

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

Nº 6

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: 10.36286/mrlad.v3i6.81

Alejandro Romualdo (1926-2008) es uno de los grandes poetas peruanos de la llamada generación del cincuenta del siglo pasado. Fue un autor polifacético que practicó diversos registros estéticos, pues hizo una poesía neosimbolista, una escritura comprometida con la transformación social y una lírica espacial muy cercana a la poética del caligrama de Guillaume Apollinaire. Por ello, en el sexto número de *Metáfora*, le dedicamos el *dossier*, un modesto homenaje a partir de los aportes de la denominada Retórica General Textual y de la literatura comparada. Miguel Sánchez pone en tela de juicio la oposición entre la poesía pura y la social, a la vez que explora los hilos temáticos y estilísticos de *Edición extraordinaria* (1958). Por su parte, Luis Balceda se centra en la dimensión figurativa y argumentativa de *Poesía concreta* (1952) a partir de la aplicación de la noción de modelo de mundo establecida por Manuel Asensi; asimismo, compara la poesía de Romualdo con la de César Vallejo (en particular, su célebre poema “Masa”). Adrián Mitma toma como punto de partida el abordaje de *España elemental* (1952) a partir de la categoría de campo retórico precisada por Stefano Arduini y moldea el contexto histórico y cultural en el cual surge la obra de Romualdo. Andree Villegas confronta la poesía de Scorza con la de Romualdo en función de los aportes de la retórica argumentativa de Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca.

Asimismo, en esta nueva entrega de *Metáfora*, tenemos el artículo de María de Lourdes Ortiz, quien explora el papel de los personajes femeninos en la narrativa mexicana decimonónica sobre la base de la dicotomía entre la mujer sumisa y la liberada en el ámbito de una sociedad patriarcal y androcéntrica. Alex Morillo indaga por la dimensión del espacio en la obra de unos de los grandes poetas de la generación del cincuenta en el Perú: Jorge Eduardo Eielson. Por su parte, Elton Honores estudia la narrativa fantástica de José Güich y se centra en el cuentario *Año sabático* (2000) para rastrear la concepción del tiempo que subyace a dicha obra. Distinta es la óptica de Luis Ávalos, quien aborda dos textos claves de la literatura del siglo XVIII: *El lazarillo de ciegos caminantes* (1777) de Alonso Carrió de la Vandra y *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chiloe y Obispado de la Concepción* (1791) de fray Pedro

González de Agüeros; además, se sustenta en Foucault, Spivak y Bourdieu para analizar la construcción de la identidad en los dos discursos antes mencionados.

En la sección de entrevistas, publicamos una conversación con el gran poeta ecuatoriano Iván Carbajal, quien recuerda sus primeras lecturas de los poemas de Walt Whitman, de César Vallejo y Vicente Huidobro, entre otros autores. Carbajal reflexiona, con tino y sindéresis, acerca del papel del lenguaje en la estructuración del poema como una aventura creativa.

Finalmente, el número 6 de *Metáfora* se cierra con dos reseñas. La primera está dedicada a la importante compilación de artículos, realizada por el acucioso investigador Alejandro Susti, de los artículos de Abelardo Oquendo, uno de los grandes animadores de la escena cultural del Perú en el siglo XX. La segunda reseña comenta el reciente libro de Giancarla di Laura donde esta estudiosa aborda, con minuciosidad, el funcionamiento de la ironía en la novelística de Julio Ramón Ribeyro.

**ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES FEMENINOS DECIMONÓNICOS EN LA
NARRATIVA MEXICANA: LA MUJER SUMISA FRENTE A LA COQUETA Y
LIBERADA**

**ANALYSIS OF THE NINETEENTH-CENTURY FEMALE CHARACTERS IN
THE MEXICAN NARRATIVE: THE SUBMISSIVE WOMAN IN FRONT OF
THE FLIRTATIOUS AND LIBERATED**

Ma. de Lourdes Ortiz Sánchez
Universidad Autónoma de Zacatecas
orsalm@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3627-8509>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.82

Fecha de recepción: 15.09.20 | Fecha de aceptación: 15.12.20

RESUMEN

En la literatura mexicana, se representa a la mujer como protagonista, activa, decidida, libre, transgresora e intelectual. También se observa sumisa, obediente y pasiva en su función de hija, esposa y madre que cumple con la figura de ángel del hogar. En algunas obras, la corrupción del personaje se atribuye al descuido en la educación, las circunstancias personales o el destino. Es pertinente analizar desde la teoría literaria su perfil físico, que constituye un elemento para su degradación o un instrumento de seducción, su retrato moral y el psicológico para conformar una personalidad inclinada hacia la vida honesta o corrupta.

PALABRAS CLAVE: narrativa mexicana decimonónica, personaje femenino, transgresión, libertad, sumisión.

ABSTRACT

In Mexican literature, women are represented as protagonists, active, determined, free, transgressive and intellectual. She is also submissive, obedient and passive in her function as daughter, wife and mother, who complies with the figure of the angel of the home. In some works the corruption of the character is attributed to carelessness in education, personal circumstances or destiny. It is pertinent to analyze from the literary theory its physical profile, which constitutes an element for its degradation or an

instrument of seduction, its moral and psychological portrait to conform a personality inclined toward honest or corrupt life.

KEYWORDS: nineteenth-century Mexican narrative, female character, transgression, freedom, submission.

1. EL REFERENTE SOCIO-CULTURAL EN EL DEBER SER FEMENINO

En la literatura mexicana del siglo XIX y principios del XX, se percibe en lo general una visión tradicional de la mujer en sus roles como hija, madre y esposa. En el decimonono, se concibió la educación como un factor de progreso. En ese tenor, los intelectuales consideraron que era necesario reelaborar todo el proyecto educativo nacional en el que también participaran las mujeres. Había que prepararlas para ser madres y esposas ejemplares. En la literatura, se observan los múltiples cambios sociohistóricos en la familia en tanto núcleo fundamental de la sociedad; el Estado, por su lado, difundía los valores liberales, como el nacionalismo, el racionalismo y el amor al trabajo.

Guadalupe González Lobo explica que:

La misión del gobierno era educar a la mujer para ponerla en aptitud de cumplir las obligaciones propias de su sexo como encargada del gobierno doméstico, como madre de familia y como mujer de sociedad. Sin embargo, la polémica sobre *cómo* educar a la mujer, y *para qué*, continuaba a finales del siglo XIX [...] (2007, p. 57).

Se plantea la separación de los sexos que se refleja en la educación. Las mujeres en casa, lejos de las tentaciones y de los peligros, en sus labores como hijas, esposas o madres. Los hombres, por su parte, en la esfera pública y en su desempeño cotidiano. En este siglo se observa:

[...] la visión dicotómica que consideraba como verdad científica la división entre lo biológico y lo cultural, lo privado y lo público, lo inferior necesariamente sujeto a lo superior; a la mujer correspondía la primera parte del binomio y al varón la segunda. Los roles asignados a cada uno de los sexos estaban determinados por sus características biológicas (Saloma, 2000, p. 3).

Los intelectuales, en el siglo XIX, consideraron necesario dotar a las mujeres de una buena educación que las preparara en su desempeño cotidiano en el espacio privado. Resultaba imposible concebir a la mujer sin familia o a esta sin un sujeto

femenino. Marcela Dávalos (1987) menciona que la belleza física (pie pequeño y bien calzado, cintura breve, rostro hermoso, piel lozana, cabellera abundante y sedosa, etc.) se complementaba con la educación, el recato en la casa paterna, la dedicación en las labores de costura, bordado y tejido; mismos que se conjugaban con el ideal de belleza de la mujer casadera. La fémína ideal era la esposa fiel y abnegada, que se constituyó en guardiana de la familia, permanecía enjaulada en su casa y protegida de las “tentaciones” mundanas. Los liberales concibieron la utilidad de las mujeres en el proceso de construcción de la patria. Asimismo, se consideraba que la mujer liberada, desordenada, constituía un peligro social, porque al salir de casa se perdía el control sobre ella y podía ejercer libremente su sexualidad. Los valores femeninos que se defendían eran la fidelidad, la bondad, el amor, el sacrificio, la abnegación, la devoción, entre otros. Se pensaba que las mujeres garantizaban la felicidad particular y social.

A pesar de advertirse que las mujeres requerían una educación moral, religiosa, intelectual, y práctica, prevalece una imagen estereotipada. El ideal femenino era aquel que no solo tenía belleza física sino espiritual; inclinada hacia la práctica de las virtudes, frágil, delicada, que necesariamente debería cumplir con la misión de ser madre y esposa, resguardada en el espacio privado. En la época colonial, existía un orden androcéntrico, el cual continuó en el siglo XIX. Susana Montero Sánchez aclara:

[...] la literatura romántica consolidó tres figuras básicas: el ángel del hogar, la heroína y la mujer ilustrada; figuras que si bien tuvieron –en tanto constructos— líneas de desarrollo independientes, a menudo integraron en el discurso hegemónico una sola imagen [...] y un deber-ser femenino secular determinado en su origen por el pensamiento católico (2002, p. 92).

Para la autora, el modelo angélico es la figura que aparece de manera constante en las propuestas narrativas decimonónicas: adornada de pureza, indefensión y belleza.

Las imágenes literarias femeninas, en lo general, se construyen desde la óptica masculina en las que prevalecieron dos retratos. Por un lado, la heroína que representa el ideal femenino, observada en su actitud pasiva, defiende su castidad, cumple con una serie de virtudes y practica la función de esposa y madre. Se constituye así en el deber ser femenino de subordinación respecto al hombre. En este siglo, María es el arquetipo de la mujer pura, bondadosa y bella. Por otro lado, también aparece el sujeto femenino que rompe con el orden familiar y social: se exhibe en el espacio público, vive una sexualidad libre y fuera del matrimonio, su cuerpo es el centro de la provocación,

coquetea abiertamente y es voluptuosa. En algunos casos, sufre en su cuerpo el castigo por contravenir las normas sociales, como les ocurre a la Quijotita y Santa al enfermar y morir. En otros casos, se presenta como una erudita, pues acude a las tertulias, exposiciones pictóricas, al teatro, al cine, lee poesía, entiende de métrica o discute sobre arte en el mismo nivel intelectual que cualquier hombre. El ejemplo es Elena Rivas en *Salamandra*.

El presente ensayo busca analizar el retrato físico, psicológico y moral del personaje femenino en varias novelas, a saber, Pudenciana (*La Quijotita y su prima*), Nieves (*Nieves*), Carmen (*La Calandria*), Pilar (*El Zarco*), quienes representan a mujeres de ideas y costumbres tradicionales, aunque algunas, en cierto momento, trasgreden las normas familiares y sociales por las circunstancias en que viven, lo cual suscita una serie de conflictos. Los personajes mencionados se confrontarán con Pomposa (*La Quijotita y su prima*), Magdalena (*La Calandria y Culpa*), Clemencia (*Clemencia*), Susana (*Ligeros apuntes sobre la coquetería*), Manuela (*El Zarco*) y Elena Rivas (*Salamandra*), quienes representan a las mujeres coquetas y liberadas. Las dos primeras consideradas prostitutas por su hacer y por su decir; las otras son capaces de enloquecer a los hombres. El marco teórico que se considerará es el que propone Gómez Redondo en *El lenguaje literario*, Garrido Domínguez en *El texto narrativo* y Alicia Redondo Goicoechea en *Manual de análisis de literatura narrativa*. La metodología planteada es a partir de un acercamiento al contexto socio histórico para ubicar el deber ser femenino, la educación recibida y la función dentro de la familia. Después se discutirá al personaje en su ser, hacer y pensar desde el enfoque de la teoría literaria; por último, se analizará la representación de las mujeres en la literatura, se discutirá el retrato del personaje sumiso que se apega a los parámetros de la familia y de la cultura, así como el personaje que rompe con los estereotipos, se rebela y se considera transgresor del orden social.

1.1. EL PERSONAJE Y SU FUNCIÓN EN EL UNIVERSO NARRATIVO

Se parte de la idea de que todo texto literario es un acto de comunicación complejo entre emisor y receptor; entre el texto y los usuarios. En la novela —y en el cuento el personaje—, es un elemento que cobra relevancia porque es quien vive en la historia, de tal suerte que el relato se modela a partir de su ideario interior. A él le corresponde la

organización del relato, con ello revela ciertos rasgos distintivos y cumple con una determinada configuración. En el mundo literario, el personaje existe por el significado de sus acciones y por la importancia que cobran esos hechos en el desarrollo de la trama. En ese sentido, el personaje se define como una categoría funcional, como una forma que el autor y el narrador configuran con ideas y sentimientos; es quien posee un determinado ser físico, psicológico y moral. El medio en el que habita y se desenvuelve también es determinante porque de ahí obtiene su caracterización esencial. Asimismo, representa una unidad semántica y sintáctica, dado que su ser se construye a partir del significado de sus acciones y por la preeminencia de esos hechos en el desarrollo de la trama. Las circunstancias que él vive permiten que los lectores se integren a la ficción (Gómez, 2016).

En los personajes, se identifican dos caracterizaciones: una estática y otra dinámica. La primera corresponde a los personajes planos, los que permanecen en la historia, son pasivos, se mantiene con faz a lo largo de la historia; por el contrario, los segundos son aquellos que sufren cambios, evolucionan, se transforman. En estos se perciben dos recursos: en uno el narrador habla de ellos; en el otro, los personajes expresan directamente sus emociones e ideas (Garrido, 1996).

La esencia del personaje se configura a partir del nombre, cuya elección no debe ser accidental para el autor, ya que debe pensarlo de manera cuidadosa, porque forma parte de la identidad del personaje en el espacio ficcional en el que interactúa. El nombre funciona, en ese sentido, como un factor de cohesión de todos los rasgos que lo integran. Su naturaleza obedece a la configuración de ciertos atributos físicos y psicológicos que le confieren un ser completo. Alicia Redondo afirma al respecto que: “El nombre es siempre significativo, puede ser expresión de categoría social [...] y de categoría discursiva, por el espacio textual que ocupa” (1995, p. 32). La autora explica que, por lo general, el personaje reúne ciertas características que lo definen: edad, sexo, físico, así como aspectos culturales y sociales.

En el análisis de los personajes, importa observar el uso que hacen de la palabra en cuanto cantidad y calidad. El ideal en el personaje es que sea autónomo respecto al autor y el narrador. Además, en el universo narrativo confluyen distintos personajes ya sean estáticos o dinámicos. Los primeros son constantes en sus atributos, también conocidos como personajes tipo; los segundos, por el contrario, son lo que presentan

cambios en sus rasgos, poseen mayor importancia y tienen un protagonismo acentuado (Garrido, 1996). Al analizar al personaje debe considerarse no solo lo antes mencionado, sino que “encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos: político, económico, social, ético, religioso, ecológico, etc.” (Garrido, 1996, p. 103).

1.1.1. LA REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XIX

Un escritor que destaca por sus aportaciones en el periodismo y en la literatura es José Joaquín Fernández de Lizardi, quien escribió obras como *El Periquillo Sarniento*, *Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*, así como *La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima*, obras en las que el autor expresó una serie de propuestas educativas y un rechazo del modelo pedagógico tradicional, que es severamente criticado en sus novelas. *La Quijotita y su prima* más que una novela puede considerarse un manual de educación femenina, pues el eje discursivo se centra en exponer que la ignorancia conlleva la esclavitud y la ilustración representa la fuente de la libertad¹ y de la felicidad.² El autor defiende en todo momento las ventajas de la educación ilustrada, apoyada en el raciocinio e indispensable para conseguir el progreso de la nación. Se concibió la utilidad de la mujer en el espacio privado, en la familia, sin salir de su casa y colaborar con la figura masculina en la educación de sus descendientes. Es Fernández de Lizardi quien inicia con la construcción del modelo de mujer ilustrada del que habla Montero Sánchez (2002), pues en el marco del proyecto de modernización de la sociedad decimonónica, propone que la esposa de Rodrigo colabore en la educación de Pudenciana, esto es, que cuente con cierto capital cultural que le permita desarrollarse (lectura, escritura, matemáticas, etc.), y sea sensata, limpia, útil a su familia y la sociedad (Fernández, 1980).

En *La Quijotita y su prima*, se construyen diversos personajes femeninos y masculinos. Los viciosos y los honestos, los mal educados y los bien encauzados.

¹ El término tiene una acepción amplia y se concibe como un componente esencial del ser humano. Se entiende como la facultad natural de actuar de una manera u otra que lleva a la consideración de ser libre, no estar sujeto o subordinado para actuar o para decidir (*Diccionario Porrúa*, 1990, p. 438).

² Los temas que se plantean son la crianza de las niñas en el espacio privado; el desarrollo intelectual en la escuela; la educación moral que prescribe los deberes de las hijas hacia sus padres, del marido hacia la cónyuge y viceversa; la educación física para lograr un desarrollo pleno y armónico entre mente, cuerpo y espíritu (González y Lobo, 2007).

Matilde y Pudenciana representan los sujetos femeninos que escuchan y obedecen las lecciones e instrucciones del padre y esposo. Ambas se subordinan a la autoridad masculina representada en Rodrigo, el padre racional con suficiente autoridad y bagaje cultural para orientarlas y encargarse de su educación. Eufrosina y Pomposa son su contraparte, personifican a las mujeres deshonestas, viciosas y libertinas.³ Los personajes femeninos presentan un perfil moral y físico; de acuerdo con lo que plantea la teoría literaria, también es posible obtener información psicológica a partir de su hacer y su decir. La novela se enmarca en el neoclásico por su tendencia hacia la prédica moral y pedagógica y por ello no resulta casual que, en todo momento, se contrapongan una manera correcta de educar y otra errónea. En ese sentido, un recurso literario es la confrontación de las virtudes de Matilde y Pudenciana, así como la racionalidad de Rodrigo frente a los vicios de Eufrosina y Pomposa y la actitud irresponsable e irracional de Dionisio.

Pudenciana posee el perfil de la hija modelo: casta, modesta y obediente de los consejos de sus padres, nunca se rebela, permanece en el espacio privado o doméstico y cumple a cabalidad en su función de hija y después como esposa. Matilde, por su parte, es la esposa fiel, sumisa y dócil que escucha con atención los preceptos morales y pedagógicos del marido y los transmite a Pudenciana de forma certera para contribuir en la educación de su hija. Pomposa, la alocada Quijotita, tiene un destino trágico que constantemente advierte Rodrigo: “¡Pobre muchacha! Ella va a prostituirse al lado de su madre y a vivir como una mercenaria de su cuerpo. ¡Cuántas fueran menos infelices si no tuvieran semejantes madres!” (Fernández, 1980, p. 507). En el texto, se plantea que una mala crianza desde los primeros años de vida no puede tener una consecuencia distinta. Desde la niñez vive desatendida de la madre al no instruirse en los valores necesarios para llevar una vida feliz y tranquila. A diferencia de su prima, ella sale de casa para recibir educación en “la amiga” y en otros espacios semejantes donde gradualmente se corrompe.

En la novela se destaca que la educación fuera del hogar y lejos de la vigilancia paterna y materna fortalece los vicios en cualquier individuo, lo cual para Pomposa representa un signo de desgracia que soportará en su etapa adulta. Eufrosina es la madre que se ocupa y se preocupa de su bienestar, en satisfacer sus necesidades: salir de paseo,

³ Libertina se entiende en el sentido de licenciosa y disoluta (*Diccionario Porrúa*, 1990, p. 438).

de compras, acudir a las fiestas, pero no vela por la educación de su hija; desde temprana edad la relega al cuidado de las nanas y después la deposita en las escuelas. El perfil moral de Pomposa y Eufrosina está determinado desde sus nombres y, por supuesto, su hacer y decir que las inclinan hacia la vida placentera, viciosa, frívola y alejada de las virtudes. Rodrigo sentencia a su cuñada así: “[...] tenga usted entendido que va a ser enteramente infeliz y usted antes que ella tiene la culpa. Ya la hizo desgraciada en lo privado con su mala educación, perverso ejemplo y criminal consentimiento [...]” (Fernández, 1980, p. 489). La hija “alocada” pasa por el aborto, la prostitución e, incluso, hasta la enfermedad y la muerte como una consecuencia de su educación equivocada. El físico de Pomposa corresponde al de una mujer de hermosura singular que también es un factor que contribuye en su corrupción; en cambio, la prima es moderada hasta en su imagen, no destaca por su belleza, pero tampoco provoca espanto. Una es castigada por viciosa y libertina y la otra es premiada por su actitud dócil y sumisa. Una recibe la muerte y la otra vive en matrimonio con don Modesto.

En la novela de José López-Portillo, el personaje protagonista femenino, Nieves, es quien da el título a la obra.⁴ Desde las primeras páginas se configura un retrato físico que corresponde con el ideal que varios escritores decimonónicos proponen con frecuencia: joven, blanca, rubia, alta, delgada, ojos celestes, lo que distaba de la compleja realidad social y racial del México del siglo XIX. Cuando Nieves aparece en el universo ficcional y debido en parte a su aspecto físico y su condición de huérfana, se expresa un destino trágico. Es la víctima que se desenvuelve en un espacio en el que otros personajes masculinos se confrontarán por ella. En el texto, se infiere la cosificación de la mujer, pues se la trata de un objeto decorativo que es motivo de orgullo y que debe mostrarse. Don Santos es el cacique orgulloso, rudo y dominador que presume la belleza de las mujeres de su hacienda, como si también le pertenecieran. Para el personaje, sus mejores bienes son las muchachas bonitas; al respecto dice: “Aquí tenemos siete. La hija del herrero, la del carpintero, cuatro hermanas que viven fuera del portón y la más bonita de todas, una mocita de quince años, llamada por todo esto *la virgen de la Florida*” (López-Portillo, 1985, p. 152).

La juventud y hermosura de Nieves se contraponen a la fealdad de su tía Petra, de quien se destaca un físico desagradable y un perfil moral deshonesto. Está casada con

⁴ La novela corta *Nieves* (1887) fue publicada en *La República Literaria* en la ciudad de Guadalajara.

Jesús, pero se entiende también con Analco y viven “felices” los tres en la misma casa. De la hermana de la joven se dice que es una mujer perdida, de la calle. Por tanto, Petra es su único familiar, aunque no es la mejor compañía ni busca su bienestar. El narrador menciona a manera de catáfora:

¡Qué sombrío porvenir el de aquella criatura! Huérfana, hermana de una mujer perdida, viviendo al lado de una tía que le daba los peores ejemplos, de un hombre en extremo inmoral como Analco [...] no tenía a dónde volver los ojos en busca de amparo, o al menos de buen consejo (López- Portillo, 1985, p. 156).

Don Santos, por su parte, como dueño de todo, con actitud soberbia y prepotente fija su atención en Nieves; por supuesto que no desea formalizar una relación, solo busca satisfacer sus apetitos y dar cuenta de su poder, es un lobo que con la mirada devora a su presa. El físico de don Santos corresponde al de un viejo gordo y feo, y su perfil moral lo ubica como alguien no confiable por perverso, lujurioso, cruel, que en todo momento pretende demostrar su poder. El narrador recurre al erotema para expresar: “¿Por qué nacen seres fatalmente condenados a la desgracia? ¿Por qué Nieves era huérfana, y por qué en la casa de su tía, en lugar de encontrar virtud y amparo había hallado corrupción y perfidia?” (López-Portillo, 1985, p. 157).

