usted la genética textual?, y ¿cómo esta le ha servido para orientar sus investigaciones sobre el campo literario peruano decimonónico?*

Con mucho gusto voy a tratar de contestar a la entrevista: me invita a reflexionar sobre la forma cómo me planteo la investigación en el campo de la literatura peruana del siglo XIX. Mi preocupación por hallar las distintas versiones de un texto, tanto con Palma como González Prada, procede de la creencia de que un cambio entre dos versiones de una misma tradición, de un poema o de un ensayo corresponde a todo un proceso de reflexión del

escritor. El modelo que tuve fue la edición Archivos patrocinada por la Unesco. Archivos terminó por cerrar hacia 2005, cuando se jubiló el director de la Colección<sup>1</sup>. Yo tenía encargado un volumen sobre Manuel González Prada, al que había dedicado siete años de investigaciones; la selección de ensayos en formato de crítica genética fue publicada por la universidad Ricardo Palma gracias al decidido apoyo que dio el rector Iván Rodríguez Chávez.

La evolución de Manuel González Prada es paulatina; por ejemplo, le lleva a cambiar los tiempos verbales en el “Discurso del Politeama”, como a borrar la referencia inicial a Ricardo Palma existente en la primera versión de la Conferencia del Ateneo. Otros ensayos han sido reescritos por motivos ideológicos como “Propaganda y ataque”, y también por buscar la mayor eficiencia de la prosa; ejemplo de esas correcciones infinitas es “Notas acerca del idioma”, que quedó en forma inconclusa, como se puede comprobar con la edición de París de 1894, anotada de puño y letra por Manuel G. Prada.

El caso más sorprendente de variantes fue la transformación de una crónica titulada “Los caballos del tranvía” al inicio de “Nuestros ventrales”. En la Biblioteca Nacional del Perú, el Fondo Luis Alberto Sánchez – Manuel González Prada guarda otras joyas como los cuadernos de *Letrillas*, la *Ortometría* y muchas otras cosas. Por cierto, a los archivos y bibliotecas, hay que ir con tiempo para superar los obstáculos administrativos, como la presunta falta de un documento: con paciencia se termina por encontrar todo lo que uno quiere. En mi caso, empecé a investigar sobre González Prada en la antigua sede de la Av. Abancay, y en tiempos en que no había internet; llegaba con las fotocopias de la edición Peisa y apuntaba cuidadosamente las variantes, hasta en la puntuación. Tal vez más interesante, aunque apenas las abordo en la edición española de *Ensayos y poesías*, sean las variaciones en la poesía inspirada de Malasia “Pántum” y en “Ritmo sin rima”, variaciones entre las dos ediciones de 1901 y 1909 de *Minúsculas*. La última revisión de un autor es la

---

<sup>1</sup> El italiano Amos Segala (1931-2016), graduado en Letras Clásicas y Ciencias Políticas en Génova, fue fundador de la colección Archivos de París (1984). En esta colección se publicaron a los autores peruanos: César Vallejo (Vol. 4, 1988), José María Arguedas (Vol. 14, 1990), Ricardo Palma (Vol. 23, 1993), César Moro (Nueva serie, Vol. 65, 2015).

que se ha de considerar como definitiva; el ensayo “Nuestros indios” no lo llegó a publicar González Prada, lo tenía guardado, “en proceso”, y lo editó su esposa, Adriana de Verneuil en 1924.

Empecé a estudiar la génesis de los textos con Ricardo Palma; el propio Palma, al revisar su obra, al introducir las series, apuntó que hacía un trabajo de miniaturista. Palma fue un estilista, no merecía las críticas que se le hicieron sobre la tradición como versión adulterada de la historia. Como el francés Alejandro Dumas, el padre de los *Tres mosqueteros*, Palma quiere enseñar deleitando; quiere que los lectores, mujeres y hombres, adultos y niños aprendan algo de los tres siglos del virreinato, que había quedado borrado en los primeros decenios después de la Independencia del Perú. Para entretener a los lectores es la razón por la que agrega, sobre todo a partir de 1883, en la primera recopilación de las series, los dichos y refranes, que, en realidad, muchos son inventos suyos.

Probablemente parte de mis inquietudes genéticas nacieran de que el castellano es el idioma que he aprendido primero en el colegio en Francia, y luego practicando, por lo que siempre se me ocurren dudas y preguntas que no las ha de tener un hablante nativo. Palma es un autor especialmente difícil de traducir, como Vallejo.

Por último, en mi formación literaria influyeron mucho dos teóricos franceses: Roland Barthes que demuestra que no hay detalle inútil en la versión final de un cuento (pensemos en Valdelomar) y Michel Riffaterre, quien planteaba la “sobre determinación” en la elección de una palabra por un autor como Baudelaire.

Para completar, le diré que practiqué la misma búsqueda genética acerca de una obra como *Los ríos profundos* de José María Arguedas, en un librito que salió en Lima en 2008 como *El otro curso del tiempo*, y que tal vez fue el que más me gustó escribir, cuando impartía clases sobre literatura indigenista: entonces me interesé por las huellas de los textos etnográficos de Arguedas publicados en Buenos Aires mucho antes de los 50, cómo el autor de *El Sexto* incorpora frases suyas antiguas en la ficción que va construyendo, en realidad como una serie de cuentos que desembocan en la victoria final sobre la Peste.

*¿Qué le lleva a interesarse por la producción literaria o discursiva del Perú decimonónico?*

En cuanto a mi primer acercamiento a la literatura peruana del XIX fue cuando preparaba las oposiciones a una plaza de profesora de secundaria en Francia, se debía estudiar *Aves sin nido* como novela precursora del indigenismo. Yo acababa de pasar casi un año en Lima, en 1982-1983, y regresé fascinada por todo lo que había descubierto en cuanto a peruanismos para la tesina que preparaba. Este primer trabajo de investigación suponía tener cierta competencia lingüística para cotejar el español del Perú (¡que no hay uno solo!) con el español peninsular. Leyendo *Aves sin nido*, tenía una sensibilidad especial a la escritura de Clorinda Matto, que para muchos resultaba prosaica o torpe, cuando en realidad Matto dominaba completamente la retórica y lo demuestra en sus *Elementos de literatura*; además ella estando en Arequipa en 1884-1885, tiene la habilidad de seleccionar fragmentos de obras de escritoras, cuando la poesía escrita por mujeres casi no llegaba al Perú. *Aves sin nido* es una novela que merece mucha más consideración que aquella que se le proporciona al considerarla entre romántica y naturalista. ¡Qué atrevimiento el de Matto al denunciar: “la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio [...] No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes”.

Y hace falta pensar que Matto llegó a publicar una edición en Buenos Aires en 1889, al mismo tiempo que en Lima, siendo directora de *El Perú Ilustrado*. En estos tiempos del movimiento #Me Too, también cabe recordar la guerra que se le hizo por plantear el tema del abuso sexual.

A partir de 1984 empecé a preparar una tesis doctoral sobre las novelistas peruanas del segundo medio siglo XIX, lo que me llevó a revisar toda la literatura publicada en aquellos años, los romances, como se decía antes de la Guerra del Pacífico (Casós, Luis Benjamín Cisneros), los dramas, los ensayos, las tradiciones, las poesías publicadas en revistas y periódicos, y también las revistas literarias. En fin, todo lo que conforma la producción literaria de la denominada ciudad letrada. Y me quedé con una imagen representativa del final del siglo XIX, una caricatura que el profesor Alberto Varillas me regaló: Clorinda Matto, editora de *Los Andes* y acosada por pájaros de mal agüero.

*Usted ha editado en diferentes momentos la obra de Manuel González Prada, así como ha realizado aproximaciones analíticas genéticas e intertextuales a algunas tradiciones de Ricardo Palma, ¿cuáles fueron los obstáculos que tuvo que sortear, y ¿cuáles serían los pasos que recomienda seguir para emprender el trabajo de edición de textos decimonónicos?*

Para realizar esas aproximaciones analíticas, genéticas e intertextuales, hace falta tener mucha paciencia, tiempo por delante e ir guardando memoria de todos los datos que se van registrando; porque en algún momento uno de ellos va a ser como la última pieza del rompecabezas. Para darle un ejemplo, hace un par de años, releí el soneto de Rubén Darío “De invierno”, y me parece que el secreto del poema (el dato escondido del que habla Mario Vargas Llosa) es un signo que ya no existía como grafía en la lengua castellana del siglo XIX, y en cambio se ha mantenido en francés hasta el día de hoy, la cedilla: ç, una forma extraña que participa del exotismo que construyó Darío y que pasa inadvertida en un lector que no se interesa por la filología. Pero no le puedo contestar apuntando un método para el trabajo de edición genética; creo que la forma de trabajar de un investigador serio: tomando apuntes de sus lecturas, revisando toda la bibliografía antes de escribir, empezando por la bibliografía peruana y buscando las distintas versiones del texto que se quiere editar, o versiones que fueron editadas con el visto bueno del autor es la mejor manera de avanzar en el proyecto de una edición de crítica genética. Nunca he estado de acuerdo con la tesis de la “muerte del autor” y más bien me he inspirado de la sociología de la literatura, que considera que la contextualización es fundamental para entender una obra.

*¿Cómo evalúa usted la edición de textos decimonónicos en el Perú?, es decir, ¿qué autores y qué obras considera que deben de tener ediciones genéticas, críticas o cuidadas?*

Creo que la edición de textos decimonónicos ha dado un salto en el Perú. En diciembre de 2019, las ediciones MYL publicaron una nueva edición muy cuidada de *El Padre Horán*, de Narciso Aréstegui; el proyecto que tienen los directores de MYL es magnífico y espero que lo lleven adelante, pese a todas las penurias que deban enfrentar. Otra edición crítica digna de mencionarse, en 2018, ha sido la segunda serie de las tradiciones peruanas, preparada por el profesor de la Universidad Ricardo Palma, Pedro Díaz Ortiz, después de

que editó con la misma atención la primera serie. Luego podría nombrar la edición facsimilar de *Minúsculas*, que fue iniciativa de Ricardo Silva-Santisteban, inspirador de numerosas y muy valiosas ediciones críticas a lo largo de más de treinta años, pues fue el editor de una primera recopilación de poemas ubicados por Elsa Villanueva de Puccinelli, poesías que González Prada entregó a los periódicos cien años atrás. Hallé este librito, con el sello editorial “Clepsidra”, en una librería de la calle Porta hace un par de años, y fue como reunirse con antiguos conocidos, personas de otra generación que la mía, siempre muy generosos conmigo, por la mediación de aquel folleto mimeografiado en 1973.