La descripción y presentación física de los personajes no es gratuita porque existe correspondencia con su rostro moral. Nieves es una jovencita de quince años que rebosa inocencia, candor, timidez, modestia, bondad y desde el principio se presiente como la víctima de la historia. Indefensa en lo económico y expuesta a todos los riesgos por carecer de una figura paterna que la proteja. El conflicto se plantea cuando el hacendado la desea como mujer; además, la tía y Analco están de acuerdo y deciden aprovechar la situación, motivo por el que intencionalmente la dejan en la choza a solas con el cacique. Nieves es un personaje que debido a las circunstancias evoluciona y se transforma, ya que no le queda otra alternativa que defenderse del hacendado abusivo. Don Santos, por su parte, corrobora su poder comprando el cuerpo de la mujer deseada e intenta forzarla y mancillarla. En algún momento, incluso, reconoce que “[...] ésta es una de aquellas criaturas condenadas por el destino a tener mal fin. Como quiera que sea, Nieves ha de ser desgraciada; nació predestinada para ello. En tal caso, no seré yo quien la hunda en el abismo, sino la suerte” (López-Portillo, 1985, p. 158).

La joven indefensa lucha por conservar su honestidad en un medio familiar y social hostil, forma parte del grupo de los desprotegidos, de los marginados que las

autoridades no escuchan y no les hacen justicia. Nieves tiene una relación con Juan, pero no es suficiente para ser respetada por el cacique, porque este forma parte de los peones maltratados y sometidos. Juan es la contraparte del cacique; no obstante, su juventud y fuerza física no pueden evitar el acoso del patrón hacia la mujer amada. Nieves se defiende y resiste la embestida de Don Santos, el miedo al abuso sexual la obliga a sacar toda la fuerza contenida y lo golpea con tanta furia que lo derriba; por último, logra huir de su presencia y de la deshonra. Hasta el final del texto, el destino de Nieves es incierto, dado que se muestra como víctima de la familia que la violenta y la desprotege; de la sociedad que no le ofrece alternativas para enfrentar las adversidades humanas y materiales, y de la cultura que le asigna un rol de dependencia masculina.

En *Culpa*, de Florencio M. del Castillo⁵, el narrador presenta de manera física y moral al personaje Magdalena desde las primeras líneas. De ella dice que es joven, apenas veintiún años, rubia, hermosa, ojos azules, cuerpo torneado y suave, pies pequeños, estatura regular. Evoca su inocencia, su belleza y enfatiza que está muerta. Se trata de una metáfora por la corrupción del personaje que se infiere desde el principio cuando el narrador la señala como débil, pecadora o que amó de manera intensa, pero también lloró por la falta cometida. El personaje llegó a tal grado que en algún momento es señalada por sus culpas. En solo ocho años ocurrió su degradación. Arrastrada por el vicio, sus lágrimas no fueron suficientes para lavar sus actos, aunque “[...] el pecado es la intención y la pobre niña fué [sic] obligada primero por el amor, por el hambre luego” (Del Castillo, 1902, p. 403).

En la obra, el narrador se inserta en el pasado y evoca la presencia de Magdalena, tal parece que su vida fue corta, su juventud y belleza se extinguieron. El narrador dice: “[...] hoy que su cuerpo duerme entre el polvo de la tierra marchito y manchado” (Del Castillo, 1902, p. 403). De lo anterior, se infiere que en su condición de hija única, consentida y caprichosa no supo distinguir entre el amor sincero, desinteresado y honesto de Luis frente al de Juan que representa al joven seductor, rico y elegante que enamora con su apariencia a las mujeres. Se interpreta que Magdalena perdió la castidad cuando se afirma lo siguiente: “Fue como una flor que una mano funesta arranca de su tallo, y luego es arrojada al polvo, donde muere sucia, hollada” (Del Castillo, 1902, p. 402). El perfil moral de Magdalena se acentúa de manera constante, se le representa

⁵ Óscar Mata (2003) señala que *Culpa*, de Florencio María del Castillo, no se sabe cuándo se concluyó su creación, solo menciona que fue después de *Hermana de los ángeles*, cuya fecha se ubica en 1854.

como una mujer que se corrompe y deja de ser la hija honesta y motivo de orgullo para constituirse en una afrenta para su madre.

Como en otras propuestas literarias, la información sobre el personaje femenino la brinda el narrador, es decir, ella es observada y enjuiciada por una figura omnisciente. Su psicología se infiere a partir de su hacer. A Magdalena le gustan las fiestas, los paseos, las amistades, viste de forma elegante, calza zapatos de raso, posee costumbres refinadas pese a la pobreza de su familia. Es una mujer vanidosa, de carácter voluble, caprichosa, seductora, frívola, hermosa, que se fija en las apariencias y se deslumbra con la riqueza. Así, “[...] Magdalena continuó siendo la reina de los bailes, el adorno de las fiestas, el objeto de los suspiros de todos los jóvenes” (Del Castillo, 1902, p. 421). No considera los sentimientos, ni da importancia a las virtudes y la sinceridad de Luis. Al igual que la Quijotita, creció en la adulación, el mimo excesivo y, consciente de su belleza, sueña con las palabras de amor de sus pretendientes y con protagonizar los bailes. Su educación consiste en danzar con gracia y perfección, tocar la guitarra, leer y escribir, aunque el narrador censura sus gustos literarios y señala su buena caligrafía, pero pésima ortografía.

La voz que dirige el relato considera que todos los seres humanos tienen ciertas potencialidades y su inclinación hacia el bien o el mal dependerá de su educación. En ese sentido, señala “[...] Magdalena no era esencialmente mala, pero la educación que recibió no fue suficiente para formarle el alma y el corazón” (Del Castillo, 1902, p. 446). La joven mujer es presentada mal favorecida en su educación moral. Es otra víctima de las circunstancias y de los prejuicios sociales, carece de una figura paterna que la oriente y la proteja; por ello, cae en los brazos del hombre rico que solo busca seducirla y nunca formalizar. En ese momento, según sentencia la voz narradora, llegan el mal y la desgracia. Juan la abandona y “La madre al ver a su hija adorada, a su ídolo, a su orgullo perdido, perdido para siempre, murió de tristeza [...] de vergüenza” (Del Castillo, 1902, p. 463).

Otro personaje con el mismo nombre, Magdalena, aparece en *La Calandria*, de Rafael Delgado.⁶ La mulata, como la conocen en el vecindario, representa a la mujer transgresora del orden, porque está muy lejos de constituir un ideal femenino de

⁶ *La Calandria* fue, en su época, un acontecimiento literario. Es la obra que le dio fama a su autor y los críticos la consideran una de las mejores. Se dio a conocer en 1890 en la revista *Nacional de Letras y Ciencias* y no fue hasta 1891 que tomó forma de libro (Navarro, 1992).

bondad, docilidad y sumisión que permanece resguardada en el espacio doméstico, como buena hija, esposa y madre. De ella se menciona que es la amante de un periodista, lo cual en la época implica un escándalo social, vive una relación libre y ha tenido otros amantes o, por lo menos, eso se rumora. Varios la señalan como una puta y una mala influencia para Carmen, la “Calandria”.

Magdalena no es ama de casa, se enfatiza su inutilidad en las labores domésticas, le gusta leer, se destaca que recita y relee con pasión los versos de Acuña, y es aficionada al teatro. En alguna tertulia en su casa, presume tener trato con los poetas Juan de Dios Peza y Salvador Díaz Mirón. Así:

Magdalena –como decía el portero entre terno y terno— es muy *leída y escrebida*. Había estudiado cuatro años en una escuela superior, y de allí sacó ciertas aficiones literarias que la llevaron derecho a los brazos del tinterillo. No sabía zurcir unos calzones, ni hacer una taza de chocolate, pero estaba repleta de sintaxis, de geografía y de historia, lo cual no era parte a librarla de ciertos disparatillos ortográficos. No era capaz de freír unos frijoles, pero sí de recitar con frenesí versos y más versos (Delgado, 2001, p. 66).

Es un personaje que no solo es descalificado en lo moral por su conducta relajada, sino que también desdeñan sus gustos literarios.

El físico de Magdalena corresponde a una mujer gruesa, corpulenta y morena que somete su cuerpo al rigor del corsé y con ello consigue el escarnio de los otros, los del vecindario que la llaman “gordiflona”. Su conducta moral constantemente es señalada por licenciosa, libertina, atrevida, impúdica y retadora de las buenas costumbres al coquetear con los hombres, se mueve en círculos intelectuales masculinos y vive en unión libre. En su mente, figura de manera constante la idea de salir de la esfera social en la que nació, puesto que para ella los conocimientos permiten que un individuo puede escalar en la sociedad con los medios que tenga a su alcance. Subir, subir y nunca bajar. Su psicología se revela a través de los diálogos que sostiene con Carmen y en los que se muestra decidida, segura de conseguir sus objetivos, sin ataduras familiares ni sociales.

Magdalena representa a la mala mujer porque discrepa de los principios morales de la religión católica, asume una postura política liberal, cree en el progreso, es activa en lo intelectual; a su vez, encarna a la mujer voluptuosa que utiliza su cuerpo como un espacio de poder, es capaz de mostrar el pie sin pudor y vive una sexualidad libre. Gabriel la considera una pésima influencia para Carmen, porque le infunde el deseo de

salir de su entorno de pobreza, de no ser su esposa, sino de explorar otros horizontes: la insta a dejar esa amistad por la mala fama de Magdalena. Asegura que la maldad se contagia; además: “Dime con quién andas y te diré quién eres. Los que ven a Carmelita con esa mujer, dirán que es como ella” (Delgado, 2001, p. 96).

La vida de la mulata suscita el rumor en el vecindario, su forma de ser altera los ánimos de los vecinos que la observan, la critican y que no toman en cuenta su capital cultural ni sus intereses intelectuales. La juzgan con desprecio por sus amores, por su vida licenciosa y la consideran una libertina. Magdalena aconseja a Carmen que aproveche su juventud y belleza para conquistar a un hombre rico como Alberto Rosas. En la novela de Delgado, se plantea que una mujer joven, hermosa, pobre y huérfana está condenada a la desgracia no solo por lo nociva que puede ser la amistad con Magdalena, según Gabriel, sino porque repite el esquema de la madre y pasa a ser la amante de un hombre que busca entretenerse y nunca ha pensado en una relación seria con ella.

Carmen es hija de una lavandera y de un capitalista que jamás la reconoce como hija legítima. La Calandria, en alguna parte de la obra, parece ser una mujer sumisa y vive resguardada por doña Pancha y su hijo; sin embargo, en algún momento se rebela y exclama que es una mujer libre, con la capacidad de decidir sobre su vida sin considerar las opiniones de la familia que la amparó, lo cual suscita el conflicto y que se mude a la casa de la mulata (Delgado, 2001). En el universo ficcional, se menciona la influencia determinante de Magdalena en el carácter de Carmen, pero también la de Alberto Rosas:

[...] quienes habían transformado a la Calandria. Ya no era aquella joven de otros días tímida, soñadora y sencilla; quedaba en ella todavía algo, como un reflejo, de la regocijada ingenuidad de otro tiempo; ingenuidad rayana en ligereza, a través de la cual un observador profundo habría descubierto fatales tendencias [...] (Delgado, 2001, p. 147).

Casi al final de la historia, Magdalena se revela para la Calandria como una mujer que teje intrigas, miente, envidia la felicidad de otros y de una manera enfermiza detesta a las personas.

Manuel Payno es el autor de un relato breve titulado *Ligeros apuntes sobre la coquetería*, donde la define como “[...] el arte que tienen las mujeres para realzar los atractivos de la hermosura; para dar viveza a ese sentimiento indescriptible que se llama amor” (2002, p. 63). Se distinguen dos clases de coquetería: la instintiva y la meditada.

La primera surge de manera natural por el deseo que sienten las jóvenes de agradar a los que las observan, y por eso se visten con toda clase de adornos. La segunda, en cambio, se manifiesta para satisfacer el orgullo y para atraer a los adoradores, al utilizar la mirada, la sonrisa y la belleza. Es así como “Corazones desangrados, ilusiones desvanecidas, esqueletos pálidos, y enfermos de amor, son los trofeos que vagan en torno de una coqueta” (Payno, 2002, p. 64). El narrador habla de su amistad con una mujer madura de nombre Susana, quien le confiesa que en su juventud gustaba de seducir a los hombres, tener múltiples admiradores, prometer mucho y cumplir nada.

El perfil de la coqueta se revela como egoísta, vanidosa, hedonista e indiferente. Se complace en despertar la pasión en los hombres y goza con su sufrimiento sin sentir culpa, porque solo piensa en alimentar su orgullo y se nutre con la admiración y el amor de los otros. Su deseo es tener muchos amantes, ser querida, divertirse, burlarse y, al final, despreciarlos; los recompensa con una mirada, un saludo, una sonrisa, un gesto, etc. La mujer coqueta se muestra tirana con los hombres, desdeñosa, fría y calculadora; no busca el amor sincero y leal sino una corte de vasallos que le prodiguen atenciones. Confiesa: “No me acordaba ni de Dios, ni de mi familia, ni del mundo que me observaba” (Payno, 2002, p. 69). Cierta día se descubre su juego; los enamorados se dan cuenta de que la mujer se burló de ellos con falsas promesas y para vengarse evidencian en la esfera pública todas sus artimañas. Sus cartas de amor fingido se leen en los cafés y Susana es señalada como una “coqueta”. En una ocasión, se acerca un hombre que la seduce con atenciones y ella cree en sus palabras, después se entera que recibió un escarmiento por haberse burlado de un enamorado que murió por ella. La enseñanza es clara: la que obra mal y de acuerdo con el egoísmo y sentimientos mezquinos, transita por la vida sin amor y sin compañía. El texto tiene un claro mensaje moral cuando el narrador advierte así: “¡Cuidado con la coquetería, niñas!” (Payno, 2002, p. 79).

Ignacio Manuel Altamirano es un autor que en varias de sus novelas utiliza el recurso de contraponer el físico y las virtudes de los personajes tanto masculinos como femeninos. En *El Zarco*, Manuela representa a la fémima superficial, de porte aristocrático y que se deslumbra con la belleza y el dinero. La ambición la lleva al abandono de la madre y preferir la compañía de un ladrón. Asimismo, su psicología se evidencia no solo en sus acciones sino en los diálogos, ya que la muestran vanidosa,

altiva, envidiosa, de sonrisa burlona y despectiva. Su físico corresponde a una mujer de piel blanca, pelo oscuro, ojos negros y vivaces, boca encarnada, nariz ligeramente aguileña. Es la hija que se corrompe por seguir los pasos del hombre que cree amar y que abandona el espacio familiar para vivir en el refugio de los bandidos. El fin es predecible para ella, al recibir como castigo la muerte. Pilar es su antítesis al ser moderada en su carácter, encarna la mujer humilde de pueblo, morena, sencilla, que aspira a casarse con un hombre virtuoso como Nicolás, quien la atrae por su fuerza y apostura propia de los hombres de raza indígena. Una es de actitud decidida, rebelde e interesada en lo material; la otra es tímida, sincera, honesta y aspira formar una familia. Al final, Manuela, al ver colgado a su amante, se desploma, arroja sangre y muere. Por el contrario, su amiga tiene la promesa de la felicidad, pues “Nicolás, el honradísimo herrero de Atlihuayán, se casaba con la buena y bella Pilar, la perla del pueblo por su carácter, por su hermosura y sus virtudes” (Altamirano, 2009, p. 152).

En la novela *Clemencia*, el personaje que da título a la obra no solo destaca por su perfil físico que la ubica como una mujer del tipo español, morena, pálida, ojos negros, boca sensual, sino también porque posee una gran inteligencia, es una esteta, amante de lo bello, repara más en la apariencia de las personas y de las cosas. Al ser admiradora de la perfección, considera que lo exterior necesariamente coincide con lo interior, la hermosura con lo moral. El narrador observa en Clemencia a una mujer peligrosa por su talento y por sus encantos: altiva, exigente, soberbia, orgullosa, que se impone y de carácter decidido. Dama poderosa y fatal. De cierta manera anticipa el conflicto al expresar:

[...] no era el deseo de ser amada por el primer venido, el que las hacía disputarse en aquel instante la preferencia del hermoso oficial, sino el amor propio, innato en el corazón de la mujer, y mayor en el corazón de la mujer bella, que quiere conquistar siempre, vencer siempre y uncir un esclavo más al carro de sus triunfos (Altamirano, 1989, p. 189).

Clemencia es también una mujer coqueta, de mirada ardiente, sensual, de belleza irresistible, orgullosa, dominadora, experta en disimular sus inclinaciones. Una rival poco o nada despreciable para Isabel. Clemencia es un personaje que evoluciona, puesto que, a pesar de ocultar, también revela determinación; es una Cleopatra experta en el arte de mirar y sonreír, seductora en extremo. En alguna parte de la novela, asevera no

haberse enamorado y que busca en un hombre fuerza, energía, inteligencia y elevación en los sentimientos. Segura de sí, afirma conocer lo que los otros piensan de ella:

No me juzgue usted mal, Fernando, ni crea usted que soy la ‘coqueta’ casquivana a quien calumnian en Guadalajara. Soy franca, desdeño las reservas de mi sexo, tengo una educación especial, una independencia de carácter que me permite reírme del qué dirán y hacer siempre lo que me inspira el corazón (Altamirano, 1989, p. 228).

Al final el personaje recibe un escarmiento. Se enamora de Flores y desprecia el amor sincero de Valle, después se entera que este es un héroe y su novio es un traidor y mentiroso. Se arrepiente de sus acciones, pero Valle ha muerto y Flores ha huido. Clemencia no muere como Manuela, pero se redime cuando decide renunciar al mundo y ser “[...] hermana de la Caridad en la Casa Central; allí la visité; pero ¡cuán mudada estaba! Hermosa todavía, pero con una palidez de muerta” (Altamirano, 1989, p. 310).

Otro personaje que destaca en la literatura escrita a principios de siglo es Elena Rivas, en *Salamandra*,⁷ porque es una fina representación de la mujer liberada, despreocupada en lo económico, sin ataduras matrimoniales, independiente, con intereses artísticos. Mujer de mundo que disfruta del arte, le interesan las actividades culturales y por ello se ve inmersa en los círculos de artistas y escritores. El retrato físico del personaje corresponde con una mujer de hermosura avasalladora, de veinticinco años, estatura media, pelo negrísimo, ligeramente ondulado y abundante; complexión media, piel firme y blanca, cadera rotunda, ojos oscuros, voz armoniosa.⁸ Elena Rivas representa a la *femme fatale*⁹ perversa y lujuriosa de movimientos felinos, que seduce a los hombres y que solo desea satisfacer sus anhelos en lo material o en el corporal. Al respecto, debe considerarse que “[...] las presencias femeninas fatales sólo adquieren sentido [...] cuando interactúan con la otredad masculina” (Zavala, 2012, p. 24).

⁷ La primera edición de *Salamandra* fue impresa en México, en 1919, con un tiraje de 500 ejemplares; ese mismo año fue publicado un capítulo de la novela en *El Heraldo de México*. En 1922, salió a la luz una nueva edición aumentada en la ciudad de Kristiania —actualmente Oslo, Noruega— con un tiraje de 1 000 ejemplares en la editorial Det Mallingske Bogtrykkeri. Consultado en *Enciclopedia de la literatura en México*: <http://www.elem.mx/obra/datos/1789> [18/06/18].

⁸ Su descripción física coincide con la de la *Femme fatale*: larga y abundante cabellera oscura o rojiza, piel blanca, pues “en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones” (Bornay, 1995, p. 115).

⁹ Se refiere a una concepción que surgió hacia la segunda mitad del siglo XIX y corresponde a un tipo específico de mujer: indiferente, insensible, de belleza maldita, lujuriosa, que excita a los varones con su sensualidad. Fémica erótica y peligrosa en extremo porque los hombres son capaces de morir o enloquecer por ella (Bornay, 1995).

De su aspecto psicológico se enfatiza que disfrutaba hacer sufrir a los hombres, era intensamente provocadora, una mujer coqueta, admirada y asediada siempre por una corte de pretendientes a quienes dirigía miradas y sonrisas prometedoras. Mujer decidida, fría como la salamandra, indiferente ante el dolor ajeno, segura del impacto de su belleza y que no rinde cuentas a nadie. Su perfil psicológico coincide con el de la *Femme fatale*, pues, según Bornay (1995), en la tradición literaria europea es descrita en función de su capacidad de dominio, de incitación hacia el mal y frialdad de sentimientos, pero ardiente y lujuriosa. Elena utiliza su nombre de soltera, le gusta bailar, acudir al cine, a los teatros, sabe conducir autos y goza de los paseos por los barrios de la ciudad; en suma, se deleita en los placeres modernos. En actitud desafiante, critica que en México se prohíba que las mujeres fumen, aunque a ella le parece un vicio desabrido y menciona que le gustaría probar el opio. La vida en general le parece aburrida, ya que en la ciudad no hay casinos, ni carreras de caballos, ni otros entretenimientos.

En la obra se cuestiona el status social de la mujer y por qué esta suele descubrir su belleza a puerta cerrada y a solas, por qué la desconfianza hacia el hombre que la adora y por qué negarse a dar de beber al sediento. El narrador aconseja al sexo femenino que deponga sus recelos, que no sea huraño ni parsimonioso al conceder sus favores a los hombres. Se afirma que entregar la belleza y juventud no disminuye ni aumenta su valor. Por la defensa de esta visión de lo femenino, ya sin ataduras familiares ni socioculturales, se propone un personaje transgresor que dista del ideal femenino de castidad, obediencia, sumisión y bondad que se identifica en obras como *Carmen*, de Pedro Castera o *María*, de Jorge Isaacs. En el texto de Rebolledo (1922) no se menciona cómo los otros perciben al personaje femenino protagonista, si desata el escándalo social, si lo enredan en rumores o si es agredido verbalmente, como ocurre con Magdalena, en *La Calandria*. Quizá la pertenencia a un estatus social elevado le concede ciertos privilegios que la eximen de la lengua del vulgo de los vecindarios.

En el texto se destaca que la risa, breve, aguda y cruel revela mucho del carácter de una persona; en el caso de Elena, refleja su intención sádica de hacer sufrir a los demás. Su coquetería se apoya no solo en ostentar los atractivos físicos descritos, sino en actitudes como mover de manera constante la pierna, mostrar el pie calzado; además, es zalamera, esquiva y expresa constante burla hacia los enamorados celosos. Un

atractivo más es su gusto y conocimiento de la poesía al mostrarse como una entendida en la materia cuando dice: “Me gusta esta poesía, sobre todo la última estrofa, y la muerte que describe es digna de un poeta. Yo haré que poniendo en práctica esta idea realice su más bella obra de arte” (Rebolledo, 1922, p. 8).

El poema publicado por Eugenio León en el periódico *El Independiente Ilustrado* representa una descripción poética de la figura femenina central, es decir, Elena, como un preludio del declive físico y psicológico de su autor, de su locura y suicidio ante el desprecio de su amada. En la penúltima estrofa dice: “Pero infeliz quien pruebe tus labios tentadores, / porque una sed perenne quemará sus entrañas. / Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca / Es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina / Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca, / Me daría la muerte con su seda asesina” (Rebolledo, 1922, p. 8). En algún momento, Eugenio pregunta a Elena si sus labios saben a fresa o granada y acto seguido los prueba. A partir de esa acción cae rendido ante sus pies. Conciertan una cita en casa de Eugenio, pero la Salamandra nunca llega, lo cual lo deja en un estado de ansiedad y desesperación.