*¿Actualmente qué está investigando y qué ediciones prepara?*

En la actualidad, estoy investigando muchas cosas a la vez, sobre todo recopilando material y trabajando en un proyecto de exposición sobre el Perú pintado por los viajeros y migrantes franceses. La muestra está prevista para finales del 2021 en la ciudad de Burdeos. También trato de escribir un libro que reúna una serie de investigaciones realizadas desde hace cinco años. Si me vuelven a contactar los editores con los que me entrevisté en Lima antes de la pandemia del Coronavirus, espero firmar una edición crítica de *Aves sin nido* y otras obras del siglo XIX rezagadas por falta de medios, pese a los trabajos tan iluminadores de Antonio Cornejo Polar.

Falta que, en el Perú, con motivo de los Bicentenarios se recuperen aquellas novelas que escenifican la realidad social del siglo XIX y sean asequibles como parte del patrimonio cultural nacional, como sucede en otros países.

¡Muchas gracias por la atención!

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2019) (Edición, introducción, notas y bibliografía). *Manuel González Prada. Ensayos y poesías*. Madrid: Cátedra.

TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2015). Clorinda Matto de Turner y el canon de sus *Elementos de literatura*. En V Seminario Internacional Por ser mujer y autora... Redes culturales de escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1836). Madrid, 23-25 de noviembre. Recuperado de [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clorinda-matto-de-turner-y-el-canon-de-sus-elementos-de-literatura/html/bee44cdf-3e3a-4149-9fbd-731e293a295a\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clorinda-matto-de-turner-y-el-canon-de-sus-elementos-de-literatura/html/bee44cdf-3e3a-4149-9fbd-731e293a295a_3.html)

- TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2009) (Edición, introducción y notas). *Manuel González Prada. Ensayos 1885-1916*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2008). *El otro curso del tiempo: una interpretación de Los ríos profundos*. Lima: IFEA, Lluvia.
- TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2004) (Edición y prólogo). *Manuel González Prada. Baladas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TAUZIN-CASTELLANOS, I. (2001) (Edición, nota preliminar y recopilación). *Textos inéditos de Manuel González Prada*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- TAUZIN-CASTELLANOS, I. (1999). *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- TAUZIN-CASTELLANOS, I. (1995). La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21(42), 161-187.

**Zevallos Aguilar, Ulises Juan. *Literatura y cultura en el Sur Andino. Cusco-Puno (Siglos XX y XXI)*. Lima: Ministerio de Cultura & Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, 2019, 284 pp.**

DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.65

Reparar en el regionalismo no solo demanda el rescate de literaturas periféricas. Además de ello, supone la articulación de estas a las manifestaciones culturales de sus latitudes. Cultura y literatura siempre estuvieron íntimamente relacionadas; pese a la originalidad de cada una en sus campos investigativos, tal vez necesitamos con urgencia dicho nexo al enfocar las literaturas regionales. Claro está, la mayoría de ellas no cuenta con una bibliografía extensa o tan sólida como la canónica, ameritan visitar los aspectos contextuales, las influencias intelectuales, los paralelismos del desarrollo literario con el resto de territorios, etc. Es indispensable recurrir a su capital simbólico. Existe, en ellas, la ausencia de periodizaciones que superen con creces el registro textual.

Cuando Ortega y Gasset profirió: «el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene (...) historia»<sup>1</sup>, sentó una de las claves de la identidad al descartar el determinismo naturalista. En este sentido, sin puntos de abordaje para las literaturas regionales, se dificulta el estudio de las mismas; no solo es carente una historia de la literatura puneña, cusqueña, arequipeña o tacneña, sino de una tradición cultural en cada caso, la cual espera converger con sus hermanas en lo que denominamos literatura nacional. Lo relevante no apunta tanto a la búsqueda de una identidad monocorde, cuanto más al diálogo de tradiciones con la intención de hallar consensos en conjunto.

El último libro de Ulises Juan Zevallos Aguilar, *Literatura y cultura en el Sur Andino. Cusco-Puno (Siglos XX y XXI)*, pretende ampliar las consideraciones de la literatura alterna al estándar occidental. Así, la propuesta rebate ciertos fundamentos del indigenismo peruano, en tanto expande sus remanentes con una visión interdisciplinaria —anunciada en la introducción—. Discursos cinematográficos, testimonios transcritos

---

<sup>1</sup> ORTEGA y GASSET, J. (1964). *Obras Completas. Tomo VI (1941-1946)*. Madrid: Revista de Occidente, p. 41.

de la oralidad y la poesía nativa por antonomasia, se someten al enfoque de los estudios literarios, pero con base en las ciencias sociales.

Los doce capítulos del volumen siguen una estructura bipartita, por lo que la sección inicial alberga la formación de un acervo artístico en la región andina, cuyos exponentes brindan razones para repensar el regionalismo (capítulos I, II y V). A ello, se suma la asimilación de la modernidad a través de figuraciones discursivas y conceptos afines al fenómeno periférico (capítulos III, IV, VI y VII). Por otro lado, la segunda parte ahonda con detalle en las obras de autores antes mencionados (excepto el capítulo XI), los casos a examinar refuerzan las tesis del principio, sobremana, por tratarse de interpretaciones críticas desde la dimensión estética hasta la cultural (capítulos VIII, IX y X). No así, el cierre del decurso es una síntesis expuesta a manera de entrevista (capítulo XII), las declaraciones recaen en el indigenismo y complementan observaciones previas.

“Culturas de las periferias internas en la región andina. El grupo Orkopata (1926-1930)” revisa al grupo de intelectuales y artistas puneños por los cuales se dinamizó la relación entre el Estado nación de Lima y la periferia andina. La movilización de Orkopata no incurrió en una mera protesta contra el centro, más que eso, evidenció capacidades y recursos en el ande para manifestar sus propios intereses. Representaron a su región aun desde la periferia de la periferia, es decir, las regiones eclipsadas por el centralismo nacional, mientras este es eclipsado por un centralismo internacional. Mas esta dinámica no hubiese trascendido sin la edificación de un campo literario. “La otra vanguardia: Propuesta de edición de revistas vanguardistas peruanas (1920-1930)” traza las líneas de distribución que siguieron las revistas de vanguardia, así como las limitantes que las llevó a la clausura. *Boletín Titikaka*, *Amauta*, *Flechas*, entre otras, fueron vehículo de publicaciones dentro y fuera del país. Tejieron una red literaria, presta a consolidar el archipiélago vanguardista al extrapolarse más allá de la capital.

Estos preámbulos dan pie a una de las propuestas loables de Zevallos Aguilar: la aparición de una corriente artística peruana. “Gamaliel Churata, José María Arguedas y Luis Figueroa. La constitución del regionalismo crítico en el Perú en el siglo XX” abarca a dos eminencias de las letras peruanas y un cineasta destacable. El autor retoma el término regionalismo crítico de estudios norteamericanos que se concentran en los

espacios afectados por el centralismo capitalista, en tanto se les atribuye el retraso de la nación. De esta manera, los artistas oriundos de dichos territorios exteriorizan su resistencia con discursos de corte estético y político. Los tres grandes exponentes en el Perú irrumpen en la atmósfera cultural, donde fueron simplificados varias veces con el rótulo de indigenista o neoindigenista. Ello otorga nuevas formas de leer las obras de Churata, Arguedas y Figueroa, pues el regionalismo crítico conlleva el desencanto de la uniformidad nativa, así como la superación de un pasado nostálgico.

De Orkopata a Figueroa, el flujo regional no fue renuente al contacto con la modernidad. Su adopción produjo tensiones en los lares andinos, pero eso no evitó la configuración de una modernidad alterna. “Automóviles, indigenismo y racismo en el Perú del siglo XX. De máquinas de progreso a máquinas asesinas” recupera figuraciones referentes a conductores aymaras y quechuas. Las alusiones en las primeras décadas (1910-1930), los plasman en sentido progresista pese a la discriminación étnica de entonces. A diferencia de los años 80, momento en el que ciertos medios de transporte serán motivo de clasismo, razón por la que los ciudadanos distinguen su estatus con ellos. Asimismo, la introducción de la máquina al mundo andino cala con otras controversias, “Martín Chambí, Gregorio Condori Mamani y Alejandro Peralta. Propuestas de modernidad alternativa en el sur andino peruano (1910-1930)” explora los desperfectos de tres subjetividades provincianas en el discurso fotográfico, testimonial y poético. Por consiguiente, la asimilación de lo moderno toma diversos ángulos: la gestión en pro del indígena, la celebración modernizante y la desintegración.

“Archipiélagos transandinos. Hacia una nueva cartografía de la transformación cultural” da el paso a la posmodernidad. Revisita el concepto de archipiélago en diversas acepciones hasta sostener su vigencia. La cultura andina que estriba en el continente latinoamericano consiguió situarse también al exterior, los archipiélagos se erigieron aprovechando los cambios económicos, políticos, sociales e, incluso, tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX. Las migraciones toman relevancia en tales casos, asumen parte de esta ascendencia sociocultural. Como es apreciable, la modernización andina tiene independencia para reflexionar sobre su devenir; *grosso modo*, “Comprensión de tiempo/espacio y modernidad alternativa en *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat” da cuenta de su facultad crítica frente al

capitalismo exuberante. Los poemas del escritor puneño contrastan los lugares neoyorquinos con los rurales, evidencian la desazón con el consumismo acelerado y se encaminan a una modernidad que no deshumanice al hombre.

En el segundo tramo, los siguientes capítulos vuelven a Churata, Figueroa y Condori Mamani, salvo por los dos finales. “Hacia una lectura intermedial y decolonial de *Resurrección de los muertos* (2011) de Gamaliel Churata” trae a colación la consciencia trilingüe en *Resurrección de los muertos*, así como su papel educativo al dirigirse al público puneño no sin expectativas de un cambio sociopolítico para el mismo. “*Kukulí* (1961) y el cine andino de Luis Figueroa (1928-2012)”, retorna a la filmografía del cineasta cusqueño con el afán de señalar sus cualidades estéticas. Sus dos grandes influjos se sitúan en los avances antropológicos de los años 50, mientras congeniaba con la escuela cusqueña, y la colaboración de artistas e intelectuales limeños en sus producciones. Esto dio frutos en cintas originales como *Kukulí*, pese a su reconocimiento tardío. “La literatura testimonial del sur andino. Saturnino Huilca (1974), Gregorio Condori Mamani (1977), Mariano Larico Yujra (1990) e Hilaria Supa Huamán (2001)” explora, a grandes rasgos, la agitación del discurso testimonial en el Perú, el trance de alfabetización en los testigos del 60 al 80 y las adversidades sociales que padecieron los narradores de los hechos.