Elena desaparece de manera premeditada del escenario intelectual de la ciudad de México durante algunos días. Después reaparece y se encuentra por casualidad con Eugenio, quien se ve sucio, desarreglado, ha perdido el trabajo y vaga por la ciudad con la miseria humana y material a cuestas. La Salamandra no duda y provoca sus celos al coquetear con Jiménez, otro de sus pretendientes. El efecto es inmediato y Eugenio regresa a su humilde vivienda destruido. Apenas se despierta, Elena lee la noticia en el periódico: el poeta y periodista se ha suicidado. Siente que llegó al culmen de la felicidad y del triunfo, al saber que un hombre ha muerto de amor por ella. El narrador expresa: “El sol se abalanzaba por la ventana en ondas de oro líquido, las flores eran magníficas, y sobre todo estaba contenta” (Rebolledo, 1922, p. 38). En la novela, el narrador y/o los personajes no mencionan que el sujeto femenino principal sea malo, perverso o libertino; en todo caso, su perfil moral queda bajo la consideración de los lectores.

CONCLUSIÓN

En la literatura del siglo XIX, aparecen personajes que simbolizan a la mujer caída en desgracia y pecadora, como Pomposa, quien se corrompe debido al descuido en su

educación, motivo por el que es acusada de viciosa y delincuente por ejercer la prostitución. La Calandria se pervierte por la compañía de Magdalena y por ser la querida de Alberto Rosas hay quienes la tratan como si fuera prostituta. El sujeto femenino transgresor, principalmente, está representado en la mulata Magdalena, en Clemencia y en Elena Rivas, quienes son conscientes del poder que ejercen y utilizan sus atractivos para seducir a los hombres. Una es desdeñada en lo intelectual, acusada de haber tenido varios amantes, violentada verbalmente por los vecinos. Las otras son refinadas, cultas, se mueven en un medio social aristocrático, libres en su interacción cotidiana, temidas por sus atractivos, perseguidas por los hombres, parecen tenerlos a merced de su voluntad. Unas víctimas del destino, de las circunstancias socioculturales y de los sujetos masculinos, como Nieves, Carmen y quizá Magdalena la hija de la costurera. Otras victimarias y liberadas como la mulata, Clemencia y Elena Rivas, quienes se desenvuelven en su medio con soltura y no caen enamoradas del primer pretendiente. Por el contrario, estas controlan siempre la situación, observan, sonrían, calculan, provocan y asestan el golpe.

En varias propuestas narrativas, se observa una intención de moralizar, de advertir a los lectores sobre un comportamiento femenino inadecuado o una educación mal encauzada por la ignorancia, el descuido de la madre y la ausencia del padre. En los personajes Pilar, Nieves y Carmen se encuentra esa visión de la doncella virgen, la mujer flor, sufrida, la huérfana indefensa, perseguida por la desgracia y por la pobreza, expuesta a los vaivenes de la fortuna, con un fin incierto y otro fatal. En Elena, Manuela, Clemencia y la mulata no hay tal concepción, porque representan a las mujeres que deciden libremente, esto es, son conscientes de su decir, hacer y pensar, ya que actúan conforme a sus intereses y no se ven sometidas a la voluntad masculina. En el caso de Magdalena, el castigo que recibe es el escarnio verbal a que constantemente la someten los otros, sin que parezca darle importancia. En Elena Rivas, no se ve ninguna atadura familiar, social ni ningún escarnio público; se le observa siempre en el completo dominio de la situación: como un personaje pleno, ideal de la mujer moderna, versada en arte, independiente y libre pensadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTAMIRANO, I. M. (1989). *Clemencia*. En *Obras Completas III. Novelas y cuentos*. Tomo 1 (pp. 169- 327). México: SEP.
- ALTAMIRANO I. M. (2009). *El Zarco*. *Colección Autores del Siglo XIX*. México: Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. Recuperado de http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Zarco.pdf [Consulta: 15 de junio de 2018].
- BORNAY, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- CASTILLO, F. M. (1902). *Culpa*. En *Novelas cortas* (pp. 401- 463). México: V. Agüeros.
- DÁVALOS, M. (1987). La belleza femenina en la literatura mexicana del siglo XIX. *Historias*, 16, 45-55.
- DELGADO, R. (2001). *La Calandria*. México: Océano.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, J. J. (1980). *La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencia de novela & Vida y hechos del famoso caballero Don Catrín de la Fachenda*. En María Rosa Palazón Mayoral (ed.), *Obras VII-Novelas* (pp. 15-532). México: UNAM.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2016). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- GONZÁLEZ Y LOBO, M. G. (2007). Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano. *Casa del Tiempo*, IX (99), 53-58.
- LÓPEZ-PORTILLO Y ROJAS, J. (1985). Nieves. En *La novela realista. Gran colección de la literatura* (pp. 25-46). México: Promexa.
- MATA, Ó. (2003). *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: UNAM-UAM.
- MONTERO SÁNCHEZ, S. (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: UNAM-Plaza & Valdés.
- NAVARRO, J. (1992). *La novela realista mexicana*. México: Universidad de Tlaxcala.
- PAYNO, M. (2002). Ligeros apuntes sobre la coquetería. En *Memorias sobre el matrimonio y otros escritos* (pp. 61-79). México: Planeta-Conaculta.

- RALUY POUDEVIDA, A. (1990). *Diccionario Porrúa de la Lengua Española* (1990). México: Porrúa.
- REBOLLEDO, E. (1922). *Salamandra*. [Ed. Milenka Flores García]. México: Sin editorial.
- REDONDO GOICOCHEA, A. (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI.
- SALOMA GUTIÉRREZ, A. (2000). De la mujer ideal a la mujer real. Las contradicciones del estereotipo femenino en el siglo XIX. *Cuicuilco*, 7(18), 1-18.
- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO (UACM) (s/f). *La Calandria* de Rafael Delgado (Magdalena: mulata, puta e intelectual). En *La novela mexicana del siglo XIX (un proyecto fundacional de la nación)* (pp. 1-24). Recuperado de <https://sites.google.com/site/literaturamexicanadelsigloxix/la-calandria-de-rafael-dlgado-magdalena-mulata-puta-e-intelectual?authuser=0> [Consulta: 18 de junio 2018].
- ZAVALA DÍAZ, A. L. (2012). *De Asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. México: UNAM.

SUBJETIVIDADES Y ESCRITURAS MULTIDIMENSIONALES EN LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON

SUBJECTIVITY AND MULTIDIMENSIONAL WRITING IN JORGE EDUARDO EIELSON POETRY

Alex Morillo Sotomayor
Universidad Científica del Sur
amorillo@cientifica.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alex.morillo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.83

Fecha de recepción: 13.11.20 | Fecha de aceptación: 12.01.21

RESUMEN

La crítica especializada sobre la poesía de Jorge Eduardo Eielson suele identificar una ruptura o silencio entre la serie escrita por el autor entre 1958 y 1960, conformada por las colecciones *Eros / iones*, *4 estaciones*, *Papel* y *Canto visible*, y su obra posterior; lo que ha sido explicado como un gesto, por parte del poeta, de insatisfacción e, incluso, de renuncia frente a las palabras. El siguiente trabajo intentará demostrar la limitación de esa lectura, y para ello propondrá que poemarios como *Ceremonia solitaria* (1964), y en particular textos como “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo”, representan la señal de una continuidad que consiste en la realización de un tipo de poesía que llamaremos multidimensional y que revela, antes que una renuncia, un intento por recalcar el alcance expresivo e imaginativo de las palabras. Se planteará que la multidimensionalidad del yo poético fusiona y diversifica los sentidos de lo masculino y lo femenino como parte de una visión integradora sobre la naturaleza humana; del mismo modo, se explicará cómo ese yo multidimensionado deconstruye las condiciones de lenguaje y de texto que sostienen al poema.

PALABRAS CLAVE: Jorge Eduardo Eielson, multidimensionalidad poética, sentido de lo humano, sentidos de lo masculino y lo femenino, materialidad y lenguaje.

ABSTRACT

The specialized criticism about Jorge Eduardo Eielson poetry is used to identify a break or silence between the series written from 1958 to 1960, made up of the collections *Eros*

/ iones, 4 estaciones, Papel and *Canto visible*, and his later poetry; what has been explained as a gesture, on the part of the poet, of dissatisfaction and, even, of resignation to the words. This reflection points to the limitations of this readings, since I recognize in poetry collections such as *Ceremonia solitaria* (1964), specially "Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo", which reveals the sign of continuity that consists in the realization of a type of poem defined here as multidimensional and that reveals, rather than a renunciation, an attempt to recalculate the expressive and imaginative scope of words. It will be stated that the multidimensionality of the self fuses and diversifies the senses of the masculine and feminine, as part of an integrating vision of human nature and how this multidimensional self deconstructs the language and text conditions that sustain the poem.

KEYWORDS: Jorge Eduardo Eielson, poetic multidimensionality, sense of the human, senses of the masculine and feminine, materiality and language.

1. LA MULTIDIMENSIONALIDAD DEL POEMA

Ceremonia solitaria (1964) es uno de los poemarios de Jorge Eduardo Eielson que ha recibido poca atención por la crítica, pese a ser parte de un momento expectante dentro de la producción del poeta peruano: luego de la serie conformada por *Eros / iones, 4 estaciones, Papel* y *Canto visible*, escritas en Roma entre 1958 y 1960. Si revisamos con atención las escrituras de esta serie, habría que referirlas como artefactos transverbales o textualidades tridimensionales, como sugiere el mismo Eielson, quien vio la oportunidad de radicalizar esos poemas hasta el punto de descentrar el encaje aparentemente confiable entre las nociones de ficción, literatura y poesía. Para él, la tridimensionalidad de la palabra poética pasa por la conjugación de dos movimientos: uno hacia la interioridad del artista para que se consagre desde ahí como el "vehículo sin par del pensamiento y del sentir humanos" (Eielson, 2010a, p. 388); y otro hacia una exterioridad "en sintonía con los paradigmas ya operantes en campo filosófico, científico, artístico, religioso y hasta político y económico" (2010a, p. 388).

La idea de la multidimensionalidad del poema va a ser necesaria en este ensayo para comprender mejor ese tipo de escrituras y movimientos, y se desarrollará tomando como pretexto el poema "Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo". Pero, por qué

este poema. Por dos motivos: primero, porque tiene mucha sintonía con la serie mencionada anteriormente, al compartir con ella la refundación de sus condiciones de lenguaje y textualidad. Y segundo, porque su multidimensionalidad está conectada con otros aspectos fundamentales de la estética eielsoniana, como por ejemplo la dinamización y la liberación del sentido de lo humano. Podría decirse que las imágenes que asisten al poema, así como la lógica composicional que la sostiene y la enunciación que le da vida concretan un lenguaje que tiene que multidimensionarse —permearse, proliferarse, diversificarse— para tratar de mostrar un sentido complejísimo como el humano, un sentido que se desata o desmonta continuamente y demanda una calibración constante.

La sensación que queda tras la lectura del poema seleccionado es que la naturaleza humana es un espiral, un punto de convergencia pero también un punto de fuga por el que sus atributos más convencionales se liberan, se entraman y se disponen en una significación cada vez más osada capaz de dejar sin suelo a cualquier lógica que intente sistematizar tales atributos, como suele pasar con la lógica occidental que reduce aquella naturaleza oponiendo los sentidos de lo masculino y lo femenino, haciéndolos ver como realidades siempre en conflicto, disputándose cualquier forma de poder.

Este poema de Eielson justifica su particularidad porque se atreve, precisamente, a potenciar la misma realización de lo poético cuando expone sin reparos los puntos ciegos de aquella oposición, revelando en consecuencia una visión otra o multidimensional de la condición humana, y por extensión una visión otra o multidimensional del lenguaje que da sentido y legitimidad a esa condición, lo que a su vez compromete una visión otra o multidimensional de lo que creemos que hacemos cuando *leemos* un poema que se atreve a este tipo de subversiones. Eso es lo que provoca Eielson con poemas así: una lectura seducida por una escritura sediciosa.

Para afianzar lo anotado hasta aquí, resumo la idea de la multidimensionalidad del poema de la siguiente manera: el poema es un objeto multidimensional, porque se convierte en un discurso que, por un lado, pone a prueba su consistencia y potencial expresivos a partir de la reformulación permanente de sus recursos, soportes y formas de producción y consumo; y, por otro, porque se dispone como el lugar en el que se encuentran, chocan, se fusionan, se superponen y se refundan las significaciones que

proviene de la diversidad de paradigmas, ideologías o imaginarios que suelen sitiar al hombre. Estas significaciones terminan por organizarse en cinco grandes asuntos que acaparan la atención del hablante del poema multidimensional:

- a. La sensación de pertenencia y de tensión en torno a la condición cada vez más versátil e interpelante del lenguaje o los lenguajes que constituyen su realidad.
- b. La sensación de pertenencia y de tensión en torno a las experiencias de conocimiento que le deparan esos lenguajes.
- c. Su experiencia con la idea de lo público. O la consciencia disidente del hablante sobre la estandarización de las nociones de ciudadanía, sociedad, identidad individual y colectiva.
- d. Su experiencia con la idea de cultura, asumiendo que esta ha sufrido un descentramiento profundo y una problematización cada vez mayor, no solo por el hecho de que el hablante se cuestione *su lugar único* en torno a una cultura determinada, sino, sobre todo, porque entiende aquella experiencia como un devenir, un tránsito, una migración, un posicionamiento y una posesión efímera: una experiencia de incontables préstamos, apropiaciones y gestos de desprendimiento.
- e. Su experiencia con la idea de la historia, y en particular con la historia de la violencia que ha marcado a nuestras sociedades, moldeadas desde paradigmas cuya tendencia ha sido siempre la homogenización y la verticalidad. La inquietud del hablante pasa por averiguar en qué sujeto de la expresión se ha convertido en un escenario que ha violentado —impuesto y controlado— las formas de vivir y de entender el sentido de lo humano.

Para referirnos a la multidimensionalidad del poema hay que suponer que en sus dominios aparecen al mismo tiempo inquietudes o concientizaciones, como las resumidas, que harán del cuerpo textual una materialidad que gana una perspectiva múltiple y una superposicionalidad ante la mirada del lector. El poema, imaginado así, convierte a las palabras que lo conforman en las marcas de su realización objetual multidimensional.

La multidimensionalidad del poema involucra, en suma, todos esos asuntos que desafían (por decirlo menos) su realización como una materialidad significativa, un acontecimiento de lenguaje y un discurso estético. Esta definición que aquí aventuro es la manera que encuentro para hablar de una escritura poética, como la eielsoniana, que afianzó una dinámica que primero liberó y reconstruyó sus modos de enunciar y de referir, para luego concretar un lenguaje posible desde su intermedialidad, donde las palabras parecen reinstalarse en el poema a partir de su relación con otros soportes, otros elementos y otros gestos de producción y de recepción.

Un poema que interviene constantemente su intermedialidad es un texto dispuesto a desnaturalizar lo que llega con la forma y el fondo de una referencia, y ya no lo es más. Esa intermedialidad hace que las palabras *pierdan* su posibilidad de referir en el sentido más unidireccional del término. Después de eso, ¿qué le queda a la palabra para justificar su condición de palabra? *Esa cosa* que para el poeta refería desde una concepción privativa de lo verbal-textual-lingüístico, ¿es palabra de qué o palabra para quién? Si las palabras tienen que pasar todo esto para permanecer en el poema, aún *perdiendo*, es porque *ganan* otras condiciones en las que proliferan nuevas dimensiones de lenguaje.

Todo esto tiene resonancia en los escritos más tempranos de Eielson —por ejemplo, en *Bacanal*, *Tema y variaciones*, *Habitación en Roma*, *Mutatis mutandis*, *De materia verbalis*, *Naturaleza muerta*—, aunque también está presente en sus publicaciones más recientes, como *Sin título* y *Nudos*. Estos conjuntos provocan, entre otras cosas, la problematización de la posibilidad (o no) del alcance comunicativo del poema; la resistencia de ver en el poema un hilo lógico y una estructura compacta sin fisuras y sin desfases, y el arribo de una significación desde lo intuitivo y lo conjetural. La multidimensionalidad del poema se anticipa, por lo tanto, a cualquier idea que se presuma inamovible respecto al lenguaje. Se podría decir, incluso, que dicho anticipo se convierte en el gran motivo de su realización.

Un buen clímax de esta multidimensionalidad nos ubica en la serie que en las décadas del cincuenta y del sesenta declaraba, para muchos críticos, la supuesta insuficiencia del código lingüístico y el giro hacia una rematerialización de la palabra con la potencia expresiva de los lenguajes plástico, sonoro y escultórico, lo que ha sido

reconocido en diversas ocasiones como la incursión eielsoniana en la poesía conceptual, concreta u objetual. Un primer ejemplo de esa serie es la colección breve *Eros / iones* que consta de cuatro textos concentrados en ofrecer una serie de imágenes que sugieren el impulso y el encuentro sexual. La intensidad de lo sugerido supera su contenedor habitual —la abstracción de las imágenes— y toma por asalto la sintaxis singular de cada verso y la interacción misma entre los versos, hasta volver intrigante la ¿estructura? de los poemas:

EROS

Arriba labios ojos cerrados /
innumerable lamento respiración /
de animal enjaulado entre dientes / y pelos
firmamento de sábanas sucias /
de semen de barro de orina /

ION 1

/ muslos abiertos abajo
chasquido de miembros rosados espuma
temperatura y saliva sin fin
/ y yerba aplastada ante un lago
/ de flores rojizas que duelen

(Eielson, 2004, p. 601).

En este caso, la fractura del título que libera su triple carga de sentido —la pulsión sexual, la tensión eléctrica y la erosión o desgaste producto de la fricción—, la extensión y la ubicación cambiantes de los versos, el empleo de signos (/) que remarca la distribución descentrada de los versos y la consecuente desestructura del gesto de lectura que se abre a diversas entradas son algunas de las señales de la multidimensionalidad del poema. De hecho, la escena que el texto evoca sobre cuerpos entramados deja de ser solo una referencia y se convierte en una materialidad palpable. Es decir, hay un caos o una lucha de cuerpos que la pasión acciona en la lucha, el choque o la fricción que se da entre las palabras, las mismas que aparecen al lado de otras a veces sin signos ni enlaces lógicos que naturalicen su yuxtaposición. Palabras que parecen recorrer varios caminos en el poema, tanteando varias direcciones. En suma, palabras-iones.

Otra colección interesante de la serie es la titulada *4 estaciones*, conformada también por cuatro textos brevísimos, en la que aparece un hablante que quiere retener la atención del lector sobre la dimensión objetual-multidimensional del poema y el alcance pragmático-instrumental del soporte de la escritura. Para ello, lo insta a seguir algunas indicaciones que consisten en coger y manipular los poemas, los mismos que a

la luz de esta experiencia *contemplativo-artesanal* o *visual-manual* no son más que “rectángulos de papel” a los que hay que agregarle el gesto poético:

tome este rectángulo de papel en primavera con una temperatura de 17 grados sobre cero y léalo tranquilamente

tome este rectángulo de papel en el verano con una temperatura de 40 grados a la sombra y abaníquese con fuerza

tome este rectángulo de papel en el otoño con una temperatura de 12 grados sobre cero y escriba un poema

tome este rectángulo de papel en el invierno con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea

(Eielson, 2004, pp. 605-608).

Es curioso, en principio, el contraste entre el tono alturado del hablante dirigiéndose al lector en tercera persona y el afán lúdico-transgresor que está detrás de la manipulación de cada pedazo de papel. También es curioso el giro de las acciones que pasan de la escritura o la lectura apacibles a la agitación brusca o incluso a la destrucción permanente, según la estación que toque del año. Lo interesante aquí es que los textos proponen su multidimensionalidad cuando las palabras que los componen, antes que concentrar la cuestión poética, se erigen en el *paso obligado* para sondear dicha cuestión desde las posibilidades materiales que recaen en el lector, fuera o después de las palabras mismas. En ese sentido, para que sean poesía, hay que concebirlas como papeles antes que como poemas.

Para decirlo de otro modo, ocurre una inversión de lo más atractiva cuando no importa qué tanta carga de sentido respalde a las palabras o qué tanto pretendan como mediadoras de una abstracción altamente sugerente, nada de eso parece garantizar su performance poética; lo que sí nos aproxima a esa performance, en cambio, es que esas palabras se muestren en su potencialidad de insumos, esto es, en tanto una materialidad que interviene o es intervenida por otras materialidades, ya sea por el soporte del papel u otros soportes, o por las circunstancias materiales propias de los gestos mismos de la escritura y de la lectura. Un poema que pone por encima de las abstracciones sugerentes

de las palabras los efectos que se desprenden de esas materialidades en contacto, se está mostrando como un poema multidimensional, porque provoca en el lector nuevas maneras de comprender la tangibilidad del objeto poético (¿depende de la conexión fluida entre verso y verso, de la persistencia o no de la unidad estrófica o del acomodamiento para nada predecible del poema en la hoja-soporte?), la diversificación de las rutas de lectura para un solo poema y la multiexpresividad que coloca a las mismas palabras en una espiral mucho más dinámica e intensa de lenguaje.

Otra colección en sintonía con las anteriores es *Canto visible*. Tal y como ocurre con las colecciones anteriores, la poetización de *Canto visible* —nombre de clara provocación sinestésica que interviene y desestabiliza el ordenamiento perceptivo del lector— se justifica en el planteamiento de nuevas entradas o experiencias relacionadas al soporte del papel, a los actos de la escritura y de la lectura, y a la convivencia entre la materialidad verbal y otras materialidades que ya ni siquiera son sugeridas por las palabras mismas, sino más bien toman posesión directa del poema, lo que supone por fin una apuesta por la exposición simultánea, convergente y refundante de las diversas condiciones del lenguaje verbal y de otros lenguajes desatados en una misma corriente de sentido. La colección reúne composiciones de este tipo:

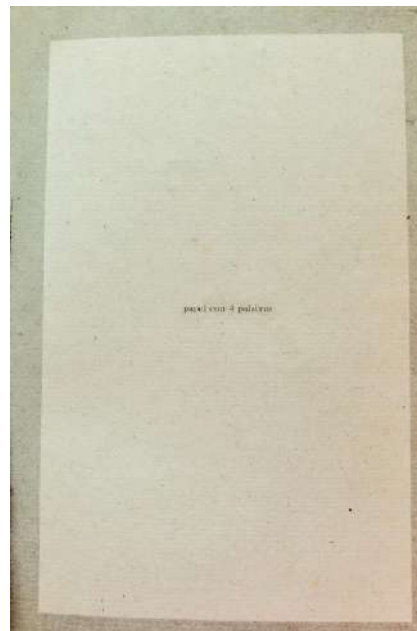


(Eielson, 2004, p. 618).