Llegamos entonces al otro aporte encomiable del autor: el rescate de una poesía cusqueña contemporánea. “Poesía cuzqueña quechua última, movimientos sociales y neoliberalismo (1980-2009)” sienta caminos de lectura para el fenómeno poético quechua. Lo reconoce como actividad cultural capaz de generar movilizaciones sociales a favor de sujetos oprimidos gracias a tres virtudes: su accesible autogestión, su expresión directa de una identidad quechua y su inherente oralidad. Acorde a esto, se desprenden dos abordajes de estudio: el biografismo de escritores en la postura de agentes sociales y la figuración de un yo poético que constituya el movimiento indigenista. La poesía quechua enuncia no solo desde el lugar del ciudadano local, sino también desde el migrante, preserva así el temple de su comunidad.

Los artículos guardan consistencia, aunque solo un par desbordan mayor originalidad. Zevallos Aguilar nos guía por el regionalismo peruano en latitudes

andinas, donde germina una voz subversiva (como califica al indigenismo en el capítulo XII). Estudios de esta índole desentrañan horizontes históricos y simbólicos de un Perú que parece inusitado. No se trata de exaltar el discurso periférico, sino de encontrar su articulación con el nacional. Por ende, es imprescindible conocer sus implicancias culturales, sociales, políticas e históricas para amplificar la hermenéutica literaria al enfrentar textos que carecen de un abundante estado de la cuestión.

El marco de entendimiento sobre la literatura cusqueña y puneña no queda resuelto solo con estos aportes; aguarda expandirse hasta remecer las clasificaciones del canon hegemónico, así como generar su respectiva discusión a fin de perfilar categorías. En cualquier caso, este libro brinda propuestas que no pueden pasar desapercibidas si tocamos los tópicos regionales; inclusive, resultaría provechoso si se emprendiera una periodización de las literaturas andinas y, en cierta medida, de la literatura contemporánea. El Perú comprende múltiples alteridades, no hace falta preguntarnos si pueden hablar, más bien debemos preguntarnos qué tanto las podemos escuchar.

Edward Álvarez Yucra  
*Universidad Nacional de San Agustín*  
mosiahalfvarez@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-3149-4061>

**Perus, Françoise. *Transculturaciones en el aire: (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México & Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019, 412 pp.**

DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.66

Con *Transculturaciones en el aire: (en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana)*, Françoise Perus actualiza, desde una perspectiva muy personal, obras canónicas de la crítica literaria latinoamericana. Al respecto, la preocupación de la autora en esta publicación radica en reflexionar sobre las perspectivas críticas que han circulado en los estudios latinoamericanos en las décadas de los años setenta y ochenta. Dicha reflexión, sin embargo, no se limita a ser una revisión de los lugares comunes transitados por los trabajos de investigación que abordan las narrativas de América Latina. Por el contrario, Françoise Perus cuestiona la institucionalización de algunos conceptos que han pasado a formar parte indiscutible del repertorio crítico para analizar las producciones narrativas elaboradas en Latinoamérica. De esta manera, propone nuevas vías de lectura que permiten, muchas veces, evitar el aura sacralizadora de los críticos consagrados por el canon literario.

Una lectura atenta de este volumen manifestará las reflexiones que preocupan a la autora respecto de diversos términos que, hoy en día, se han distorsionado por el uso indiscriminado que se hacen de ellos. De hecho, considero que, desde el título, la investigadora procura repensar sus propuestas bajo la lupa de dos importantes publicaciones en el derrotero de los estudios literarios en esta parte del continente: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) de Ángel Rama y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (1994) de Antonio Cornejo Polar. Ambos trabajos serán discutidos por Perus sin dejar de lado los cambios económicos y sociales que afectan a nuestro continente en el siglo XXI. Por ello, *Transculturaciones en el aire...* nos impulsa a entender los procesos literarios dentro de los

procesos históricos para evidenciar la transformación de las relaciones entre la cultura y la humanidad.

Precisamente, sobre este punto medita Perus en el primer apartado de su trabajo al que titula “Senderos que se bifurcan”. Frente a las diferentes nociones de lo que entiende la comunidad académica por “cultura”, la investigadora señala que su uso indiscriminado, muchas veces, induce a confusiones. Me explico: para Perus, existe dentro de las disciplinas humanísticas y sociales una práctica común que define las diferentes actividades realizadas en cada una de ellas bajo “*la noción anfibia de cultura*” (p. 15, énfasis de la autora). En efecto, ha ido formándose un consenso que proclama la disolución necesaria de las fronteras disciplinarias. Dicho consenso se debe, principalmente, a los cambios que se plantearon en la filosofía en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado: el giro lingüístico y el giro antropológico. Aunque la autora no se detiene en las consecuencias que produce la ruptura de la delgada línea que separa a las disciplinas humanísticas, sí enfatiza en la imperiosa necesidad de que América Latina se piense como centro y no como periferia colonial. Con esto, no se pretende consolidar una esencia para América Latina que, por ejemplo, glorifique una supuesta racionalidad mítica en contraposición de una supuesta racionalidad occidental. Por el contrario, hablar de racionalidades significa, para ella, construir dicotomías basadas en estereotipos que poco contribuyen a entender los procesos de este continente.

En esta línea, ciertamente, Perus propone una solución para encontrar instrumentos de análisis más acordes con el ámbito latinoamericano. Frente a la concepción de cultura ligada a prácticas mercantiles, el proyecto de la investigadora consiste en plantear una revisión crítica de “*las herencias históricas y culturales propias*” (p. 23, énfasis de la autora). De esta manera, una perspectiva histórica de análisis permitirá construir una cultura más solidaria. Ahora bien, con el objetivo de retomar el dilema sobre la disolución de las fronteras disciplinarias, la autora se detiene en los diferentes usos (y abusos) que se han hecho de la noción de “cultura” y concluye que dicho término se ha convertido en un bastión ideológico. Desde luego, la cultura puede “designar indistintamente la práctica de

tal o cual deporte” (p. 32) o, en el ámbito de la etnología, representar un sistema de saberes y modos de organización. En suma, el término no llega a ser un concepto integrado y, además, denota fenómenos heterogéneos.

El segundo apartado de *Transculturaciones en el aire...* se titula “Un proyecto historiográfico para América Latina (o de cómo historiar la literatura latinoamericana desvaneciéndola)”. A partir de aquí, a excepción del primer apartado, Françoise Perus centrará cada uno de sus capítulos restantes en la crítica (o el elogio) de tres libros recurrentes en los análisis de la narrativa literaria latinoamericana. Este es el caso del detallado repaso que realiza Perus de los tres volúmenes preparados por Ana Pizarro bajo el nombre de *América Latina. Palavra, literatura e cultura*. Aquí, la propuesta de Perus muchas veces se limita al cuestionamiento del trabajo realizado por Pizarro al modo de una extensa reseña crítica. Al respecto, me parece necesario apuntar que los libros coordinados por Ana Pizarro nacieron de un proyecto alentado por la Unesco en el cual participaron aproximadamente ochenta colaboradores con el propósito de reflexionar sobre la historia literaria y cultural de América Latina. De hecho, el principal error de Pizarro, desde la perspectiva de Perus, estriba en no haber tomado una posición clara respecto de los resultados presentados en la coordinación de los tres volúmenes; por el contrario, remite al lector la tarea de juzgar “los logros y las premisas” (p. 62).

Algunas formulaciones anteriores encuentran relevancia en este apartado, pues Pizarro plantea la necesidad de acercarse a otras disciplinas como la historia, la antropología y a la sociología con el fin de dar cuenta de una realidad latinoamericana que ella define como “múltiple”. Desde el punto de vista de Perus, la pluralidad disciplinaria y literaria defendida por Pizarro no tiene un asidero teórico demostrable. La crítica persiste cuando la investigadora constata que Pizarro aborda los cambios relativos a la percepción disciplinaria evocando una “atmósfera” particular en la América Latina de los años sesenta que reveló la existencia un cambio en la identidad latinoamericana: “la desagregación de lo uno en lo múltiple” (p. 75). Lo anterior supone la nulidad de la complejidad y la riqueza de las diferentes orientaciones teóricas de la crítica literaria en el siglo XX. Perus también

señala la dificultad de Pizarro para delimitar con precisión el objeto de la investigación; como resultado encuentra una ausencia de claridad “respecto de los fines y los destinos del proyecto en ciernes” (p. 95). La principal contribución de Perus es revelar las operaciones ideológicas que subyacen en el proyecto de Pizarro y las confusiones conceptuales; así como subsanar con su propio acervo teórico los vacíos dejados por los volúmenes.

El tercer apartado dedicado a las “Transculturaciones literarias” es el más extenso del libro; y, como lo sugiere su título, Françoise Perus rastrea el nacimiento del concepto “transculturación” desde la publicación del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* del antropólogo cubano Fernando Ortiz, hasta las reformulaciones que realizó al ámbito de la literatura el crítico literario Ángel Rama en su *Transculturación narrativa en América Latina*. En primera instancia, Perus sitúa el contexto desde donde surge el término en la obra de Ortiz: la cultura cubana en su conjunto. Esta precisión le permite a la investigadora enfatizar en el desarraigo que resalta el antropólogo cubano respecto del concepto que propone. Es decir, su transculturación está asociada en mayor medida a poblaciones que han sufrido un desarraigo de sus lugares de origen y se han trasladado a un espacio geográfico diferente y desconocido. En este sentido, nuevamente, no debe perderse de vista la perspectiva histórica. Perus afirma que Ortiz se vale de un género literario, el contrapunteo, con la intención de exhibir los factores históricos y culturales que han modelado a la isla caribeña. Ahora bien, respecto de la clasificación del *Contrapunteo*, la autora apuesta por el carácter histórico del texto. Perus demuestra dicha afirmación poniendo en evidencia los archivos de base que se encuentran en la composición del libro de Ortiz; además de la enunciación que constata en el autor. A su vez, resalta la doble formulación de Ortiz con la finalidad de conjugar la enunciación letrada con las voces heterogéneas de sus fuentes documentales.

En segunda instancia, la autora de *Transculturaciones en el aire...* posa su mirada en la transculturación propuesta por Ángel Rama (reformulación del concepto trabajado por Fernando Ortiz). Pese a que hoy, en el canon literario latinoamericano, *Transculturación narrativa en América Latina* es el libro de cabecera para analizar muchas de las narrativas

de este continente, Perus desmonta los “traspapeles conceptuales” que se encuentran en el trabajo ramiano. En este punto, la investigadora le otorga al contexto de producción un rol importante, pues considera que las condiciones de vida que padecía Ángel Rama le impidieron constituir un libro homogéneo. Por el contrario, la reunión de fragmentos de ensayo “incorporados luego al libro, acaso sin demasiada revisión previa” (p. 211) explica que Rama haya ignorado algunos trabajos importantes, que ya se habían publicado, en el proceso de redacción del libro.