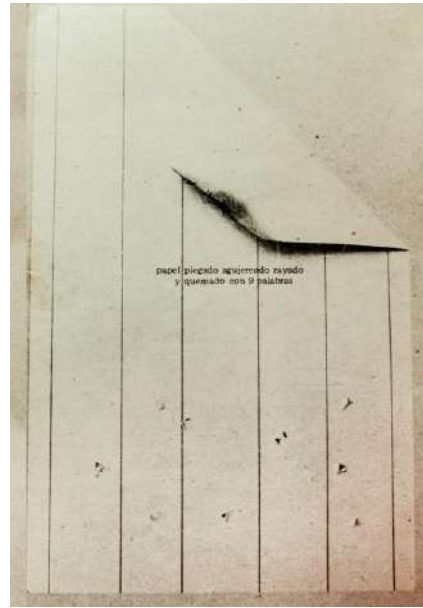
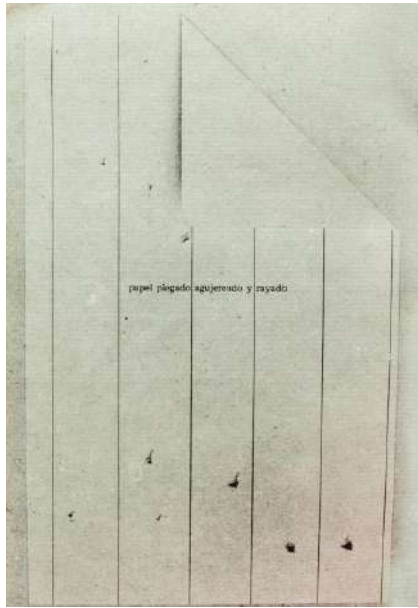
Si se sigue la lógica de la apuesta editorial que, en 1976, y bajo el nombre nada obvio y bastante retador de *Poesía escrita*, reunió la producción poética de Eielson, incluyendo a *Canto visible* y a las otras colecciones de la serie que estoy comentando, entonces lo que tenemos aquí es un poema. Ahora, se trata de un poema que se vuelve multidimensional porque expone un entramado de asuntos materiales. Primero, en cuanto a la composición misma del poema, se puede jugar con la lectura múltiple de la frase “estatua de un pensamiento convertido en esfera”, pues cabe como el título del poema objetual; pero también nada impide que la asociemos con la imagen de la esfera como parte de *una misma cosa*, cuyo resultado sería el cuerpo multiexpresivo del poema. La segunda cuestión llamativa es que la esfera reciba el nombre de estatua, lo que reclama una conjetura inmediata: podríamos estar ante la existencia de dos escrituras, una que da forma o moldea a las palabras que son parte de la frase y que aún sobrevive en la superficie del poema, y la otra que en algún momento dio contención a la informalidad de ese pensamiento y que, tras sus posibilidades limitadas de aprehensión, migra de la materialidad-palabra a la materialidad-imagen. Y al *entramarse* ambas escrituras, la verbal y la que migró de lo verbal a lo visual, la materialidad resultante es un pensamiento hecho estatua, esto es, una escritura escultórica, gramo por gramo, multidimensional.

Hay ciertos indicios para sostener una conjetura así: a la frase solo le interesa plantearnos que hay un pensamiento y que este es una estatua, pero ignoramos su especificidad o su esencia: ¿un pensamiento sobre qué?, ¿un pensamiento para qué?, ¿un pensamiento de quién y para quién? En tal sentido, el lector puede suponer que al poema no le importa detallar o describir aquella especificidad, pero sí le importa sugerir que el poeta adquiere una *actitud escultórica* frente al lenguaje. Tal vez para el poeta moldear o dar forma al lenguaje no se reduce al oficio de hacer palabras sobre las cosas, sino, más bien, al estar frente a una experiencia que *hace cosas con las palabras*. Tal vez las palabras que describían ese pensamiento sirvieron más como volumen, como peso, como superficie, como textura, antes que como el recipiente pasivo de una significación. Tal vez la esfera es la rematerialización de las palabras en manos del poeta-escultor.

Y si hay una colección que representa muy bien la multidimensionalidad poética es, sin duda, *Papel*, no solo porque todos los poemas que lo conforman se exhiben en su condición objetual, sino porque las circunstancias materiales que le dan vida problematizan curiosamente su realización, y más aún su divulgación¹. No es un dato menor que después de ser incluida en la edición de *Poesía escrita* de 1976 no haya sido considerada en otra compilación de la escritura poética de Eielson. En esa edición, *Papel* contiene diecinueve poemas que son, en realidad, registros fotográficos de papeles en los que aparece un verso que tiene un alcance autorreferencial, pues señala la acción que simultáneamente se constata en el mismo soporte:



¹ David Sobrevilla, solo dos años después de la publicación de *Poesía escrita*, planteó las primeras ideas claves sobre *Papel*, pues asume que poetiza “el movimiento mismo de la significación” antes que un tópico poético tradicional. Reconoce, además, un giro importante porque se trata de poemas que pasan del “decir” al “mostrar”, desencadenando una “espacialidad tridimensional”. Pero afirma algo más contundente aún: las condiciones materiales del poemario revelan que, pese a los esfuerzos por difundirlo, se mantiene inédito: “Para terminar, deseamos lamentar que la falta de fondos de Instituto Nacional de Cultura lo haya llevado a hacer una edición de *Papel*, que en verdad niega esta obra y sólo permite imaginar lo que hubiera podido ser, lo que hubiera debido ser. Así es: los materiales empleados nivelan todos sus valores visuales y táctiles. En realidad, *Papel* es una obra inédita.” (2013, p. 76).



(Eielson, 1976, pp. 289-309).

La autorreferencialidad, en estos *textos-capturas*, quiere dejar por sentado que los papeles son soportes sometidos a una serie de intervenciones que podrían catalogarse de cotidianas, incluso de monótonas, tales como rayar, pisotear, agujerear, plegar o quemar. Pero el fin del gesto autorreferencial no pasa por remarcar la obviedad de corroborar la relación especular o reflejo entre el verso y la acción constatable por la instantánea; lo estimulante aquí es tantear la rematerialización —y por ende la potencia expresiva— de las palabras primero mezclándolas con otras circunstancias o condiciones materiales, y luego disponiéndolas en una lógica de seriación que las prolifera y las sobredimensiona.

Para decirlo de otro modo, ocurre que en este ¿poemario? la fuerza exponencial de un verso desborda el poema que lo cobija y lo instala en otros poemas, para mostrar cómo las acciones y las condiciones materiales se superponen hasta lograr un objeto cada vez más intervenido y, en tal sentido, cada vez más multidimensional. Por eso en un poema puede aparecer el verso “papel plegado” sobre un papel que efectivamente ha sido manipulado con la acción descrita, y más adelante en otro poema se aprecia “papel plegado agujereado y rayado” sobre un papel que está soportando una acción sobre otra. O en un poema el papel tiene la inscripción “papel con 4 palabras” y casi al final de la colección aparece otro con la inscripción “papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras”. Todo esto hace pensar en el hecho de que la poetización se justifica

más en las conexiones que encontremos entre los poemas, porque si queremos aislar el *texto-captura* hasta saber por qué es un poema caeremos seguramente en la obviedad distractora que es parte del juego eielsoniano. No es una exageración decir que, por lo tanto, *Papel* descentra al lector porque fuerza y abre su comprensión sobre la unidad del poema (¿qué lo hace unitario: una supuesta autonomía de la presencia solitaria del verso en el centro de la hoja del papel, la explícita pero nada inocente autorreferencialidad, la visualización también explícita y nada inocente del papel como soporte y al mismo tiempo como *perímetro* del verso?), sobre la materialidad y las condiciones de lenguaje que se desprenden de esa unidad hipotética o virtual, sobre los actos que caben en un poema; en suma, sobre lo que debería “justificar” la ficcionalización del poema.

Más allá de estos ejemplos², la multidimensionalidad poética es un asunto sondeable en el pensamiento de Eielson. Resultan significativas, al respecto, las oportunidades en que el autor ha reflexionado sobre la “matriz musical” del poema, es decir, sobre la posibilidad de concebir a las palabras como partituras, lo que es imaginable si es que piensa a esas mismas palabras como parte de una “reconstrucción” que las repotencia o las vivifica gracias a otras materialidades artísticas:

Diseño una “A”, la divido en sus varios elementos, y me quedan signos diagonales, rectas. Si hago lo propio con una “Z” me quedan dos rectas y una diagonal. Trabajando con eso he hecho algunos cuadros abstractos. Pero no se crea que esto es así tan premeditado ni cerebral, sino que, como el descubrimiento del radio, cuando en una famosa noche que llegaba de una fiesta madame Curie descubrió una fosforescencia, la radioactividad, así pues, un buen día, en mi mesa de trabajo de Cerdeña... ¿Ves ese libro de allá, sobre la escultura del cristal de roca? Tengo una colección de prismas y cristales en general. Pues bien, tenía uno apoyado sobre un poema mío y el sol entraba por una ventana, y ¿qué cosa hacía?, distorsionaba a través del prisma las letras de este poema. Esa distorsión tan bella me gustó, además de los colores del espectro. A partir de esto he hecho toda una serie de pinturas que yo llamo *Escrituras*. Por otro lado, convertí la escritura en escultura, algo que llamo “escultura subterránea”, que es otra cosa diferente. [...] La refracción y reflexión que provoca la imagen distorsionada por otra realidad: los rayos del sol, del prisma combinado con la

² Si de continuidades se trata, después de la serie aludida y de *Ceremonia comentada* la multidimensionalidad nos ubica en las *Esculturas subterráneas* (1966-1969), una composición breve que reúne cinco textos que proyectan la realización de objetos “imposibles” y, a la vez, tan potentes según la imaginación que las concibe, los mismos que en su sola tentativa desafían el orden espacio-temporal y el despliegue social, histórico y político de las ciudades que las cobijaron. Lo que conecta a estos textos que describen los recursos y el funcionamiento de aquellas esculturas con las obras de Eielson que estoy comentando en esta ocasión, es que liberan la multidimensionalidad de la palabra poética al hacerla friccionar con otras materialidades, desplazando las sensaciones en torno a la imposibilidad o la insuficiencia por las sensaciones en torno a la latencia, la virtualidad, la proliferación, la proximidad, la diversificación y la reinención incesante. Rodrigo Vera (2017) discute con bastante agudeza, desde una mirada no-objetual, el alcance estético de estas *Esculturas subterráneas*.

luz solar, me lleva a una meditación muy importante —la luz solar deformando un poema mío y proponiéndolo de otra manera (Zapata, 2010, p. 289).

Hay una fluidez, una migración generosa, entre las prácticas y las concepciones que sobre el arte maneja Eielson³. Digo esto sin la intención de caer en la calificación fácil de una estética arbitraria que mezcla y refunda todos los lenguajes sin discreción. Lo que busco remarcar es cómo el poeta no abandona o renuncia a la palabra por otras preferencias expresivas. Su convicción más bien es por la reconstrucción, que puede llamarse también rematerialización o sobredimensión de la palabra, motivado acaso por una pregunta esencial: ¿de cuántas formas se puede comprender y accionar la condición de lenguaje de las palabras? La convicción del poeta, para decirlo siguiendo a Luis Alberto Castillo (2015), es la de un “nómada”, porque se resiste a las formas o fórmulas fijas de la constitución de la palabra en el papel, y porque se resiste también a que el papel sea reducido siempre a una condición de resto o “residuo recuperable”, cuando bien podría “opacarse” hasta consagrarse en una materialidad protagónica (pp. 114-116).

Por otro lado, siento todas estas ideas muy cercanas a las sugeridas por José Ignacio Padilla (2014), quien reconoce en la poesía eielsoniana una “semiótica a-significante”, porque se resiste a la significación que insiste en una “estandarización de la experiencia”, y resiste desde una “no-significación” que deja fluir y surgir la materialidad que la constituye. Padilla se imagina de diversas formas el alcance de esta resistencia: a) “un viaje de la imagen y el objeto al lenguaje que resignifica la materia y materializa el lenguaje”; b) una resistencia que cuestiona radicalmente la identidad del poeta y las simbolizaciones que la condicionan; c) un lenguaje que se vive como una superficialidad sin interior (digamos, sin tanta especulación abstracta) y expuesta a las condiciones alienantes de la modernidad; d) una resistencia empujada por la sensación de pérdida de la experiencia material del mundo; e) la renuncia a la simbolización para crear sentido desde la recuperación de “los flujos” de la materia, y e) la entrega y puesta a prueba de los restos materiales que son parte del ejercicio del poeta (Padilla, 2014, pp.

³ Uno de los críticos que más ha apostado por una lectura dinámica que destaca las diversas continuidades y conexiones de las artes de Eielson es Luis Rebaza Soralluz (2004). El lector puede confirmarlo en el prólogo preparado por Rebaza para la antología *Arte poética*, en el que sugiere una clasificación a partir de colecciones o series en lugar de etapas que responden más a una interpretación lineal y para nada integradora.

78-81). Resumido por el mismo Padilla: “La experiencia poética consistiría en que el sujeto (lector, escritor) experimente la resistencia desautorizadora de la materia, vuelva al magma, reproduzca el caos y tensión del sentido” (2014, p. 117). Ahora, si lo traduzco al *idioma* de este ensayo, diría que la materialidad desautoriza para desencajarse del asunto representacional e instalarse en el asunto intermedial, donde el lenguaje ya no importa como abstracción indecible, ni como ideal de una expresión absoluta, ni como recipiente de una idea segura o estable en torno al sentido de lo humano; importa, en realidad, como el detonante de una dimensionalidad en la que el hombre se potencia como generador de sentidos incómodos y subversivos para el ordenamiento cultural que siempre busca sujetarlo bajo los códigos de una experiencia controlada.

2. LA CEREMONIA MULTIDIMENSIONAL DEL YO

Son contados los estudios eielsonianos que han reflexionado, con cierto detenimiento, sobre los vínculos entre la dimensión sexual y otras experiencias decisivas para la constitución identitaria del hablante poético eielsoniano, como el acto mismo de la escritura. En esa línea se encuentra la lectura de Eduardo Huaytán, quien se enfoca precisamente en *Ceremonia solitaria*, un poemario en el que se aprecia la “fertilidad ritual de las palabras” (2015, p. 27). Huaytán analiza la correspondencia entre la escritura y la masturbación, actos identificados como “quehaceres creativos y solitarios” (2015, p. 122). La importancia de su lectura es que atiende a la materialidad de esta correspondencia al asociar la exteriorización de ambas prácticas, a saber, el fluido seminal y la palabra, lo que por extensión revela el vínculo entre órgano sexual-semen y pluma-tinta.

Poner a contraluz la masturbación —concretamente su explosión orgásmica— con la escritura es un buen motivo, según el crítico, para reflexionar sobre la construcción de la subjetividad poética en la escritura de Eielson, una construcción que adopta un carácter ritual figurado en la imagen de la ceremonia que se muestra en ese libro como “un acontecimiento afectado por la sacralidad y la trascendencia” (2015, p. 126). Por otro lado, y siendo un factor clave para provocar una tensión potente en esos poemas, la ceremonia escritural muestra, como herencia, su asociación paradigmática con la sexualidad masculina, lo que ha desencadenado su empoderamiento literario; situación

que nos recuerda que la apropiación femenina de aquel acto ha sido considerada, hasta no hace mucho tiempo, una intrusión o una transgresión. El “yo masturbador/escrība” (2015, pp. 138-139) de *Ceremonia solitaria* es consciente del poder de la escritura forjado en lo masculino; y aunque en varios momentos Eielson despliega dicha consciencia desde un tono celebratorio y ritualesco que exalta la fertilidad de la conjugación de los actos de la escritura y la masturbación, ofrece también otras circunstancias donde esa conjugación pone en primer plano a una subjetividad masculina en crisis y a su lenguaje fragmentado.

En este ensayo se cree en la fuerza de esa “crisis”, esto quiere decir que en poemas como “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” lo que veo en realidad es una subjetividad que se desacomoda de aquella herencia al intentar superar ese reparto arbitrario del poder en la posesión escritural; una subjetividad que no se reduce al goce propio ni a la intimidad con otra presencia amorosa, y se expande, más bien, gracias al gesto refundador del clímax masturbatorio, a una realización múltiple del ser. Hablo, entonces, de una subjetividad multidimensionada desde el detonante sexual, refractada en una escritura que, para contenerla, necesita multidimensionarse también:

Si entre esferas me acuesto
Si entre esferas me despierto
Es porque tu sexo
Es porque mi sexo
Se parece tanto al mío
Se parece tanto al tuyo
Que no conozco nada
Que no conozco nada
Más oscuro ni más tibio
Más oscuro ni más tibio
Un obelisco de dulzura
Un abismo de ternura
Un animal escamoso en la mañana
Otro suavísimo en la noche
Un corazón en cambio
Un corazón
Significa sólo fuego
Significa sólo fuego
Una pared de ceniza
Entre tu cuerpo y el mío
Un fragmento de mejilla
La redondez de tu ombligo
Una calavera que me espera
Una calavera que te espera
Y yo que te pienso diverso

Yo que te pienso diverso
Cada día me parezco más a ti
Cada día me parezco más a ti
Que no te pareces a nadie

(Eielson, 1998, pp. 292-293).

Uno de los primeros rasgos del poema que llaman la atención es su naturaleza iterativa, por lo que vale la pena averiguar sobre el efecto que tiene lo repetitivo en la relación verso-verso y en su anatomía general⁴. La iteración se impregna en los veintinueve versos del poema y los va movilizándolo bajo la forma de un desdoblamiento, como si los versos impares hubieran sido intervenidos por una lógica casi mimética que los duplica en los versos pares. No cuesta nada suponer también que el poema grafica una especie de *reseñalamiento*, porque la mitad de sus versos parece nacer de una escritura que ensaya el gesto de volver por sobre lo que se ha escrito. La iteración se erige, vista así, en una *escritura resonántica*: una escritura que resuena en otra escritura, la escritura que toma cuerpo desde la materialidad de otra escritura, una segunda escritura que vendría a ser la rematerialización de una primera. Sumando y restando, entonces, la segunda escritura es la manifestación multidimensional de la primera.

Pero hay que decir, además, que el desdoblamiento o reseñalamiento que hace posible la multidimensionalidad del poema podría obedecer a un gesto de reciclaje. El reciclaje es una operación que, como se sabe, consiste en la utilización del mismo material para que forme parte de un nuevo ciclo de vida. Siguiendo esa línea, lo que tenemos es una imparidad versal que tiene el potencial de insumo para la paridad versal. Ahora, si los versos impares se han sacrificado hasta su condición de insumo para alimentar a los versos pares, y esto supone que en el interior del poema aparecen fragmentos que funcionan como el sustrato de lenguaje para otros fragmentos, habría que ver hasta qué punto esto afecta la perspectiva del lector sobre la circunstancia o, mejor dicho, las circunstancias del lenguaje que proliferan en un mismo texto. Si se reconoce “afectado” es que habrán cambiado las expectativas con las que se acerca a los poemas.

⁴ La iteración es concebida como uno de los procedimientos retóricos más antiguos que responde al mecanismo de la *adiectio*, que supone la suma de un término a otro (Marchese y Forradellas, 1994, p. 347). Con la iteración se consigue establecer una correspondencia entre elementos que giran en torno a un principio de analogía. Podemos hablar de iteraciones formales y de iteraciones semánticas, constituyendo ambas una isotopía fundamental para la expresión poética: la redundancia (Greimas, 1976, p. 323).

Este poema de Eielson tiene la habilidad de recordarnos que nunca es lo mismo aquello que se vuelve a decir con las mismas palabras. Y esto para algunos lectores puede ser la revelación de una re-producción que pone en aprietos la funcionalidad del lenguaje —su eficacia para referenciar, su capacidad comunicativa, la seguridad para autentificar— desde su mismidad. De ser así, lo que resuena en el poema —los versos pares— sería la desconfianza de un hablante lírico que repite porque cree que no ha quedado claro lo que dijo o porque no estuvo bien dicho lo que dijo, como si las palabras, antes que mediar por la significación, la distorsionaran, como si las palabras en una primera enunciación solo llegan a ser un *ruido* que debe resolverse gracias a una segunda enunciación.

Pero antes de asegurar que el hablante ha caído, de buenas a primeras, en una enunciación deficiente, me convence más imaginar que ese hablante insiste en la duplicación del verso por otro motivo mucho más interesante: las duplicaciones son las marcas que busca para multidimensionar su identidad, resistiéndose a la idea de que dicha identidad merece solo un rol, una condición o una caracterización. El yo duplica las formas de autodenominarse para descentrarse y multiplicarse, para diversificarse, para ser todos y para ser *un* todo, para multidimensionarse desde el estado liberador del clímax masturbatorio. Por eso las duplicaciones no son tan exactas y van aceptando variaciones; por eso también la enunciación se eclipsa entre dos personas gramaticales, de modo que la dinámica entre el yo y el tú es la expresión de esa subjetividad abierta que dialoga consigo misma y con cuanta presencia se le cruce y lo habite: “Una pared de ceniza / Entre tu cuerpo y el mío”.

El hablante se materializa en duplicaciones, entonces, para refractarse en diversas posibilidades, y con ello elevar los sentidos de lo masculino y lo femenino a otras revoluciones que destierran la lógica de oposición y exclusión que convencionalmente las ha asistido. Lo que logra con la transgresión de esa lógica, en todo caso, es mostrar la insuficiencia de un lenguaje que valida esa lógica. El hablante no desconfía del lenguaje en general, pero sí de ese lenguaje que solo refiere lo masculino y lo femenino desde la lógica referida, por eso se atreve a jugar con las duplicidades para extremarlas y para mostrar por fin que aquellos sentidos pueden ser parte de una recreación constante, de una fluidez y de una permeabilidad permanentes.

Lo que no conviene olvidar, por otro lado, es la fuerza rítmica que está detrás de la duplicidad de este poema multidimensional. Si estamos acostumbrados a decir que la constitución del ritmo —su orden y su frecuencia— es un factor importante para la realización de un poema, en el caso de “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” dicho factor se manifiesta como una articulación potente entre aquello de lo que se quiere hablar —pasar de la duplicidad a la multiplicidad del yo provoca la dinamización de la naturaleza humana— y la forma que ese decir adopta —un ser multidimensionado es un ser movilizadado por un lenguaje que también ha aprendido a multidimensionarse para contenerlo⁵. Y la consecuencia de esto es que se agudiza el desacomodo del lector: ¿se trata de un solo poema o son varios poemas alimentando mutuamente su multidimensionalidad?, ¿es un primer poema el constituido solo por los versos impares, un segundo poema el armado por los versos pares, y un tercer poema que entrecruza los dos anteriores para componer versos emparejados que dan la sensación, como ya dije, de una enunciación-reflejo o de una duplicación? Si es el caso de varios poemas entretejiéndose, no sería exagerado suponer la aparición de varias circunstancias de lenguaje, varias voces y varias consciencias: la multidimensionalidad hecha realidad en distintos niveles.

A lo anterior hay que añadir que la ritualidad que Eielson *imprime* en su poesía va más allá de la carga significativa de las palabras, y se deja apreciar en su constitución rítmica (Padilla, 2014). De ser así, hay diversas maneras de justificar la *ritualidad rítmica* del poema: a) si el texto es un entramado que a contraluz deja ver, como acabo de decir, la existencia de tres poemas, uno de estos poemas, el que se sostiene en el vínculo secuencial o progresivo de los versos pares e impares, revela un ritmo escalonado, en zigzag, condescendiente con la lectura más frontal (y más convencional, dicho sea de paso); b) pero un segundo plano del poema, que corre paralelamente al primero, libera el ritmo vertical, casi en caída libre, que agrupa a los versos impares; c)

⁵ David Medina Portillo define muy bien el factor rítmico de la poesía eielsoniana: “En Eielson dicha energía creativa está determinada por el ritmo, un ritmo que desempeña una función capital ya que es él quien propicia y guía a los diversos elementos de una cadena de asociaciones que, sin hipérbola, resulta infinita. De acuerdo con ello, es claro que el origen de las enumeraciones y la anáfora —dos recursos verificables a primera vista para cualquier lector de esta obra— provienen de dicha concepción orgánica del ritmo y la construcción poética. Más aún, para Eielson la forma del poema es la imagen mínima de una estructura superior: la del universo, regido por leyes en donde cada ser u objeto cumple las funciones de un “nudo” gracias al cual se teje toda una red de relaciones cuya estructura mayor es ya inabarcable” (2002, p. 484).

mientras que el tercer plano del poema, que agrega a la simultaneidad anterior un nuevo paralelo, desata la otra verticalidad o caída libre que reúne a los versos pares; d) una fuerza rítmica mayor, más intensa y dinámica, se siente si activamos las simultaneidades anteriores para que sus respectivos ritmos friccionen y se alimenten entre sí; y e) dejo para el final un hecho rítmico que revela una concentración singular del poema y que aparece en los versos “Un corazón en cambio/ Un corazón/ Significa sólo fuego/ Significa sólo fuego”, una concentración que irrumpe en la fluidez de los ritmos anteriores, y por lo mismo irrumpe-rompe-transgrede el propio ritmo de lectura del receptor, un ritmo que vibra y disuena en el *corazón* mismo del poema, como si fuera el clímax y el motor de la multidimensionalidad rítmica que acabo de describir.

Toca revelar ahora, para ir ordenando estos primeros comentarios sobre el poema, cómo es que el hablante se apropia de los asuntos que produce en la sección anterior hasta desencadenar su realización multidimensional:

- a) Hay un hecho muy particular del lenguaje en el poema que traza nuevos recorridos para la instalación de los versos en el soporte, para la relación oscilante y nada unilateral entre los versos y para una lectura que es sorprendida por lo predecible que puede llegar a ser.
- b) Asimismo, el hablante propone una deconstrucción de su identidad, un gesto que si bien pone en un primer plano su experiencia íntimo-sexual-masturbatoria, la integración y la subversión que consigue de la idea de su yo tiene un impacto en la manera en que nos imaginamos su socialización, pues una pregunta cae por su propio peso: ¿qué lugar tendría ese yo multidimensionado y subversor en una sociedad que suele normar e imponer las comprensiones sobre lo humano?
- c) Aquel impacto va por partida doble, porque a este hablante le viene bien fluir por una experiencia cultural que se descentra y pluraliza continuamente; por ello, deja que se asomen en el poema, como veremos, paradigmas culturales como el oriental o el precolombino, con el fin de superponer sentidos múltiples para su yo sobredimensionado.
- d) Si se trata de la idea de un yo intervenida para desplazar su configuración dual y antagónica por una configuración múltiple, el plan que anima al poema seguro

es uno que se resiste al paradigma occidental moderno y su mecanismo violento que decide y reparte lo que es (y lo que no es) masculino y femenino, como si fueran dos realidades humanas impensables en una sola identidad. El yo multidimensionado se agencia de un lenguaje multidimensionado para revertir la carga histórica que pesaba sobre el sentido de lo humano y liberarlo en un presente que lo refunda en todo momento.

- e) El poema, al explorar sus propias condiciones de lenguaje, sugiere un mensaje potente en torno a la experiencia del conocimiento, sea sobre lo humano o sobre cualquier otro aspecto trascendente. El conocimiento es más significativo, parece decirnos el hablante, si lo avivamos a partir de desplazamientos y resistencias que ponen a prueba la permeabilidad de los paradigmas culturales.

Veamos cómo opera, precisamente, la permeabilidad cultural del poema. En otros momentos (Morillo, 2013, 2014a) he comentado, por ejemplo, sobre la influencia del pensamiento oriental en la obra de Eielson y llegué a sistematizar ciertos rasgos de ese pensamiento para verlos en acción en algunos de los textos poéticos del autor. Vuelvo a algunas de esas ideas para poner en práctica un *modo oriental de pensar el lenguaje* en el poema.

Se suele ubicar el inicio de la relación de Eielson con el Zen en la Europa de las décadas del cincuenta y del sesenta, cuando el pensamiento oriental ya se había irradiado gracias a la instalación de diversas escuelas budistas y habían aparecido figuras representativas de aquel pensamiento, como el monje japonés Taizen Deshimaru, seguido de cerca por el mismo poeta (Canfield, 2008, 2011). Pero lo cierto es que el interés por lo oriental venía desde un tiempo atrás. En su ensayo “Rimbaud y la conducta fundamental”, publicado en el segundo número de la revista *Las moradas*, en el año 1947, echa mano de su aprecio por el poeta francés para explicar lo que la naturaleza humana significa en aquel pensamiento:

Que Rimbaud haya recibido el mensaje divino de esta o aquella fuente, no afecta el esquema de su pretendida fama sobrenatural, más aún, la hace objetable, si ella se aloja en el alma oriental, cuyo rasgo atávico más singular es su carencia de medida humana, su vacilación entre lo divino y lo creado, su ausencia de fronteras entre lo más allá y el mundo inmediato, en suma, su dilatado concepto acerca de la situación, manifestaciones y potencias del alma humana (Eielson, 2002a, p. 64).

Las nociones de carencia de medida y de dilatación hacen del sentido de lo humano algo que no resiste su acomodo en el lenguaje, más aún si ese acomodo supone obedecer a lógicas que contrapongan, compriman y jerarquicen las formas en que se manifiesta aquel sentido. De modo que las realidades masculinas y femeninas son, desde la mirada oriental, impulsos de sentido que dinamizan el gran sentido de lo humano, siempre y cuando sepan escapar de las lógicas referidas y encuentren su justificación vital, más bien, en el entrelazamiento y en la proliferación de las realidades que están dispuestas a liberar. Y si de liberaciones se trata, vale la pena recordar la entrevista de Eielson concedida a Martha Canfield, en 1995, donde el poeta plantea una fórmula a contracorriente para la identidad artística: la verdadera posesión pasa por el desprendimiento:

Han ido desapareciendo no solo los referentes geográficos sino también los históricos, anecdóticos, psicológicos, sociales, literarios y demás. Con el pasar del tiempo me he ido deshaciendo de esos lazos, y esto lo debo a la enseñanza del maestro Taizen Deshimaru, que frecuenté en París por un breve periodo, a mitad de los años 70. [...] Él me liberó de todas las lastras que pesaban en mi conciencia y en mi espíritu, depositadas por una civilización [la occidental] que nunca he aceptado plenamente (Canfield, 2002, p. 52).

Hay que entender dos cosas, bien conjugadas, de esta reflexión. Primero, el desprendimiento o desapego es lo que da soporte a una postura artística que no desea justificar su hacer creativo inscribiéndose en una tendencia, lugar o pensamiento que caiga en algún tipo de fundamentalismo. Esto supone que las nociones más englobantes de arte, humanidad y cultura tienen vigencia si funcionan al ritmo del desprendimiento, que es igual a decir al ritmo de la reconstrucción de sus principios y de sus fines. Y segundo, una postura así provoca que sentidos como lo femenino y lo masculino giren a otra revolución y se conviertan en las motivaciones que poetas como Eielson necesitaban para desmontar la maquinaria que echaba a andar al lenguaje, deshaciéndose de las piezas gastadas por el uso (el lenguaje es aprehensión que comunica sin contratiempos, el lenguaje es control de la significación, el lenguaje es ordenamiento y estabilidad: el lenguaje es la salvaguardia de un sistema que nos dice cómo conocer y expresarnos) y reemplazándolas por otras piezas que le dan a ese lenguaje una potencia y una sobredimensión inusitadas (remover y subvertir las maneras en que llamamos a las cosas —incluso al propio yo— es un hecho de lenguaje, liberar a las cosas de las palabras es un hecho de lenguaje, no nombrar y esperar que esas mismas

cosas encuentren un atisbo de lenguaje por sí solas en esa tierra liberada que es el poema es un hecho de lenguaje, imaginar la circunstancia en la que para pensar al lenguaje es necesario salir de él es también un hecho de lenguaje).

La llegada del Zen a la *visión Eielson* nos sitúa frente a un poeta que vio en las palabras la oportunidad de una reconceptualización y una rematerialización que lo acercó a una experiencia de la poesía que desestructura y reconstruye la relación entre los hombres y las múltiples condiciones del lenguaje. Si esa llegada o apertura Zen sugiere, por ejemplo, que las personas deben conciliar en sus vidas los actos de la comunión y la renuncia en todo momento, lo que se traduce como el gesto de abrazar a todos los seres y confundirse con ellos; si además sugiere que las personas que se reinventan desde ese gesto no deben caer en la tentativa de instrumentalizarlo mediante la razón, porque es un gesto que no quiere elevarse a una teoría o consagrarse en un dogma, no quiere una obediencia ciega por parte de los hombres, no quiere ser un sistema que se convierta en una forma de control y alienación (Suzuki, 1976; Deshimaru, 2010 y Fossey, 2002); entonces estamos frente a una poesía que, al hacer suyas esas sugerencias, esboza un ser-hacer humano desbocado por el lenguaje. Un lenguaje que lo saca fuera de sí y lo opone a sí mismo para poder recién clarificarlo en posibilidades más dinámicas y auténticas de expresión.

Este ser-hacer humano puesto en la mira del lenguaje es el que va a manifestarse como una referencia constante en su poesía, una referencia que estalla en los poemas como un *sentido de lo universal o de lo absoluto*, esto es, un sentido que se trae abajo cualquier diferencial de índole ideológico, cultural, racial, de género o de cualquier tipo. Es un sentido que no cabe en el ordenamiento convencional del lenguaje. Un sentido que solo tiene como chance de lenguaje aquello que sabe salirse de los dominios habituales de este: las palabras extrañadas, las palabras liberadas, las palabras que arriesgan su materialidad, su dimensión o su alcance. Palabras, en fin, que ven en ese sentido universal o absoluto de lo humano el pretexto para refractarlo, vale decir, para multidimensionarlo o rehacerlo indefinidamente. Eielson aprovecha muy bien la refracción de aquel sentido para tentar poéticamente un reordenamiento sensible del mundo.

Este reordenamiento, para echar raíces en el poema, necesita a su vez del reordenamiento sensible del yo que toma la palabra. La mirada occidental sobre la constitución del yo difiere considerablemente de la mirada oriental que lo problematiza imaginando su insustancialidad o su anulación. Lo que en realidad se insustancializa o se anula es una idea hermética del yo, pues para la mirada oriental toda construcción ontológica es una combinación de energías físicas y mentales en constante cambio y en correspondencia con una red existencial que lo relaciona con un todo dinámico⁶.

Esta combinación se organiza, a su vez, en cinco niveles: a) el de la materia, basada en los estados de movilidad, fluidez, solidez y calor; b) el de las sensaciones, producidas por el contacto entre el sistema sensorial del cuerpo y la realidad externa; c) el de las percepciones de estas sensaciones, a partir de los órganos sensoriales; d) el de las formaciones o actividades mentales que producen la atención, la voluntad, la concentración, etc., y e) el de la conciencia. Walpola Rahula resume así la combinación referida:

Lo que denominamos un 'ser', 'individuo' o un 'yo', es sólo un nombre o una etiqueta que se da a esa combinación de cinco grupos. Todos ellos son impermanentes y constituyen un flujo momentáneo que surge y cesa. Un fenómeno desaparece y condiciona la aparición del siguiente en una serie interminable de causa y efecto. No hay substancialidad ni nada detrás de los mismos que pueda considerarse un ser (*átma*) permanente, individualidad o algún ente que pueda ser llamado 'yo' (1996, p. 4).

El apunte de Rahula sobre la noción del ser sintoniza muy bien con la performance del hablante poético eielsoniano: su aparición como una fluidez cuyo movimiento es el de un surgir y el de un cesar en el dominio del poema. Un yo en la forma de una intermitencia, una irrupción, una fuerza de sentido que, así como viene también se va, sabe rehuir, sabe escapar, sabe provocar a la escritura para luego quedar en la retina del lenguaje como el trazo de lo que ya es ausente, y es ausente porque no está en una sino en todas las presencias o formas de existencia que el poema apenas puede nombrar. Que no nos engañe, por eso, la trampa puesta en el título del poema: la soledad de la ceremonia aludida, la mismidad anunciada, es un estado que entrará a una

⁶ El cambio y la correspondencia explicados por Deshimaru: "Cada ser y cada cosa del universo tan solo existen en función de su coexistencia con los otros seres y con las otras cosas. La independencia de un ser o de una cosa es el resultado de la interdependencia de todos los seres y de todas las cosas" (2010, p. 164).

revolución intensa en el desarrollo del poema, hasta hacer de ese yo la manifestación de lo otro, de lo diverso, de lo incalculable: “Yo que te pienso diverso”.

Para este hablante, por cierto, los niveles aludidos no son novedad, pues son varios los poemarios eielsonianos que se han servido de ellos para repensar la condición de lo humano. Por ejemplo, en *Mutatis Mutandis* el hablante da vida a una consciencia que suele referir el estado cambiante de la materia; en *Naturaleza muerta* y en *Tema y variaciones* los procesos sensoriales y perceptivos no pasan desapercibidos y toman forma generalmente en expresiones sinestésicas y aliterativas, y en composiciones como *Habitación en Roma*, *Noche oscura del cuerpo*, *Arte poética* y *Sin título* la fluidez del hablante se contrapone a la condición alienante del hombre deshumanizado que niega su apertura hacia los demás seres. Todos estos libros podrían leerse a la luz del ciclo del ser según el Zen: creación-continuidad-destrucción.

Si está quedando más o menos clara la idea de que identidades artísticas como la de Eielson encuentran en la noción del desprendimiento o desapego una manera de apoyarse o asirse, resulta interesante constatar el vínculo entre dicha noción y la de vacío, tal y como sugieren los principales sermones budistas cuando se refieren a los cinco niveles que hacen del yo una realidad siempre en movimiento. De aquel vínculo se desprende que cualquier gesto humano, sea cual sea su proyección o expectativa, se rige por lo efímero, y esta suerte de fragilidad se traduce como un *estar en el vacío*, un vaciamiento del ser, un volcarse fuera de sí; y ese estar-vaciarse-volcarse se replicará en cualquier asomo de lenguaje que lleve a cabo.

Un ser en el vacío apela, por lo tanto, a un lenguaje que tienta cierta significación desde una materialidad forjada al vacío: un poema, una tela rasgada o anudada, un trazo de color, un ensamblaje de elementos múltiples, todas son expresiones en las que el nexo desprendimiento-vacío ha desbaratado cualquier predeterminación de sentido en pos de formas removidas, reinventadas y multidimensionadas, hasta el punto en que una expresión artística se refunda siempre y cuando interviene en el corazón de las otras artes y, al mismo tiempo, se deje conquistar por todas ellas. Eielson trabaja, como sostiene William Rowe (2016), con el afuera del poema, una exterioridad relacionada con el vacío que compromete, a su vez, la constitución simbólica de los sujetos. Un arte, como el eielsoniano, que pone a prueba esa constitución muestra al ser al pie de un

desfase, de una intermitencia, en un punto de aparecer-desaparecer, un punto de indiscernibilidad. Desde este ángulo el cuerpo deja de ser el contorno simbólico de una individualidad y se convierte en el punto de encuentro entre el ser y la totalidad, donde se conjuga perfectamente la vacuidad y la multiplicidad. Por ello las subjetividades eielsonianas se constituyen en “la afirmación de un mundo alternativo al del humanismo tradicional” (Rowe, 2016, p. 198).

Las posibilidades del yo en la poesía de Eielson asumen un lenguaje en el que dar sentido a las cosas supone soltarlas y soltarse hasta la vacuidad, hasta el grado máximo del desprendimiento, lo que además puede equipararse a un gesto de cercanía a los demás seres, una cercanía que convierte al hablante del poema en una fuerza liminal: una fuerza que explora naturalezas múltiples y se fusiona en ellas, se entrama con estas, se hibridiza. Se trata, entonces, de un hablante que concibe y plasma la naturaleza humana en toda su hibridez, esto es, en toda su apertura y dinamismo, por lo que las atribuciones de lo masculino y lo femenino (sobre todo si caen en lógicas de marginación y empoderamiento) sesgan en realidad el potencial de sentido de aquella naturaleza. El paradigma de vida occidental, en su fase capitalista más cínica y alienante, ha pervertido la naturaleza humana de esas atribuciones. Es lo que desde el pensamiento Zen se entiende como la ilusión de un “yo empírico” o yo superficial que es perfectamente manipulable. Desprender del sentido de lo humano la reducción que traen consigo tales atribuciones supone ir más allá en busca de un yo mucho más profundo y original, el verdadero yo-mismo que es indivisible, indestructible e inmortal (Lassalle, 1998). La subjetividad del poema se muestra, a propósito de estas consideraciones, desde una materialidad que toma posición desde una variabilidad que se salta la apretada oposición de lo masculino y lo femenino. Una materialidad refundante en tanto puro sentido que fluye y se resiste, como apuntaba Padilla (2014). Si una forma de lenguaje tiene cabida en el poema, es desde el fluir y el resistir que son en el fondo casi como dos pulsiones gemelas, porque saben abrirse hacia algo que solo puedo atisbar y nombrar en los términos de una multidimensionalidad.

Eielson, en el texto multidimensional que se está comentando, y en general en toda su producción artística, sugiere la búsqueda de ese yo profundo, una búsqueda que puede graficarse a partir de los movimientos del repliegue y del despliegue, destacados

por el pensamiento oriental. Deshimaru explica ambos movimientos a partir de dos dinámicas: una dinámica de retorno (el repliegue) hacia el interior del ser, donde se encuentra el verdadero yo portador de la “condición auténtica del espíritu”, y una dinámica de proyección (el despliegue) que surge desde esa interioridad y se conecta con la esencialidad de las demás presencias que son parte de su horizonte vital (Deshimaru, 2010). Eielson propone, en efecto, los movimientos del ser y del lenguaje como un asunto estético ineludible, y sabe involucrar las atribuciones de lo masculino y de lo femenino en dichos movimientos. Lo primero que hace el poeta, al respecto, es integrarlas, impregnar una atribución de la otra para luego restituir lo que él considera fundamental: el gran valor que tiene el sentido de lo femenino para la humanidad, un sentido que en diversas civilizaciones tiene explicación en lo sagrado. La poesía eielsoniana lo tiene bastante claro y celebra, por lo tanto, la feminidad del ser justificándola como sigue:

El rol femenino, en una sociedad autodestructiva como la nuestra, es eminentemente ecológico, de salvaguardia de los ciclos y de los recursos naturales, de permanente regulación del ecosistema terrestre. Es lo más cercano a nuestra madre tierra, tan humillada y saqueada por el ansia de poder industrial. La posesión de la tierra —y su correspondiente explotación— es gemela de la posesión de la mujer y su correspondiente sumisión a los poderes masculinos (Canfield, 2011, p. 52).

La celebración de lo femenino trascendente es el argumento del artista para restaurar alguna forma de equilibrio, porque “femenina y masculina es la armonía del mundo” (2011, p. 67). Agrega, además: “Y es que mirándote a ti mismo, miras a toda la especie, y en el espejo ya no ves a un hombre ni a una mujer, sino a toda la humanidad, con toda su miseria y su grandeza interior” (2011, p. 30). El movimiento o fluidez del ser origina la integración, la integración provoca la impregnación mutua de lo masculino y lo femenino, la impregnación da paso a la disolución de los límites, la disolución se reinventa en equilibrio y con el equilibrio llega la referida trascendencia. Lo trascendente, para espíritus como el de Eielson, se fundamenta también en las sensaciones del vacío, la nada o la negación: solo negando lo masculino y lo femenino como atribuciones rígidas el ser alcanza su realización masculina y femenina en la forma de una realidad humana que no cesa y no se deja delimitar y encerrar por el lenguaje. El lenguaje puede intuir los movimientos del ser, pero no puede cercarlo.

Las subjetividades estéticas que se abren paso en las artes de Eielson sugieren, como vemos, diversas rutas de exploración. Me parece importante mencionar a estas alturas de la reflexión, por ejemplo, la ruta estudiada por Luis Rebaza (2004) para que se entienda la riqueza de esa diversidad. Rebaza identifica una serie de referencias, desde la escritura y la plástica tempranas de Eielson, relacionadas a la ciencia ficción, a presencias humanoides y a la incursión de la tecnología en un escenario, como el europeo de posguerra del siglo XX, marcado por una crisis generalizada. En el seguimiento de los momentos diferentes de estas referencias en la obra de Eielson, Rebaza reconoce como constante una suerte de desmaterialización / descorporeización de la subjetividad, una condición que puede ser interpretada como un gesto de apropiación y de reacción frente a un contexto ultramodernista de grandes cambios para la humanidad.

Lo ultramoderno, continúa Rebaza, se procesa en el arte como una experiencia que articula varios aspectos decisivos para forjar la contemporaneidad del artista, como el urbanismo, la ecología, la tecnología, la vida comunitaria, entre otros. Dicha articulación proyecta en el trabajo de artistas como Eielson una tensión compleja entre la materialidad y la inmaterialidad, una tensión que da luces precisamente sobre lo que le ocurre a la verbalidad de su escritura: una práctica que desmonta su ordenamiento convencional —en tanto una secuencia de palabras que construyen una significación lógica y estable— para concentrarse en lo “específicamente visible” que hay en ella y que pone en primer plano su condición de trazo, de huella y de materialidad que interviene la potencialidad de otras, como el papel. En medio de esta desestructuración de la verbalidad aparece una visión sobre lo humano que ha refundado su relación con el medio y, por ende, con todas las formas y procesos que dan sustento a su existir, una visión donde la vida se asume y se imagina más allá de cualquier limitación físico-espacial o restricción corporal, lo que abre las puertas para la integración entre la humanidad y la robótica (siendo el cibernético la figuración por excelencia de esa visión). Una humanidad que, en suma, representa una “subjetividad sin materia” o una “subjetividad pura” (Rebaza, 2017, pp. 164-195). Todo esto logra ser, desde luego, una entrada lúcida a la concepción de lo humano en el trabajo artístico de Eielson; aunque prefiero reorientar la subjetividad y la materialidad implicadas en esa concepción hacia una idea de lo multidimensional que me permita conectar el descentramiento y la

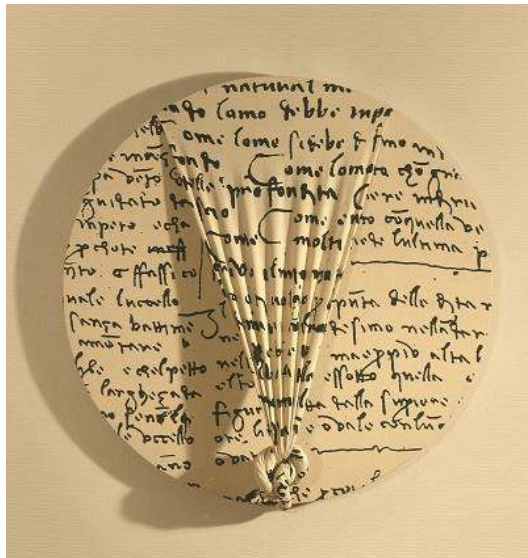
apertura de esa subjetividad con el descentramiento y la apertura de las condiciones de lenguaje que se liberan en sus poemas.

La permeabilidad cultural del poema tiene una tercera arista —además de la occidental y de la oriental— que se deduce del efecto *texto-tejido* sugerido por su estructuración. Los versos, producto de sus desdoblamientos o reciclajes, dan la impresión en conjunto de un entretejido textual o un artefacto telar, lo que abre una fuente rica de sentidos para el poema y pone en primer plano la simbología nodal que atraviesa todo el arte eielsoniano. A esto hay que sumar el hecho de que la materialidad textual-nodal-telar revela una motivación fundamental para Eielson, para quien la escritura poética debía ser explorada desde un gesto de reconstrucción identitaria inmersa en una experiencia de transferencias y migraciones culturales. Reafirmo lo señalado en otras ocasiones (Morillo, 2014a y Morillo, 2014b) acerca de un Eielson que cultivó una consciencia de apertura sobre el acto de la escritura, lo que va de la mano con una consciencia sobre las diversas materializaciones que pueden caber en una idea de lenguaje que tiende a la proliferación y con una consciencia sobre todas las formas posibles de conocimiento superpuestas y fusionadas a partir de la liberación de las dos consciencias anteriores. Que la poesía se deslice y se confunda entre la filosofía, el mito, la historia, la religión o la ciencia es una manera de asumir como artístico el gesto de recorrer todas esas articulaciones de lenguaje y conocimiento. Y este gesto es una herencia de la gran riqueza cultural de las civilizaciones precolombinas que él supo contemporaneizar. Sin este gesto, lo reconoce, sus afanes creativos hubieran carecido de sentido (Eielson, 2010b).