Solo por mencionar, tenemos el trabajo de Antonio Cornejo Polar referido a la obra de José María Arguedas y que no es abordado por Rama. Esta fragmentación se ve reflejada, según Perus, en los constantes acercamientos que realiza Rama a diversos puntos con formulaciones distintas, lo que dificulta la lectura del texto y su posterior comprensión. El análisis de Perus de la obra de Rama revela el carácter antropológico y sociológico del crítico uruguayo frente al carácter historiográfico y literario de su antecesor cubano. El análisis de Rama de la narrativa latinoamericana adolece, en muchas instancias, del cotejo proveniente de la relectura de las obras analizadas. Al respecto, Rama presenta, para la autora, no pocas simplificaciones y dicotomías en sus reflexiones. Perus considera que el crítico uruguayo pasa por alto los debates de la época al afirmar, por ejemplo, que la novela es un “género burgués”, motivo por el que dominaron en su trabajo más intuiciones que perspectivas científicas.

En el último apartado, “Historias y poéticas entrabadas”, encontramos el análisis de *Escribir en el aire* de Antonio Cornejo Polar. En el escenario de las décadas del sesenta, setenta y ochenta, donde los estudios literarios se renuevan gracias a la abundante reflexión de diversos críticos, surge la figura de Antonio Cornejo Polar. Frente al descuido en el que cae Ángel Rama en sus reflexiones, Cornejo Polar, para la investigadora, demuestra especial cuidado de la tradición filológica tanto latinoamericana como europea. De esta manera, construye su andamiaje teórico basado en la “totalidad heterogénea” que el crítico arequipeño visualiza en la obra de José María Arguedas. Dicha totalidad se constituye

como un acierto para la autora, pues da cuenta de los conflictos que se generan en el nivel lingüístico y en el narrativo.

En suma, *Transculturaciones en el aire* nos remonta a textos fundamentales en el canon de la crítica literaria latinoamericana. La aguda mirada de Perus desmonta algunas consideraciones que hoy en día parecen incuestionables respecto de estas figuras. Sin embargo, muchas veces la autora se pierde en la reiterada apelación a la teoría europea. Hubiera sido interesante que se realice una revisión crítica de los aportes producidos en esta parte del continente a los trabajos de los críticos latinoamericanos escogidos por Françoise Perus.

Magdalena Suárez Pomar  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Instituto de Literatura Hispanoamericana – UBA*  
*Universidad Nacional Federico Villarreal*  
magdalenasuarezpomar@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-3625-1384>

**Pera, Mario & Santiváñez, Roger. *Comunicaciones marcianas. Revista Amauta a 90 años de la vanguardia peruana*. Lima: Lancom, 2019, 272 pp.**

DOI: 10.36286/mrlad.v3i5.67

¿Qué puede unir a Mario Pera, joven poeta peruano, y a Roger Santiváñez, ínclito poeta del Movimiento Hora Zero? La respuesta es sencilla y naturalmente obvia: la poesía. Corresponde también preguntarnos desde qué óptica de la poesía podemos vincular a los mencionados escritores: ¿acaso podamos reunirlos en la vertiente editorial, creativa o de investigación? En esta ocasión, alejados únicamente de la actividad creativa, Pera y Santiváñez se unen y convergen en el libro titulado *Comunicaciones marcianas. Revista Amauta a 90 años de la vanguardia peruana* (2019).

Recordemos que la revista *Amauta*, dirigida por el intelectual peruano José Carlos Mariátegui, fue uno de los órganos de difusión más importantes de su época, donde las ideas de renovación política y artística encontraron un espacio primordial. Por ello, Santiváñez, al analizar el motivo del surgimiento de esta revista, señala que el objetivo principal de *Amauta* era: “la creación de un espacio y atmósfera que coadyuvaran al cambio y la transformación nacional, (...) El quid del asunto está en que Mariátegui incorpora la vanguardia en el ancho frente de su proyecto revolucionario estético-político” (p. 90). A ello se debe la existencia actual de artículos de investigación que, desde diversas orientaciones académicas, han examinado a *Amauta*. En ese sentido, Pera indica que un aspecto fundamental de esta revista fue el espacio que brindó a diversos intelectuales, pues “no se circunscribió al área de las letras nacionales sino, también, a la difusión de diversos temas culturales, políticos, científicos y del pensamiento o crítica de los autores latinoamericanos ligados a ella” (p. 34), lo cual demuestra que *Amauta* fue una revista plural, donde no una sino múltiples voces se manifestaron sobre la realidad desde diferentes orientaciones.

En *Comunicaciones marcianas*, Pera y Santiváñez se preocuparon por rescatar una de aquellas múltiples voces, la referida a la biblioteca lírica publicada en la revista de

Mariátegui, en cuyas páginas se imprimieron eternamente una destacada cantidad de poemas que pertenecen indiscutiblemente a la tradición de la literatura peruana. Ese es el caso, por ejemplo, de César Vallejo y Martín Adán, los más grandes poetas del territorio nacional. El trabajo de Pera y Santiváñez, entonces, constituye un acierto, pues si bien *Amauta* ha sido estudiada principalmente desde la óptica de su influencia política y artística, no solo a nivel nacional, sino internacional; los investigadores aún no se habían detenido en forma específica a examinar un aspecto de su universo artístico: la poesía, la que en forma acertada y valiosa han logrado rescatar, extraer y presentar al público nuestros mencionados poetas contemporáneos.