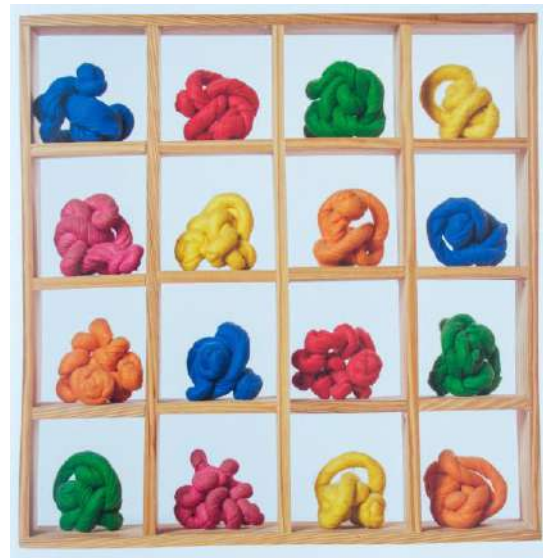
El universo precolombino hizo posible que Eielson reconozca en sus propias obras el gesto multidimensional que entrelaza-entreteje-anuda paradigmas culturales que responden a orígenes y a alcances diferentes, lo que en consecuencia convierte a la idea de cultura en una experiencia por la que se va y se viene a cada rato, por la que se transita para que siga existiendo. Toda experiencia cultural es para Eielson un signo de futuridad, porque somos parte de un origen, pero también somos parte de una posibilidad en la que se asoman horizontes múltiples, impensados, en los que encontramos más motivos para forzar lo incalculable de nuestra condición humana.

Eielson se apoyó, por supuesto, en grandes inspiraciones para creer en esa futuridad: Vallejo, Westphalen y Arguedas.

Podría decirse, entonces, que la visión que gana Eielson gracias a ese universo precolombino es la convicción por desarmar y rearmar la literaturización de su escritura, con el fin de que esta no solo obedezca al juego de las variables nominales, morfológicas, sintácticas, rítmicas y sonoras. La escritura debe ver en todas esas variables la liberación de una multidimensionalidad expresiva que vierta en las palabras del poema la torcedura y el vuelo plano de una tela que pone en jaque la rigidez de un lienzo, la cromaticidad de un trazo o la elasticidad de un cuerpo forjado para la performance. Una escritura que coge la intensidad del color, el volumen del cuerpo y la textura en giros de la tela. La visión incluso se vuelve más interesante si ponemos atención al efecto literario que Eielson proyecta sobre su trabajo plástico, como lo hace notar, por ejemplo, en su serie *Quipus*: una muestra de telas manipuladas hasta su realización final en nudos que representan, según él, “un lenguaje personal con carácter planetario” (Eielson, 2010c, p. 112) o una “energía pura” destinada a consagrarse en “las máximas posibilidades de escritura”, un gesto de atado y desatado de lenguajes que lo acercaba a “los fenómenos más vastos de la gestación y de la muerte” (Eielson, 2010d, p. 142). Hay incluso obras que *encarnan* plenamente esas posibilidades máximas de escritura, como es el caso de la escritura nodal que Eielson tituló *Alfabeto*:



Quipus 20 B (1994)



Alfabeto (1973)

Obras de este tipo revelan el encuentro de una dimensión alfabética y una dimensión nodal en la visión de escritura que Eielson buscaba, lo cual nos viene bien para imaginar el deseo de pervivencia de las palabras o, mejor aún, el poder de estas para intervenir, con su particular materialidad, otras circunstancias de lenguaje; también resulta bueno porque podemos imaginarlas más allá del clisé —casi una ley inviolable— que reza que la consciencia del poeta sobre su práctica se reduce a las sensaciones de insuficiencia y de hastío cuando enfrenta la escritura del poema. Que las palabras pervivan e incursionen tal y como las estamos imaginando es señal, como apunta Pamela Medina, de que, por un lado, liberan toda la potencia de su materialidad trascendiendo su *natural* condicionamiento literario y, por otro, hacen palpable una especie de literariedad en el terreno de lo plástico (2017, pp. 54-61). Coincido con esto, pues, de hecho, para Eielson, la literariedad no representa una atribución que solo puede estar presente (o no) en el dominio exclusivo de su escritura; aunque creo conveniente insistir en una idea que ha sido clave para este ensayo: si la escritura poética multidimensiona su literariedad hasta permear y permearse en su relación con otras artes, es para autenticar críticamente la naturaleza ficcional de sus palabras, y no para suponer la desaparición, extinción o degeneración de esa naturaleza. El gesto de pensar una y otra vez en las condiciones múltiples de lenguaje de las palabras poéticas no las hace menos ficcionales ni menos literarias; todo lo contrario, las refunda en esas caracterizaciones.

Esto me recuerda que cuando se habla de una poesía como la de Eielson, que sobrepasa su verbalidad, se la imagina fuera de todo rastro lírico, por ejemplo (Padilla, 2014). Creo, al respecto, que el camino de la refundación también toca al lirismo de esa poesía y la concibe como el efecto de la materialidad del yo (lo que ese yo *registra* en torno a su corporalidad y a los actos de su decir o de su escribir) en la materialidad que alcanza el poema. O, mejor dicho: como las posibilidades materiales del yo proyectadas en la materialidad multidimensionada del poema que lo alberga y que compromete a la palabra-trazo, a la escritura-gesto y al papel-punta del iceberg de la tensión espacial y visual de la escritura. Hablo de un lirismo imaginado fuera o más allá de su condicionamiento literario habitual (que peca muchas veces de una teorización que no se las ingenia para ser más permeable), pero al mismo tiempo capaz de oxigenar esa literariedad. Un lirismo que respira en el entrecruzamiento de diversas prácticas y discursos. Un lirismo que recarga su ficcionalización desde la experiencia de una literariedad expectante y refundante. Desde esta mirada la ficción poética es una materialidad textual friccionante. Por todo esto me resisto a pensar el lirismo como la *transparencia* del poema —y de su subjetividad enunciativa— ante el mundo, y apuesto por un lirismo que *opaca* —densifica e hibridiza— su constitución y *abre* sus dimensiones.

En la visión de Eielson escribir palabras es *arribar* a su materialidad y, por ende, a su multidimensionalidad: escribir es anudar, anudar es contener y liberar casi simultáneamente una continuidad de sentidos que fragmenta y refracta todo lo que se pueda asumir como lenguaje. Si esta es la idea de fondo, entonces el poema analizado se convierte en el lugar donde el sentido de las palabras depende de los efectos de espacialidad, de movimiento y de perspectiva que se incorporen. Las palabras, para el lector de lo multidimensional, dejan de ser contenedores casi fantasmales de abstracciones; ahora sugieren un peso y una distancia, hacen sombra, proyectan de muchas maneras la luz, cambian de lugar, provocan las sensaciones de ascensiones y caídas, de movimientos cíclicos o espiralados, de recorridos por los rincones menos pensados del soporte. El poema, si cabe en una conjetura así, comienza como un lenguaje, o la reunión de múltiples lenguajes, pero desborda su condición de lenguaje para exhibirse como el punto ciego en la punta de la lengua de ese lector fascinado por la dulce oscuridad de su entramado.

Pensar así a la escritura de Eielson no tiene marcha atrás. Es lo que le ocurre a Padilla (2014) cuando decide llamarla “archi-escritura”, con el propósito de dar cuenta de la fuerza con la que su materialidad emerge en la significación. Y la llama así porque identifica un “doble opuesto” que vuelve simultáneos la materialización y la desmaterialización en un solo gesto. Si me animo a acercarme “Ceremonia solitaria en compañía de mí mismo” a los dieciséis nudos encajonados en *Alfabeto*, es porque me parece oportuno afirmar que la “archi-escritura” que da vida tanto al poema como a esos nudos concentra fugazmente la fuerza de sus materialidades, y lo hace porque se erige en “una tensión temporal de la forma, que puede fácilmente deshacerse y volver al continuo material” (2014, p. 125). La quietud es, por decirlo así, lo más inquietante y subversivo de esa escritura que, como sostiene Padilla, a) supera el molde fonético habitual del paradigma tradicional de lo escrito, así como las oposiciones palabra-imagen / forma-materia; b) traza su revelación desde la ilegibilidad, desde la apertura y la resistencia a cualquier ordenamiento lineal, normativo y privativo, y desde una corporalidad que recupera en esa práctica la dimensión ritual de la escritura y el lenguaje, y c) refunda las nociones de superficie, volumen y hasta la expectativa de intervención del receptor. Se trata de una escritura que, al fin y al cabo, “opera desglosando el lenguaje de la materia, de la que este emerge como una forma” (2014, p. 139).

Escribir es tramar, desliza Eielson en algunas ocasiones, como en esta reflexión sobre los tejidos de la cultura Chancay en la que sugiere lo cerca que están la técnica reticular que da vida a dichos tejidos y la escritura poética. La técnica aludida da vida a:

delicadas arquitecturas de hilos cruzados, anillados, entrelazados, tejidos, calados, o tupidos como mallas metálicas; leves y transparentes como alas de mariposas o libélulas; como telas de arañas humanas, resistentes a los siglos y a la inteligencia; como insondables galaxias interiores u organizaciones celulares; como misteriosas metáforas visuales o estructuras de cristales desconocidos. Todas las técnicas y combinaciones posibles fueron puestas al servicio de un arte sutil como pocos, cuya variedad y elocuencia convierten a estas obras en un verdadero lenguaje; más aún: en un vasto poema visual que resume todo el arte de la textilería antigua, así como un breve, luminoso poema verbal puede resumir páginas y páginas de cuantioso texto en prosa. Un largo tiempo de texto/tejido, a través de los siglos, aparece aquí acumulado, convertido en encaje, tal como el lenguaje verbal se acumula, convertido en encaje [...] La transparencia del lenguaje mítico, en un pueblo que no conocía la escritura, se vale de un léxico visual que funciona claramente como *escritura* (Eielson, 2002b, p. 320, énfasis del autor).

Se pueden formar dos grupos con los términos más vigorosos de este fragmento: por un lado, tenemos “arquitectura”, “organización”, “estructura”, “malla”, “texto” y “tejido” como los recursos que emplea Eielson para describir la materialización multidimensional de la escritura poética; y, por otro, se advierte en “mito” y “galaxia” las imágenes perfectas que ayudan a imaginar la profundidad de esa materialización.

La ceremonia amatoria-masturbatoria del hablante, por todos los motivos expuestos, ha resultado ser una autoexploración que muestra la transformación de una subjetividad en sintonía con el devenir cósmico: “Si entre esferas me acuesto / Si entre esferas me despierto” (Eielson, 1998, p. 292). Esta autoexploración se expresa en los códigos de una ritualidad, porque se trata de una invocación a sí mismo que se abre hacia una reinención orgánica, sexual, afectiva, intuitivo-racional muy intensa. Lo que acontece en la superficie del poema son las marcas textuales-telares del recorrido hacia la trascendencia de un ser que primero muestra su hibridez —“un obelisco de dulzura”, “un abismo de ternura”— para proyectarse luego en un estado superior en el que se integran todas sus versiones posibles: “Una pared de ceniza / Entre tu cuerpo y el mío” (Eielson, 1998, p. 292). La única o irreductible presencia es la del corazón que, ubicada estratégicamente en el medio del poema, desdobra y anuda, duplica y multiplica, contrae y despliega, la existencia de ese yo.

La multidimensionalidad del poema ha llevado al límite, en consecuencia, la materialidad de los versos, la presencialidad de un yo lírico sensible a la proliferación, el sentido de humanidad que lo reviste, la existencia misma del poema en tanto una realidad múltiple y la experiencia cultural misma imaginable solo como encuentros y transformaciones incesantes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CANFIELD, M. (2011). *El diálogo infinito: una conversación con Martha L. Canfield*. Sevilla: Sibila.
- CANFIELD, M. (2008). Roma vista evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson. En Jorge Eduardo Eielson, *Habitación en Roma* (pp. 75-97). Lima: Lustra & Centro Cultural de España.
- CANFIELD, M. (2002). Hablar con Eielson. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 45-56). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- CASTILLO, L. A. (2015). Un pájaro rompe la barrera del sonido: opacidad del medio y nomadismo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson. *Contextos. Revista Crítica de Literatura*, 5(5), 105-119.
- DESHIMARU, T. (2010). *Zen verdadero. Introducción al Shōbōgenzō*. Barcelona: Kairós.
- EIELSON, J. E. (2010a). Defensa de la palabra: a propósito de *El diálogo infinito*. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (pp. 386-395). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2010b). Correspondencia con Luis Rebaza Soraluz. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005* (pp. 396-404). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2010c). Introducción a la exposición *Eielson*. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (pp. 111-112). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2010d). Jorge Eielson. En Luis Rebaza Soraluz (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura. 1946-2005* (pp. 142-143). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.
- EIELSON, J. E. (2004). *Arte poética*. [Ed. Luis Rebaza Soraluz]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- EIELSON, J. E. (2002a). Rimbaud y la conducta fundamental. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 59-68). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- EIELSON, J. E. (2002b). Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú. *More Ferarum*, 5/6, 317-321.
- EIELSON, J. E. (1998). *Poesía escrita*. Santa Fe de Bogotá: Norma.
- EIELSON, J. E. (1976). *Poesía escrita*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- FOSSEY, M. (2002). El hombre que anudó las banderas. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 237-242). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GREIMAS, A. J. (1976). Hacia una teoría del discurso poético. En *Ensayos de semiótica poética* (pp. 9-34). Barcelona: Planeta.

- HUAYTÁN MARTÍNEZ, E. (2015). ¿Un solo cuerpo o un cuerpo solo? Masturbación, escritura y subjetividad en *Ceremonia solitaria* de J. E. Eielson. *Contextos. Revista Crítica de Literatura*, 5(5), 121-140.
- LASSALLE, H. M. E. (1998). *El Zen*. Bilbao: Mensajero.
- MARCHESE, Á. Y FORRADELLAS, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- MEDINA GARCÍA, P. (2017). *Consciencia y representación del lenguaje en la obra de Jorge Eduardo Eielson*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperada de https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/6590/Medina_gp.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- MEDINA PORTILLO, D. (2002). Jorge Eduardo Eielson: la poesía como estado permanente del universo. En José Ignacio Padilla (ed.), *nu/do. Homenaje a J. E. Eielson* (pp. 483-485). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MORILLO SOTOMAYOR, A. (2014a). *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Paracaídas.
- MORILLO SOTOMAYOR, A. (2014b). Anudamientos desde el origen: el horizonte cultural precolombino en la visión poética de Jorge Eduardo Eielson. *Desde el Sur*, 6(1), 45-66.
- MORILLO SOTOMAYOR, A. (2013). Una poética iluminada: el pensamiento Zen en la escritura poética de Jorge Eduardo Eielson. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 56(56), 75-108.
- PADILLA, J. I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.
- RAHULA, W. (1996). Aspectos fundamentales del budismo. [Trad. de Alejandro Córdova]. *Budismo*. Recuperado de <http://www.budismo.net/t1.php>. [Consulta: 17 de marzo de 2005]
- REBAZA SORALUZ, L. (2004). Una escalera sostenida sobre la arena: la construcción poética escrita y no escrita de Jorge Eduardo Eielson. En Jorge Eduardo Eielson, *Arte poética* (pp. 9-50). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- REBAZA SORALUZ, L. (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- ROWE, W. (2016). Eielson y la crítica al lenguaje poético. En Sandro Chiri y Javier de Taboada (eds.), *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*.

Actas del Congreso Internacional realizado por la Casa de la Literatura Peruana (pp. 193-199). Lima: Casa de la Literatura Peruana & Estación La Cultura.

SOBREVILLA, D. (2013). A propósito de *Papel*: la poesía de J. E. Eielson. En Luis Rebaza Soralez (ed.), *Ceremonia comentada. Otros textos pertinentes. 57 años de crítica a la obra visual de Jorge Eduardo Eielson* (pp. 73-76). Lima: Lápix.

SUZUKI, D. T. (1976). *Ensayos sobre budismo Zen*. Buenos Aires: Editorial Kier.

VERA CUBA, R. (2017). *Un lugar para ningún objeto. Las esculturas subterráneas de J. E. Eielson*. Lima: Meier Ramirez.

ZAPATA, M. Á. (2010). Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson. En Luis Rebaza Soralez (ed.), *Ceremonia comentada. Textos sobre arte, estética y cultura 1946-2005* (pp. 286-296). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, Museo de Arte de Lima & Instituto Francés de Estudios Andinos.

EL TIEMPO ELÍPTICO EN *AÑO SABÁTICO* (2000) DE JOSÉ GÜICH

ELLIPTICAL TIME IN *AÑO SABÁTICO* (2000) BY JOSÉ GÜICH

Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
ehonoresv@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-6636-8447>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.84

Fecha de recepción: 15.05.20 | Fecha de aceptación: 13.09.20

RESUMEN

En este trabajo analizaremos *Año Sabático* (2000), “opera prima” del escritor peruano José Güich Rodríguez, a partir de la categoría del tiempo que subyace en los textos del libro. Nos apoyaremos en nuestra propuesta teórica presentada en *Fantasmas del futuro* (2018) para establecer las singularidades del uso del tiempo en los textos de Güich, así como su vinculación a géneros como la ciencia ficción y lo fantástico. Finalmente, descubrimos su poética sobre la ficción incluida en uno de sus cuentos.

PALABRAS CLAVE: José Güich, *Año sabático*, ciencia ficción, tiempo, análisis e interpretación.

ABSTRACT

In this work we will analyze *Año sabático* (2000) "opera prima" by the Peruvian writer José Güich Rodríguez, based on the category of time that underlies the texts of the book. We will lean on our theoretical proposal presented in *Fantasmas del futuro* (2018) to establish the singularities of the use of time in Güich's texts, as well as its link to genres such as science fiction and fantasy. We finally discovered his poetry about the fiction included in one of his stories.

KEYWORDS: José Güich, *Año sabático*, science fiction, time, analysis and interpretation.

El funcionamiento del tiempo dentro de la ficción fantástica y la ciencia ficción, como aspecto retórico, ha sido poco teorizado. En *Fantasma del futuro* establecimos cuatro variables principales. Una de ellas era el tiempo elíptico o diferido, caracterizado por la:

posibilidad virtual o real de ingresar a otro plano y dimensión física de la realidad, a un tiempo otro (pasado o futuro), un mundo alterno, paralelo, distinto del representado al inicio en la ficción; o entrecruzar tiempos en un mismo plano de realidad [...] (Honores, 2018, p. 186).

En el caso de los cuentos incluidos en *Año sabático* (2000) del escritor peruano José Güich Rodríguez (Lima, 1963), este cambio de temporalidades se da a partir de la elipsis temporal provocada por el entrecruzamiento, es decir, la yuxtaposición de dos líneas espacio-temporales que convergen en un mismo punto, lo que genera no solo extrañamiento sino la abertura hacia lo fantástico.

1. CONTEXTO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE AÑO SABÁTICO

Es hacia fines del milenio del siglo pasado cuando lo fantástico adquiere mayor visibilidad en la narrativa peruana contemporánea gracias a la *opera prima* de Enrique Prochazka, *Un único desierto* (1997), libro clave para entender el desarrollo del género en el siglo XXI y que tuvo un claro reconocimiento de la crítica literaria del periodo. Aunque seguía predominando el realismo, entre ese año y el 2000 se publicaron algunos otros textos notables con referencias al género¹ como *Las musas y los muertos* (1997) y *Crueldad del ajedrez* (1999) de Carlos Herrera, *La escalera de caracol* (1998) de Gonzalo Mariátegui, las reediciones de *El que pestaña muere* (1999) de Carlos Calderón Fajardo, *Para tenerlos bajo llave* (1999) de Carlos Carrillo, *El designio de la luz* (1999) de Gonzalo Portals, *Nunca de bruceas* (1999) de Víctor Miro Quesada Vargas, *La fabulosa máquina del sueño* (1999) de José Donayre Hoefken, *Muñequita linda* (2000) de Jorge Ninapayta, *Humedad de las orillas* (2000) de Tanya Tynjälä, o *Los pasos oscuros* (2000) de Alberto Cuadros Román. *Año sabático* será otro libro clave de nuestra tradición fantástica contemporánea, que no solo anuncia a un escritor con gran dominio de las técnicas narrativas sino también de imaginación desbordante, heredero tanto de la “alta” literatura como de la cultura de masas, rasgo último muy característico en la narrativa de los años 90 y del siglo XXI.

¹ Dejamos de lado los libros de literatura infantil y juvenil.

En julio de 1999, el Perú se retiró de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (a la que retornará en febrero de 2001); a su vez, en diciembre, Alberto Fujimori anuncia su tercera postulación al cargo de presidente. Ese mismo año se inician las grabaciones de *Pantaleón y las visitadoras* de Francisco Lombardi, basada en la novela de Vargas Llosa, cuya corrupción moral organizada puede extrapolarse al contexto peruano del fin de siglo. El Perú del año 2000 estuvo marcado también por graves crisis y convulsiones políticas: la re-reelección del dictador Fujimori (amparada en la “interpretación auténtica” de la Constitución Política de 1993) entre los meses de abril y mayo, la Marcha de los Cuatro Suyos (movilizaciones que se dieron en el mes de julio en todo el país en rechazo al gobierno anti-democrático y corrupto), y la difusión de los “Vladivideos”, emitidos el 14 de septiembre de ese año en los que se registraba los sobornos de Vladimiro Montesinos a diferentes funcionarios y empresarios, y que adelantaron la caída del régimen cívico-militar de Fujimori-Montesinos.

Año sabático es un conjunto de cuentos escritos entre 1986 y 1999. Los más antiguos son “Año sabático”, “La isla”, “El tiempo prestado” y “Danza del fuego” y pertenecían a otra colección de cuentos que no llegó a publicarse en los años 80. Además del círculo de amistades del autor, fueron lectores de este primer proyecto Nilo Espinoza Haro, Esteban Quiroz y Jorge Frisancho. “La puerta y el jardín” (publicado en la revista *Umbral* en 1999) y “Verano del desprendimiento” se escribieron hacia 1993 durante la estancia del autor en Buenos Aires entre 1992 y 1995. “Oráculo”, “Stafford, Indiana” y “Los pilotos del templo de piedra”, por su parte, corresponden a la segunda mitad y fines de los años 90. En octubre de 1999, inicia contactos para publicar el libro con la editorial San Marcos, dirigida por Aníbal Paredes, y que tenía como lectores a Félix Huamán Cabrera y Oswaldo Reynoso. Finalmente, tras los tiempos habituales de publicación de ese momento, el ejemplar sale impreso en septiembre del 2000 como libro independiente y fuera de colección (Honores, 2021).

Las primeras reseñas del libro destacan su filiación con el género fantástico. Francisco Tumi (2000) señala que “los temas discurren por realidades paralelas, habitadas por sus protagonistas, en forma deliberada [...] o porque han sido capturados por su extraña dimensión” (s/p). Para Tumi es un libro “maduro, riguroso y sumamente personal” (2006, s/p). Víctor Samuel Rivera (2000) destaca la influencia de Octavio

Paz, Adolfo Bioy Casares y Fernando del Paso, y que en sus cuentos, además, se evidencia una “denuncia de la modernidad” lo que nos lleva a la “locura de la cotidianeidad” (s/p). Para Carlos Sotomayor (2001) el libro es solvente, de impecable prosa, consistencia y con momentos de brillantez. Carlos López Degregori (2001) añade que Güich trabaja tópicos como “[...] la ausencia de límites precisos entre la realidad y la irrealidad, la fractura de las coordenadas temporales y espaciales, la irrupción de universos alternativos, la disolución de la identidad” (p. 63). Un elemento en común en las cuatro reseñas es la influencia borgiana en Güich y considerar lo fantástico como algo ajeno o marginal de la narrativa peruana. Varios años después, *Año sabático* aparecerá apenas mencionado —a propósito de su segundo libro *El mascarón de Proa* de 2006— por periodistas como Daniel Salvo², Leonardo Aguirre, Javier Ágreda o Francisco Tumi.

Como libro inaugural de su propuesta ficcional, *Año sabático* se adscribe, por un lado, a la tradición fantástica del Río de la Plata (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, principalmente), y, por otro lado, a la cultura popular norteamericana de los años 50 y 60. Películas de serie B como *The Incredible Shrinking Man* (*El increíble hombre menguante*, 1957), la mítica serie *The Twilight Zone* (*La dimensión desconocida*, 1959-1964), creada por Rod Serling —que Güich tiene como a uno de sus principales referentes culturales—; o la serie *The fugitive* (*El fugitivo*, 1963-1967), creada por Roy Huggins, serán la base de su imaginario. Asimismo, en cuanto a las referencias locales, destaca con claridad la obra de Julio Ramón Ribeyro no solo en el tratamiento realista de lo local-urbano, sino también en el juego metatextual de Harry Belevan y la ironía inteligente y corrosiva de José B. Adolph.

2. ESTRUCTURA DEL LIBRO

El libro incluye nueve cuentos: dos de ellos propios del realismo sucio —ubicados en el centro del libro— en los que explora el mundo de la marginalidad y la pobreza, como son “El tiempo prestado”, con una atmósfera sexual y juvenil en clave reynosiana acerca

² Salvo (2006) sostiene que “[...] es posible que en el año 2000 (¡hace seis años!) la publicación de *Año sabático* no haya sido comprendida en nuestro medio, de manera que incluso los aficionados a la ciencia ficción y a la fantasía no tuvimos noticia de este libro”. Véase el siguiente enlace: <http://jarjachawasi.blogspot.com/2006/05/libros-ao-sabtico.html>

de las pulsiones sexuales y “Danza del fuego”, que trata sobre el desempleo, la vejez y la periferia a manera de reversos lógicos del lujo y del esplendor en el que se ubican algunas otras de sus historias (o acaso también como reflejo del “Servicio Revolucionario Obligatorio” del que hablaba Reynoso para aludir al compromiso imperativo del escritor con su realidad social); y siete relatos claramente con predominio de lo fantástico y la ciencia ficción.

Una de las principales características del libro es el trabajo con el tiempo desde el título, que además de referir a un tiempo de licencia que permite al trabajador realizar actividades diferentes de la habitual y más especializadas de acuerdo con su disciplina, también alude al descanso hebreo sobre la tierra para dejar que esta se recupere. En esa línea, el ejercicio de la ficción no es solo un “descanso” para aquel que tiene en la docencia su principal actividad, sino que es todo aquello que ocurre en ese campo fértil de la imaginación. La representación del tiempo elíptico se da en los cuentos “Año sabático”, “Oráculo”, “Los pilotos del templo de piedra” y “La puerta y el jardín”. “Stafford. Indiana” supone un ejercicio metatextual en el que se formula una breve poética de la ficción.

3. TIEMPOS ELÍPTICOS

El cuento que da título al libro, “Año sabático”, trata sobre un profesor de humanidades invitado a unirse a un grupo de intelectuales que pretende vivir para siempre en un antiguo observatorio inca. Esto supone la reclusión absoluta del “mundanal ruido” y la promesa de alcanzar la inmortalidad. Este espacio inca se construye como una frontera o límite entre el mundo de acá (terrestre) y el mundo de allá (otro mundo inmortal), pero que se encuentra dentro de aquel. Es importante destacar que este ingreso es voluntario y deliberado —como ocurre con frecuencia en varios capítulos de *The Twilight Zone*— y se da desde el inicio del relato. El *trick story* (final sorpresivo) güicheano, es decir, lo que le da sentido (en ese mundo, los humanos se metamorfosearán en grillos), está diseminado a lo largo del texto, desde la frase inicial y final y en algunas elipsis.

El personaje central se define como un “accidental cronista” que escribe desde el año 2098 “[...] para esa posteridad que un día leerá este documento (Güich, 2000, p. 13), lo que le otorga un rasgo más humano al establecer un circuito de lectura entre el

autor y lector potencial implícito, de ese mundo que han dejado atrás. El personaje se construye en su función de historiador, como alguien que lee (interpreta) su presente pensando en un futuro (un horizonte al que probablemente no acceda). Al igual que el intelectual que escribe para una posteridad, ya que en el presente mantiene una condición marginal.

La inmortalidad ha sido un deseo para la imaginación humana y para el personaje central resulta sumamente atractivo el discurrir de modo perpetuo en su propia disciplina (el saber en sí mismo) sin conexión con la realidad social terrestre; aunque ello implique el abandonar a sus seres queridos o amigos. Los humanistas (tienen nombres genéricos como “Filósofo”, “Arqueólogo”, “Lingüista”, “Psicólogo”, “Historiador”) parecen poseer cierta aversión hacia el mundo administrativo-burocrático de la universidad en la que trabajaban, pero mejor aún hacia la humanidad en general, ya que ese trascender el espacio-tiempo terrestre es meramente individual (para sí mismos) y sin testigos que puedan dar cuenta de sus logros y producción académica en ese encierro voluntario. En palabras del narrador, esta inmortalidad es más valiosa que “que la mundana gloria académica o la pálida erudición” (Güich, 2000, p. 15). Para este encierro voluntario se expulsan a los literatos: “Confieso que tal decisión fue injusta, pero resultó de enorme beneficio para todos no cobijar poetas, narradores o críticos que sembrasen el desconcierto” (Güich, 2000, p. 17). Con ello, este espacio inca (mundo de allá) hace referencia a la *República* de Platón, pero, además, indirectamente a *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury: “Así quedó absolutamente prohibida cualquier manifestación literaria. No trajimos obras de Gerardo Diego, Joyce o Cortázar. Mencionar esos y otros nombres era el gran tabú de la época. Hoy la situación no ha variado ni un ápice” (Güich, 2000, p. 17). La literatura como ejercicio de la imaginación es sospechosa y está prohibida. Ese nuevo espacio al que ingresan, más que ser una utopía, contendrá a una comunidad totalitaria del saber en sí mismo. Así, la estancia paradisiaca irá mostrando su lado oscuro.

Por ejemplo, el lenguaje especializado de una disciplina es ininteligible para la de los otros y viceversa, situación que con el paso del tiempo se irá convirtiendo en puro ruido incomprensible e ininteligible, como una especie de último estadio de la locura (un proceso que puede leerse como la refracción de la crisis de las humanidades, ya que

todos los personajes pertenecen a este campo). Cuando las humanidades se alejan de su función social (y se aíslan) regodeándose de su pura jerigonza, es que se aliena y pierden sentido.

A ello se suma que, si bien se les ha ofrecido la inmortalidad, no dejan de envejecer, lo que genera una paradoja, pues pierden la juventud para ganar la inmortalidad e incluso al punto de mimetizarse con el propio entorno en un proceso inevitable de metamorfosis hacia una condición totalmente distinta y desconocida. Como en *The Incredible Shrinking Man* (1957) de Jack Arnold, el ser humano se verá enfrentado hacia misterios que el universo aún oculta. El sonido del grillo es tanto signo de la locura como de la inminente metamorfosis que padecen todos los humanistas en el observatorio inca. En el cuento, el ingreso a este ámbito fantástico en el que suspende la mortalidad se da a partir del portal, o puerta implícita del templo inca por el que los humanos ingresan y se aíslan para ser inmortales. Es una utopía que está contenida dentro del propio planeta; en ese sentido, queda claro que sus habitantes viven en otra línea de tiempo.

“Oráculo” vuelve a jugar con las temporalidades y lo hace a través de la visión de Lima prehispánica gobernada por el Curaca Taulichusco y la sucia y decadente capital de la República de fines del siglo XX habitada por marginales. El narrador establece vasos comunicantes entre segmentos enumerados de la narración que se intercalan. Los números impares aluden al espacio temporal del presente en el que un mendigo con apariencia de loco recorre los bajos fondos de Lima; en los números pares, se reconstruye el último periodo del líder indígena Taulichusco momentos previos a la caída de su gobierno tras la invasión española. Güich intercala las imágenes de miseria, la violencia de pandillas juveniles (muy en la línea de Congrains, y también de *A Clockwork Orange*) del tiempo presente en el que Lima es apenas algo más que un basural; junto a la afirmación del oráculo que recibe Taulichusco respecto a que los hombres del norte construirán otro mundo sobre sus tierras: “Otra ciudad sobre el inmenso valle de frutales. El palacio ocupado por un bárbaro y sus dos pájaros coronados. Extrañas imágenes dibujadas por el Ciego. Desafíos en el aire: KJ...K...J... La estatua del dios se ahoga en sangre [...]” (Güich, 2000, p. 37). Mediante una visión del futuro, se permite ver al curaca la caída de la ciudad prehispánica.

En el último segmento y luego de la golpiza, el mendigo loco llega a una caverna y allí se completa la imagen del oráculo, pues en cilindros de óxido se lee: “Concejo Provincial de Lima. Mantenga limpia la ciudad. Junto al lema, dos halcones coronados se miraban por toda la eternidad. Dueños del escudo, vigías sin memoria, ambos eran esclavos de las leras K y J...*HOC SIGNUM VERE REGUM EST*” (Güich, 2000, p. 41). La frase se traduce como “Este es el verdadero signo de los reyes” y la frase resulta irónica, por lo menos, en el contexto de pobreza extrema. La imagen problematiza tanto el paso del tiempo como la ruina en la que ha caído la ciudad luego de la invasión. Esplendor y miseria pasan a ser las dos caras de la moneda en la que una contiene potencialmente a la otra. La yuxtaposición de tiempos sirve para confrontar el pasado con el presente y recuperar la memoria sobre hechos acaecidos en un mismo espacio.

Situación parecida ocurre en “La puerta el jardín” sobre la caída del imperio romano vista por un arquitecto con complejo de historiador: “*es absurdo inquietarse por el destino de seres que ya no existen, que desaparecieron hace siglos*” (Güich, 2000, p. 91, énfasis del autor), se dice a sí mismo el protagonista como una forma de negar la propia historia y su utilidad en el presente. El personaje es heredero de una vieja casona de Lima en cuyo sótano ocurren misteriosos eventos y en el que podían verse a “hombres con trajes de otra época, una puerta que no era una puerta, lluvias...” (Güich, 2000, p. 97). El padre consideró estos testimonios como dichos de un borracho. Cuando el personaje acude al sótano descubre que en ella ocurre una especie de proyecciones tridimensionales del pasado, es decir, aquel sótano da entrada a un jardín romano. Conforme las visitas se hacen más frecuentes logra comunicarse con los antiguos romanos. En palabras del narrador:

Descubrieron, por sí mismos, que futuro no era una tierra o un país, en el sentido geográfico del término, sino un estadio posterior a su propio y angustioso tiempo. Me asombraron con nociones como ‘puerta’, ‘puente’ o ‘túnel’ para describir el medio que hacía factible tales conversaciones (Güich, 2000, p. 105).

Queda claro que el sótano-jardín es un portal hacia otra dimensión en el que convergen dos temporalidades. A través de esa “puerta” él mira el pasado, superponiéndose en la figura escultórica de Príapo con una clara alusión sexual. Sus interlocutores (Lucio, Marcelo y Cayo) se encuentran en la víspera de la invasión a Roma de Odoacro, quien destruirá al último emperador romano. Ante ese saber de la

historia ya acaecida, el personaje experimenta “la tentación de falsear la historia, de inventar un pasado imposible” (Güich, 2000, p. 94). Ese será su principal dilema existencial: el no poder alterar la historia ni tampoco informarles a sus interlocutores de lo inminente. Sin duda se trata de una metáfora bella sobre el paso del tiempo que deja una civilización en la ruina³; pero también la inevitable caída del imperio romano tiene su analogía —desde una lectura más social— con el derrumbe del régimen dictatorial de Alberto Fujimori en el año 2000.

El título de “Los pilotos del templo de piedra” alude al grupo “grunge” de los años 90 *Stone Temple Pilots* (en un ejercicio lúdico similar al practicado por el chileno Jorge Baradit con su cuento “Policía del Karma” o “Karma Police”, canción de la banda británica *Radiohead*). En el cuento, unos soldados caen en un bucle temporal que les obliga a repetir a diario las mismas maniobras militares; además, son alimentados por fuerzas superiores y desconocidas, pero con la particularidad de que aquellos sí poseen plena conciencia de su estado de excepción. El ingreso a esta “dimensión desconocida” se da de modo accidental durante una maniobra militar en un estado de guerra implícito. En este caso, queda la clara la frontera entre el mundo real (mundo de acá) y ese otro mundo (mundo de allá, ¿del futuro?) interseccionados gracias a una tormenta que funciona como una puerta de ingreso hacia esta otra dimensión. Esto los lleva a morar en un antiguo templo de piedra (de ahí el título del cuento) que “se asemeja a una de esas viejas iglesias de torres gemelas, pero [...] no tiene ninguna relación con la arquitectura religiosa que sobrevive en varias ciudades de nuestro país [...] la edificación puede tener mil años” (Güich, 2000, p. 49). Esta imagen resulta imposible, ya que implica una estructura que no existe en el mundo de origen y su antigüedad delata que habrían dado un salto temporal hacia el futuro. A la edificación se suman

³ Como sostenemos en otro texto: “La imagen de la ruina será constante en los textos (“Los pilotos del templo de piedra”, “Año sabático”, “La puerta y el jardín” e incluso en “Verano del desprendimiento”, con esos moldes del pasado ruinoso que invaden la modernidad de la ciudad, amenazando su progreso y al sujeto mismo), por lo que se constituye en una clave del libro, en relación con el paso del tiempo: todo lo presente, seguro y estable, terminará finalmente por ser corroído por el tiempo, desde el individuo hasta la civilización humana. Así, cualquier tipo de trascendencia es imposible de conseguirla dentro de la experiencia terrestre, limitada y minúscula. Asimismo, el tiempo se convierte en un elemento clave de los relatos de Güich a través de su yuxtaposición” (Honores, 2020, s/p). Esto permite a Güich superponer dos temporalidades (con sus realidades singulares), y a través del contraste entre ambas —con un punto de intersección previo— generar un efecto fantástico.

muros “cubiertos por láminas transparentes de origen desconocido” (Güich, 2000, p. 49).

Si bien puede leerse esta situación como una alegoría del sinsentido de las fuerzas militares que preparan soldados para una guerra que aún no existe, el texto da un giro para orientar la explicación del hecho imposible más hacia la existencia de un sujeto paranoico que vive en una simulación, con falsos recuerdos (y que somos “conejillos de indias” de una supercivilización que nos controla, en una especie de “matrix”); antes que una percepción alterada por efecto de las drogas, tal como se desliza en algún pasaje del texto.

De otro lado, ese permanente estado de opresión provocado por fuerzas exteriores al sujeto refracta también el miedo sobre aquello que no se tiene controlado y que escapa a la voluntad del individuo. No hay respuesta clara para la pregunta sobre cómo se llegó a ese estado de cosas. En ese sentido, este cuento puede leerse en clave política si consideramos que ese hacer diario, repetitivo, mecánico y sin posibilidad de cambio de los personajes subalternos es tan parecido a cuando se está sometido a un régimen dictatorial, aunque en el cuento es mucho peor, porque no se sabe quiénes son los que tienen el poder, cuáles son sus rostros y menos aún sus intenciones.

4. HACIA UNA POÉTICA GÜICHEANA

“Stafford. Indiana” es un relato de persecución con guiños al Borges de “Tema del traidor y del héroe”, a “El perseguidor” de Cortázar y la serie de TV *The fugitive* y su personaje Richard Kimble, acusado de un crimen que no cometió. Quienes conocen la serie saben que esta se construye sobre la base de la persecución hacia Kimble y la huida del personaje inocente que busca las pruebas que lo liberen de su acusación. Güich tiene ya suficiente habilidad para encriptar en esta historia una poética de su propio ejercicio ficcional.

El narrador sostiene que el personaje central que huye “ha descubierto que, además de adoptar nombres falsos u oscurecer su cabello, *es preciso construir una realidad alternativa*” (Güich, 2000, p. 82, énfasis nuestro), esto es, el Kimble de Güich no es solo un fugitivo de una realidad atroz que le asedia, sino que, sobre todo, es un sujeto que precisa de construir mundos alternos para huir sin ser descubierto, pero

también para hacer soportable esa realidad. Más adelante el narrador agrega: “La mayoría de esas poblaciones solo habita en la imaginación de [él], pero el tiempo y las reiteraciones obran efectos insospechados. *Un fugitivo vive sujeto a la invención de recuerdos; mejor aún, a apropiarse de memorias que no le pertenecen*” (Güich, 2000, p. 83, énfasis nuestro). Entonces, Kimble lucha por imponer al mundo esos recuerdos que solo él ha imaginado y que no son reales; o, mejor aún, se apropia de los recuerdos de otros para hacerlos suyos. El escritor es, pues, un fagocitador de recuerdos ajenos, un ladrón de memorias que no le pertenecen.

En su ejercicio libertario, el narrador puede ser transgresor en extremo. “Me rebelo ante los finales moralistas y aleccionadores. Instauro carriles diferentes y dilato mi travesía hasta los confines más alejados del orbe” (Güich, 2000, p. 87), acota. Hacia el final del relato, en un juego metatextual, se devela que el narrador es el propio Kimble, quien decide que “el fugitivo huya para siempre” (Güich, 2000, p. 87), además de confesar que sí es el autor del crimen del que se le acusa. De esta manera, el escritor se encuentra lejos de la santidad y del paraíso, y más cerca del pecado y el infierno. Esa es su función, ese es su destino. Y qué más apropiado que lo fantástico para llegar a tal fin, puesto que el actual sistema *mainstream* solo visibiliza los dramas de la burguesía y sus fantasmas.

5. CONCLUSIONES

Como hemos demostrado, en *Año sabático*, Güich explora la representación del tiempo fantástico a partir de la elipsis (su no continuidad lineal), lo que supone la yuxtaposición de temporalidades que convergen en un mismo punto de la línea de tiempo. De otro lado, para Güich, el narrador es un hacedor de mundos alternos que, a partir del hecho de fagocitar recuerdos y memorias ajenas, las impone al mundo como suyas y verdaderas, y que está más allá del bien y del mal, lo que lo aleja de la corrección política y le permite asumir un discurso más libertario dentro del campo de la ficción en el que todo está permitido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GÜICH, J. (2000). *Año sabático*. Lima: San Marcos.

HONORES, E. (2018). *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Lima: Polisemia.

HONORES, E. (25 de mayo de 2020). Un hombre en permanente fuga: José Güich y “Año sabático”. *El Comercio*. Recuperado de <https://elcomercio.pe/luces/libros/un-hombre-en-permanente-fuga-jose-guich-y-ano-sabatico-noticia/?ref=ecr> [Consulta: 18 de enero de 2021].

HONORES, E. (2021). Entrevista a José Güich. Inédito.

LÓPEZ DEGREGORI, C. (2001). Dos eslabones para José Güich. *Flecha en el azul*, 14, 62-63.

RIVERA, V. S. (10 de noviembre de 2000). José Güich, prosa sabathica. *Expreso*.

SALVO, D. (30 de mayo de 2006). Año sabático. *La casa de Jarjacha*. Recuperado de <http://jarjacha-wasi.blogspot.com/2006/05/libros-ao-sabtico.html> [Consulta: 18 de enero de 2021].

SOTOMAYOR, C. (2001). Año Sabático. *El túnel*, 0, 69-70.

TUMI, F. (23 de setiembre de 2000). Caminos de la imaginación. *Cable Mágico*.

TUMI, F. (2006). Los mundos paralelos de José Güich. *Punto de equilibrio*, 14(91).

EL MESTIZAJE COMO POSIBILIDAD Y PROBLEMA: LOS CASOS DE *EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES* Y LA DESCRIPCIÓN HISTORIAL DE LA PROVINCIA Y ARCHIPIÉLAGO DE CHILÓE Y OBISPADO DE LA CONCEPCIÓN

THE MELTING AS A POSSIBILITY AND A PROBLEM: THE CASES OF *EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES* AND THE DESCRIPCIÓN HISTORIAL DE LA PROVINCIA Y ARCHIPIÉLAGO DE CHILÓE Y OBISPADO DE LA CONCEPCIÓN

Luis Beltrán Avalos Guerra
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
luis.avalosguerra@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2941-9430>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.85

Fecha de recepción: 15.11.20 | Fecha de aceptación: 11.01.21

RESUMEN

Mediante este artículo estudiaremos dos textos de finales del siglo XVIII: *El lazarillo de ciegos caminantes* (1777) de Alonso Carrió de la Vandra y *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chilóe y Obispado de la Concepción* (1791) de fray Pedro González de Agüeros. Luego de relacionar la estructura y despliegue de las ciudades de Lima, Cuzco y la provincia de Chilóe, cabe preguntarnos cómo se aborda la cuestión del mestizaje en las mismas. Mediante nuestra hipótesis sostenemos que esta noción se desarrolla desde dos perspectivas no solo diferentes, sino opuestas: en el primer caso se presentaría como un problema a erradicar, mientras que, en el segundo, como una posibilidad civilizatoria. Así, consideramos que existe un proyecto de nación que busca construir una identidad propia a partir de los sujetos sociales que cohabitan en un determinado espacio geográfico. Recurriremos a los postulados teóricos de Foucault, Bourdieu y Spivak en relación con la dominación sobre el cuerpo y la categorización de este dentro de la subalternidad.

PALABRAS CLAVE: mestizaje, subalternidad, dominación del cuerpo, campo retórico.

ABSTRACT

Through this article we will study two texts from the end of the 18th century: *El lazarillo de ciegos caminantes* (1777) by Alonso Carrió de la Vandra and *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chiloe y Obispado de la Concepción* (1791) of fray Pedro González de Agüeros. After linking the structure and deployment of the cities of Lima, Cusco and the province of Chiloe. We wonder how the issue of cultural and racial melting is addressed. Through our hypothesis we maintain that this notion develops from two perspectives not only different, but opposite: in the first case would present itself as a problem to be eradicated, while, in the second, as a civilizing possibility. Thus, we consider that there is a nation project that seeks to build an identity of its own from the social subjects who cohabit in a given geographical space. We will resort to the theoretical postulates of Foucault, Bourdieu and Spivak in relation to domination over the body and the categorization of it within the subalternity.

KEYWORDS: melting, subalternity, domination of the body, rhetorical field.

Partiremos por establecer nuestro marco teórico, nos referiremos al contexto en el que se gestaron ambas obras y, a continuación, procederemos con el análisis. Estudiaremos las características del mestizaje en el texto de *El lazarillo de ciegos caminantes* y, finalmente, el concepto que tenemos de este en *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chiloe y Obispado de la Concepción*.