*Comunicaciones marcianas* (2019) consta en forma específica de dos partes: los estudios preliminares y la muestra. En la primera, encontramos el estudio de Mario Pera titulado “La poesía como divergencia. *Amauta* y los 90 años de la vanguardia en el Perú” y el trabajo de Roger Santiváñez denominado “Breve ensayo de interpretación de la poética de vanguardia en *Amauta* (1926-1930)”. Por una parte, Pera en su estudio se concentra en examinar minuciosamente la manera en cómo se produjo el vanguardismo y la forma en que *Amauta* aportó a su consolidación en la estética latinoamericana. Por otra parte, Santiváñez realiza interpretaciones de algunos de los más importantes poemas publicados en la muestra de este libro y establece una premisa importante que permite justificar el trabajo editorial que ha realizado: “En este punto podemos coincidir con Mirko Lauer cuando sostiene que lo mejor de la poesía peruana de aquel momento participó en la oleada vanguardista, y publicó en *Amauta* agregaríamos nosotros” (p. 93). Esto es un verdadero acierto, pues se acredita con el catálogo de poetas que, más adelante, sistematiza el otro hacedor de este libro.

Un aspecto importante del estudio de Pera es su concentración en analizar al público lector de *Amauta*, pues toda revista y la influencia de sus páginas se materializan principalmente en los lectores. En otras palabras, la premisa es puntual: no se puede hablar de la influencia de una revista si esta carece de lectores. El poeta y estudioso Pera, después de analizar el círculo de lectores universitarios y de las clases sociales peruanas, arriba a la

conclusión de que la cantidad de ejemplares de *Amauta* excedía al número de sus lectores, lo cual motivó a Mariátegui transformar esta revista en: “(...) un instrumento de difusión para establecer canales de canje con revistas, instituciones, movimientos literarios e intelectuales de prestigio no capitalinos y del exterior del país” (p. 37). Ello es lo que permite acreditar la extendida y focalizada difusión de la revista de Mariátegui, así como su influencia en los artistas y escritores de dicha época.

También resulta interesante la propuesta divisoria de Mario Pera (p. 51), seguida en su ensayo por Roger Santiváñez, para estudiar a los poetas de nuestro vanguardismo: 1) la **vanguardia estelar**, donde ubican a César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, Alberto Hidalgo y los hermanos Enrique y Ricardo Peña Barrenechea; 2) la **vanguardia indigenista**, en la cual encontramos a los integrantes del *Grupo Orkopata* (Gamaliel Churata, Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Emilio Vásquez y Luis de Rodrigo), y la **vanguardia nativista** integrada por Alberto Guillén, José Varallanos, Guillermo Mercado, Nicanor de la Fuente, Juan José Lora, Enrique Bustamante y Ballivián, Mario Chabes y Nazario Chávez; 3) la **vanguardia de Trampolín-Hangar-Rascacielos-Timonel**, compuesta por los miembros de la revista homónima (Magda Portal, Serafín Delmar y Julián Petrovick), y **otros vanguardistas**, quienes son Blanca Luz Brum, César Miró y Armando Bazán; 4) la **vanguardia politizada**, conformada por Esteban Pavletich y Ricardo Martínez de la Torre; y, 5) la **poesía vanguardista en prosa** de Néstor Martos, Estuardo Núñez y Blanca del Prado. Si bien, a nuestra consideración, dicha división no resulta totalmente convincente, ya que se sustenta en criterios de “mayor reconocimiento de su obra y a su orientación estética” (Pera, 2019, p. 51); la misma resulta interesante debido a que, en primer lugar, permite sistematizar la diversidad de poetas y poemas publicados en *Amauta* y, en segundo lugar, coadyuva a ordenar la publicación de los poemas a partir de la ubicación de su autor en la división propuesta por Pera y empleada por Santiváñez.

A modo de cuestionamiento, y en forma respetuosa, nos sorprende la inserción en este libro de “Parábolas del Ande”, de Nazario Chávez Aliaga, publicado en el número 24

de *Amauta* (junio 1929), dado que desde nuestra perspectiva y lectura constituye un texto predominantemente narrativo. Además, según la división propuesta, este autor pertenecería a la vanguardia nativista; sin embargo, este texto debido a su narratividad podría haber sido incluido, de alguna manera, en la sección denominada poesía vanguardista en prosa.

No obstante ello, estos estudios y la publicación de los poemas vanguardistas de *Amauta*, por parte de Mario Pera y Roger Santiváñez, constituyen un aporte valioso para nuestra literatura, dado que permite enfocarnos en el aspecto artístico de la revista de Mariátegui, y, en forma específica, en los poemas que se publicaron en sus páginas, lo cual propone un nuevo camino de investigación y evidencia que las revistas literarias pertenecen al campo literario<sup>1</sup> y exigen su estudio para una mejor comprensión de un movimiento o una época de la literatura peruana.

Rony Vásquez Guevara  
*Universidad Nacional Mayor de San Marcos*  
erickrony.vasquez@unmsm.edu.pe  
<http://orcid.org/0000-0001-5079-3289>

---

<sup>1</sup> BOURDIEU, P. (1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, 25/28, 20-42. [Traducción del francés por Desiderio Navarro]. Recuperado de <https://gep21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>