1. BASES TEÓRICAS

Partiendo por Foucault (2002), sus reflexiones en torno al ejercicio de poder sobre los cuerpos nos servirán para aproximarnos al estudio de los sujetos subalternos. Emplearemos también las reflexiones de Bourdieu (1995) sobre la categoría de violencia simbólica. Será necesario, también, referirnos al concepto de subalternidad desde Spivak (2003), reconocer las características del subalterno y su vínculo con el discurso del sujeto colonizador.

En el caso del campo retórico, las reflexiones que Arduini (2000) realiza al respecto nos servirán para enmarcar ambos textos dentro de un período bastante cercano en términos cronológicos. Además de ello, nos permitirá entender la urgencia en cuanto

a la reflexión sobre el mestizaje, ya sea como problema o posibilidad, pues los discursos que se presentan pertenecen a los años finales del dominio español en América.

Estudiaremos cuatro variables: el cuerpo del subalterno durante la Colonia (finales del siglo XVIII), la pureza de las castas, los requisitos de un mestizaje ventajoso y la diferenciación entre la ciudad prehispánica-no occidental y la ciudad europea-occidental.

1.1. CAMPO RETÓRICO

Los conceptos de campo retórico y campos figurativos se relacionan con el enfoque de la Retórica General Textual, cuyos postulados fundamentales se encuentran en el esclarecedor texto de Stefano Arduini, *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000).

Para comprender la categoría de campo retórico, debemos vincularla con las de hecho retórico y texto retórico. Así, el hecho retórico se constituye como el “acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización” (Arduini, 2000, p. 45). De este modo, podemos entender al hecho retórico como la causalidad que origina y permite la realización y materialización del texto retórico.

En cuanto al texto retórico, este es “el producto lingüístico de la actividad comunicativa del orador” y se encuentra “constituido por *res* y *verba*” (Arduini, 2000, p. 46; énfasis del autor). En otros términos, el texto retórico, entendido como un signo complejo, se encuentra constituido por un significante y un significado. Estamos ante el discurso en cuestión, el producto de la interacción de los elementos que conforman el hecho retórico.

En ese sentido, el hecho retórico se encuentra incluido en el campo retórico. Así, el campo retórico es “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (Arduini, 2000, p. 47). Si bien existe cierta fijación en la categoría del individuo, no sucede lo mismo en cuanto a la sociedad y las culturas. Ambas nociones se encuentran en un constante y continuo proceso de actualización y renovación, por lo que el campo

retórico se modifica de forma permanente. De ahí que este se constituya a partir de la diacronía y sincronía de los hechos retóricos pertinentes (Arduini, 2000).

1.2. LA VIOLENCIA SIMBÓLICA DESDE BOURDIEU

La noción de violencia simbólica a la que recurriremos para el análisis de los capítulos mencionados se basa en lo postulado por Bourdieu, quien afirma:

La violencia simbólica es, para expresarme de la manera más sencilla posible, aquella forma de violencia que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste. (...) En términos más estrictos, los agentes sociales son agentes conscientes que, aunque estén sometidos a determinismos, contribuyen a producir la eficacia de aquello de los determina, en la medida en que ellos estructuran lo que los determina (1995, p. 120).

Es decir, el propio sujeto “colabora” con la dominación a la que se ve sometido. En tal sentido, la dominación debe entenderse como fundamentada en el reconocimiento y desconocimiento de los principios en nombre de los cuales se ejerce. Además, dicha categoría aparece como producto de una arbitrariedad cuyo origen se encuentra tan distante cronológicamente del sujeto que la padece, que este la considera natural. Este aspecto es definido por Bourdieu bajo el término de “desconocimiento” y dice lo siguiente respecto a este:

Llamo desconocimiento al hecho de reconocer una violencia que se ejerce precisamente en la medida en que se le desconozca como violencia, al hecho de aceptar este conjunto de premisas fundamentales, prerreflexivas, que los agentes sociales confirman al considerar al mundo como autoevidente, es decir, tal como es, y encontrarlo natural, porque le aplican estructuras cognoscitivas surgidas de las estructuras mismas de dicho mundo (1995, p. 120).

La violencia simbólica se caracteriza, principalmente, por no manifestarse en la dimensión de la agresión psicológica ni mucho menos física de forma directa, sino todo lo contrario. En efecto, esta opera indirectamente sobre el sujeto a través de las diversas instituciones en las que este se desenvuelve (escuela, familia, iglesia, etc.).

1.3. DISCIPLINA, DOMINACIÓN Y CUERPO

Según Foucault, la disciplina es, sobre todo, “una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas” (2002, p. 5). Así, el ejercicio de la disciplina sobre el cuerpo permite controlar minuciosamente las operaciones de este, imponiéndoles, como rasgos conductuales, la docilidad y la

utilidad. Foucault señala, además, que en el devenir del hombre en sociedad se produce un momento histórico para la disciplina, el cual se da cuando:

nace un arte del cuerpo humano, que no tiende únicamente al aumento de sus habilidades, ni tampoco a hacer más pesada su sujeción, sino a la formación de un vínculo que, en el mismo mecanismo, lo hace tanto más obediente cuanto más útil, y al revés” (2002, p. 126).

A partir de dicho momento, el cuerpo humano ingresa en un “mecanismo de poder” que se encarga de explorarlo, desarticularlo y recomponerlo. Llegado el momento, dicha conducta se interiorizará y fortalecerá.

1.4. LA SUBALTERNIDAD DESDE SPIVAK

El término “subalterno”, según Spivak, engloba “específicamente a los grupos oprimidos y sin voz; el proletariado, las mujeres, los campesinos, aquellos que pertenecen a grupos tribales” (2003, p. 299). A partir de esto, se preguntará si el subalterno puede hablar, es decir, si posee suficientes mecanismos de legitimación para hacer de su discurso uno autorizado. Concluye que esto no es posible, porque no posee un lugar de enunciación.

2. APROXIMACIONES CRÍTICAS A *EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES Y DESCRIPCIÓN HISTORIAL DE LA PROVINCIA Y ARCHIPIÉLAGO DE CHILÓE Y OBISPADO DE LA CONCEPCIÓN*

Si nos referimos a estudios críticos de ambos textos, podemos mencionar a Carla Almanza (2005), quien propone que la obra de Carrió de la Vandra apunta a un proyecto ideológico reformador en diversos niveles, para lo que “emprende una parodia satírica destinada a subvertir las convenciones del libro del viaje en tanto soporte estructural de la obra” (p. 11). Es decir, la autora plantea que la obra se constituye como un libro de viajes con el objetivo de cuestionar dicha condición.

En el caso de Marcel Velázquez (2005), señala que en esta obra se desplaza cualquier proyecto de mestizaje y se apunta a una suerte de “utopía racial donde cada grupo mantiene su pureza” (p. 88). Además, debemos destacar el propio ejercicio de poder dentro de los mismos grupos subalternos, tal y como sucede entre indios y negros. Esta dinámica, en la que el indio castiga al negro, nos permite introducir el concepto de

violencia simbólica desde la propia lógica de la alteridad, pues son estos mismos sujetos quienes perpetúan la dinámica de la dominación.

Tenemos también el estudio de Pablo Martínez (2007), quien se centra en estudiar dicha obra desde el tópico del relato de viajes, mecanismo que sirve para presentar la posición del narrador como comprometida tanto con el espacio americano como con la corona española. Esta aparente ambivalencia se entiende a partir de la existencia de un discurso dual y que se manifiesta desde las voces de Concolorcorvo y el visitador. Con esto, asistimos a un discurso tensional que enfrenta dos horizontes culturales, pero en el que, de manera evidente, se impone la lógica del conquistador.

La tesis de Robles Rivera (2007) nos servirá para aproximarnos al discurso de la abundancia y las nefastas consecuencias sobre los sujetos subalternos coloniales. En efecto, ciudades como Tucumán y Buenos Aires, señala el autor, pese a tener excesivos recursos e ingresos, no tienen la capacidad de administrarlos. Es más, está en la propia naturaleza de estos sujetos el constante derroche y despilfarro. Al comparar esta afirmación con la naturaleza difícil de la provincia de Chilóe, veremos que la escasez es configurada como un obstáculo a superar y que sirve de estimulante para el desarrollo de las ciudades del sur.

En su breve artículo sobre la higiene durante la Colonia, Moore (2011) señala que, en el caso de *El lazarillo de ciegos caminantes*, la higiene y la salud jugaron papeles importantes para la constitución de sujetos que forman parte de un determinado tipo de sociedad. Esta dinámica sirve precisamente para entender la noción de casta dentro de una rigidez bastante llamativa, mediante la que se busca evitar cualquier asomo de mestizaje perjudicial para el español.

En el caso del texto chileno, la bibliografía es verdaderamente escasa. El único texto que encontramos en el que se mencionaba a González de Agüeros es el de Ramón Gutiérrez (2007) quien ofrece un estudio a partir de las misiones jesuitas en las colonias del sur, por lo que tampoco se enfoca exclusivamente en la obra de nuestro autor. Así, al reflexionar en torno de las dificultades y estrategias usadas en este proceso de evangelización, se refiere al texto de González de Agüeros y resalta las alternativas que dicho fray postulaba para facilitar la tarea de los religiosos. Cabe resaltar el hecho de que, pese a la precariedad en la que desarrollaba esta empresa, el autor señala que

González de Agüeros promovía constantemente el prestar mayor atención a dicho territorio. Para ello, se indica como argumento el hecho de que los naturales de dichas tierras, pese a su rusticidad, poseían ingenio y facilidad para educarse.

3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL DE LAS COLONIAS ESPAÑOLAS EN AMÉRICA A FINALES DEL SIGLO XVIII: LAS CASTAS Y EL PROBLEMA DEL MESTIZAJE

El siglo XVIII se encuentra enmarcado por dos acontecimientos: las reformas borbónicas y el período de la Ilustración. Mediante el primero se intentó recuperar el control sobre las colonias americanas, además de convertirlas en consumidoras más que en competidoras respecto de las mercancías que se exportaban desde la metrópoli española. Esto no solo produjo un cambio a nivel estructural, sino que también se modificaron ciertas nociones vinculadas a la visión que se tenía respecto del territorio colonizado y la ciudad. Tal y como sostiene Andrés Núñez (2010), con este proceso reformista la ciudad pasa de ser entendida como un simple espacio diferenciador respecto del campo, a interpretarla como un sujeto. En otros términos, la ciudad se convirtió en un discurso de poder mediante el cual se persiguió la homogenización y el ordenamiento.

Por otra parte, con las reformas borbónicas se ejecutó también la expulsión de los jesuitas, quienes fueron los encargados de la educación y evangelización de la América Hispana durante el Virreinato y la Colonia. Así, podemos señalar diversas medidas aplicadas desde la corona española con el objetivo de mejorar el control sobre sus colonias e introducir las ideas de la Ilustración en los niveles que se requerían. Ello coadyuvó a la evolución del concepto de ciudad que utilizaremos en nuestro trabajo para entender las dinámicas de poder en los casos del Perú y Chile, y su ejercicio sobre el proceso de mestizaje.

Según Carlos Lazo (2000), las reformas borbónicas pueden dividirse en dos etapas: la primera de tipo mercantilista, que comprendería los años 1728-1760; y la segunda, con características liberales, que comprendería desde 1760 hasta 1800. El primer período constituiría un proceso de acumulación a partir de la reforma monetaria, la presión fiscal sobre la minería, la mayor participación laboral de los pobladores rurales, etc. Esto generaría “un proceso de ostensible crecimiento” (p. 27).

No obstante, la rudimentaria formación de factorías y talleres en las colonias españolas en América se estancó a partir de la segunda fase de las reformas borbónicas. En efecto, las colonias pasan a ser entendidas como consumidoras, no como productoras, por lo que “el fondo interno que llegaba a 12 millones de pesos prácticamente desapareció a partir de 1772 (Lazo, 1977, p. 51). A esto se añadió el incremento del denominado “forasterismo”, es decir, el traslado de trabajadores rurales a la ciudad; el aumento del desempleo urbano, la vagancia y la delincuencia, entre otros.

Vemos así que, además, la ciudad no podría haberse concebido fuera de la lógica de la Ilustración que se fue extendiendo por el territorio latinoamericano. La particularidad, en los casos que estudiaremos, es que la visión homogeneizadora de la ciudad concibe al mestizaje como un problema y, por otro lado, como una solución y vía para dicha homogeneización.

4. EL MESTIZAJE COMO PROBLEMA EN *EL LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES*

En este capítulo iniciaremos el análisis de *El lazarillo de ciegos caminantes*. Primero nos aproximaremos a la descripción de las ciudades del Cuzco y de Lima. Luego, analizaremos dicha configuración a partir de la representación de la ciudad, el problema de las castas y el fenómeno del mestizaje como un proceso perjudicial para el proyecto reformista. Posteriormente, estudiaremos la distribución y disposición de las castas y el entendimiento del mestizaje como un problema que se debe solucionar.

4.1. EL PROBLEMA DE LAS CIUDADES NO OCCIDENTALIZADAS: CASOS DE CUZCO Y LIMA

Existe una diferencia en el proceso de representación de las ciudades de Cuzco y Lima. Para empezar, la primera se constituye como una ciudad que no ingresa en la categoría de lo occidental, puesto que ya se configuraba dentro de una estructura prehispánica previa. En tanto, el espacio limeño no presenta dicha dificultad, por lo que puede ser amoldado sin mayores problemas a las exigencias españolas y el entendimiento de lo que debería ser una ciudad colonial. Además de ello, la percepción de estas se distancia a partir del discurso del visitador, bastante directo y sentenciador:

Luego que llegamos a divisar los techos y torres de la mayor ciudad que en los principios y medios tuvo el gran imperio peruano, se detuvo el visitador y me dijo: «Ahí está la capital de sus antepasados, señor CONCOLORCORVO, *muy mejorado por los españoles*» (Carrió de la Vandra, 1985, p. 142; énfasis nuestro).

El proceso de reconocimiento parte de ambos sujetos enunciadore. En efecto, se cataloga al espacio prehispánico del Cuzco a través de dos valencias: por un lado, la pertenencia geográfica, y, por otro lado, la pertenencia cultural ligada a la dimensión racial. Dicho acto, al provenir tanto del visitador como de Concolorcorvo, impide que surja algún tipo de conflicto a nivel ideológico, dado que ambos pertenecen a horizontes culturales diferentes. Sin embargo, el agregado final del visitador, la sentencia con que acompaña el reconocimiento del otro, es crucial y reveladora. Así, se hace una distinción tajante en cuestiones culturales e históricas (“sus antepasados”) mediante la cual el visitador se perfila como un enunciador ajeno al horizonte cultural de Concolorcorvo y, además, con una autoridad y cultura superiores a la del mismo.

Este último aspecto queda claro considerando la sentencia final: “muy mejorado por los españoles”. El proceso de jerarquización establecido desde el discurso del conquistador coloca al sujeto indígena, luego de otrificarlo, por debajo del paradigma español. Más aún, se lo muestra como un ser defectuoso y con claras falencias, pues la ciudad prehispánica ha sido mejorada por el sujeto español. Este tipo de violencia simbólica se radicaliza cuando el sujeto que modifica y violenta el espacio prehispánico es un extranjero. En efecto, el invasor, una vez instaurado en el espacio incaico e impuesto su poder tanto de forma real como simbólica, lo amolda a sus preceptos para, así, conseguir trasladar las categorías que considera pertinentes a fin de que el concepto de ciudad funcione como tal. En ese sentido, la modificación y el mejoramiento de la ciudad cuzqueña evidencian una primera muestra de violencia simbólica que busca ser asumida, también, por el otro indígena.

El proyecto postulado considera una crítica al aprovechamiento del espacio cuzqueño ya encontrado por los conquistadores. De hecho, lo que parece plantearse es una crítica a la simple adecuación de dicha ciudad, cuando lo que debió hacerse fue destruirla por completo y erigir, sobre ese espacio nuevo, una ciudad que encaje completamente con los parámetros españoles. Por ello, el visitador comenta que “las casas de la plaza son las peores que tiene la ciudad, como sucede en casi todo el mundo,

porque los conquistadores y dueños de aquellos sitios tiraron a aprovecharlos para que sirvieran a los comerciantes estables” (1985, pp. 144-145). Es decir, se construyó sobre un espacio imperfecto, lo que con el devenir del tiempo decantaría en el asomo de ciertas falencias, pese al perfeccionamiento que intentaron los españoles.

Cuando se realiza la breve descripción de la ciudad de Lima, se hace a partir de la comparación con la ciudad del Cuzco con el fin de legitimar la primera a costa de deslegitimar esta última. Así, el visitador establece ello desde la duda planteada por Concolorcorvo y señala que “en esta gran capital se mantiene un virrey con grandeza y una asignación por el rey, que equivale a todas las rentas que tienen los mayorazgos del Cuzco. Tiene asimismo tres guardias costeadas por el rey, de caballería bien montada y pagada...” (1985, p. 211). El hecho de que el virrey resida en Lima le otorga a este espacio, de forma automática, un discurso de poder innegable. La adecuación al espacio español hace que, precisamente, se prefiera a Lima que al Cuzco. En efecto, para la instauración de Lima como capital se partió de la idea de mantener constante contacto con el reino de Chile y de tener una salida al mar. Estas consideraciones deben ser contempladas recordando que el espacio costeño presentaba menores dificultades geográficas que el andino. Así, además de no existir una fuerte resistencia en cuanto a la geografía, tampoco la había en lo concerniente a la urbe: el espacio limeño prehispánico adquiriría las dimensiones administrativas y políticas que sí alcanzó el Cuzco durante el incanato.

De este modo, vemos que el discurso del conquistador apunta, primero, a ubicar espacios vírgenes a los cuales poder trasladar todo el aparato urbano europeizado, de tal manera que no se encuentren dificultades mayores ni resistencias culturales considerables. En los casos del Cuzco y Lima, estas se presentan más en la primera que en la segunda, por lo que el proyecto de nación se complica, ya que existe un otro contra el que luchar y al cual oprimir constantemente. Además, como veremos más adelante, esto conducirá al entendimiento del mestizaje a partir de una valencia negativa y su problemática, pues es un fenómeno que se busca evitar.

4.2. EL SISTEMA DE CASTAS Y LA IMPUREZA RACIAL: MEDIOS DE CONTROL SOBRE EL MESTIZAJE

Desde el texto de Carrió de la Vandera asistimos a la constitución de cuatro castas: los blancos españoles propiamente dichos, los criollos, los indios y mestizos, y los negros. El problema surge cuando estos cuatro grupos sociales quiebran los límites raciales existentes y decantan en el mestizaje. Para evitar esto, la obra en conjunto se encarga de etiquetar constantemente a los últimos grupos mencionados, pues son los que más degeneran al español y mayores perjuicios ocasionan.

Así, se parte por barbarizar la cultura incaica: “se sacrificaban a sus inhumanos dioses a los prisioneros de guerra, y que el pueblo comía estas carnes con más gusto que las de las bestias” (Carrió de la Vandera, 1985, p. 150). El canibalismo, muestra máxima de barbarismo, viene a colación para expresar una primera gran diferenciación entre el indígena peruano y el sujeto español. Aquel, pues, no solo es idólatra, sino que contradice los mayores preceptos católicos desde el acto del canibalismo, por lo que el visitador insiste en que resultó conveniente la llegada de los españoles, puesto que “los sacaron de muchos errores y abominaciones que repugnan a la naturaleza” (1985, p. 150). Además de ello, cabe mencionar la poligamia adjudicada al Inca, los caciques y diversos miembros de la nobleza. Si a esto sumamos las referencias al denominado pecado nefando, notaremos cómo el indio peruano es sometido desde la deslegitimación de su historia y su pasado cultural. En efecto, sus máximos referentes culturales, catalogados por el sujeto conquistador como bárbaros, son reducidos a partir del proceso de otrificación a sujetos subalternos, por lo que no solo son rechazados del orden hegemónico occidental, sino que se promueve su exterminio y evitar reproducirse con los mismos.

Desacreditado el indio desde su pasado histórico, resta hacerlo en el contexto al que pertenece la obra, y el discurso del conquistador no tarda en ejecutar dicha empresa. Se recurre a la bestialización, animalización y ridiculización del indio peruano desde diversos ejercicios de poder. Primero, se justifica la explotación del indio a partir de los repartimientos y el pago considerado miserable por visitantes extranjeros. Ante esto, el visitador señala que, debido a que el indio y el negro tienen una predisposición natural al alcohol, resulta entendible el motivo por el cual no tienen el suficiente dinero para

alimentarse: “si el indio o negro quiere beber ocho o diez reales de aguardiente y comer en la fonda, desde luego que no le alcanzará el jornal de seis días para comer y beber dos” (1985, p. 156). La embriaguez es una característica que se les otorga a ambos y se repite en diversas partes de la obra; incluso se señala que para poder solventar su gusto por el alcohol “venden la mula o vaca, y muchas veces los instrumentos de la labor del campo” (1985, p. 162). Más adelante se indica que esta característica se potencia durante los carnavales. A este defecto se añade el de la ociosidad, la cual es mencionada como una valencia innata en el indio peruano. Este se mantiene inactivo, por ejemplo, en tanto no deba saldar deudas con el corregidor; por ello, se menciona que “para que el indio se conserve con algunos bienes es preciso tenerle en un continuo movimiento” (1985, p. 162). Unido al discurso de la embriaguez y la ociosidad encontramos el de la higiene. El indio, pues, es un sujeto desaseado y que se alimenta de los propios parásitos de su cuerpo: “los más comen los piojos si son indios o mestizos” (1985, p. 162). La animalización será una constante en el discurso del conquistador para colocar al otro indígena en la posición de un subalterno.

Ahora bien, estas valencias negativas se ven potenciadas a partir de un elemento destacable y bastante llamativo: la homogeneización del indio. El visitador señala que “el que vio un indio se puede hacer juicio que los vio todos” (1985, p. 164). Con esto, se sustrae, primero, la categoría de individuo en tanto sujeto particular y diferenciado de todos los demás. Segundo, se corta con el mismo rasero al otro indígena y, por tanto, el proceso de marginación es homogéneo. La casta del indio es reducida a elementos negativos transversales que funcionan para establecer un determinismo importante del cual dicho sujeto no se puede desprender. En tal sentido, se realiza una diferenciación respecto de la casta española e incluso criolla. Es más, el visitador insiste en el hecho de que los indios deberían estar agradecidos con los españoles, pues se encuentran en mejor situación con ellos que con los antiguos incas.

Pese a esta diferenciación, el indio se ubica por encima de la casta del negro. Si bien aquel es idólatra, ladrón, ocioso y otras valencias y etiquetas otorgadas, ha podido aprender el idioma del español y, además, la música que produce es armoniosa y agradable, como veremos más adelante. El obstáculo que enfrenta el español es, sin embargo, erradicar el quechua, acto con el cual el visitador se muestra de acuerdo. Si realizamos un ejercicio comparativo entre los indios chileno y peruano, veremos que se

distinguen a partir de su reacción frente a la invasión española. Se señala que, en el caso peruano, muertos o capturados los caudillos y jefes incaicos, el ejército se desmoronaba y no significaba mayores obstáculos. No obstante, en el caso chileno la estrategia es distinta:

consideraron que los españoles eran más diestros y valerosos que ellos, y que peleaban con mejores armas, pero conocieron que eran mortales y sujetos a la miseria humana, y así dispusieron presentarles repetidas veces batallas, hasta cansarlos, vencerlos y retirarlos a sus trincheras (1985, p. 171).

Al analizar el texto de González de Agüeros, notaremos que este elemento —el de la ferocidad y bravura del indio chileno— es constante y rescatable, incluso admirable, de parte del sujeto español.

Como mencionamos anteriormente, la jerarquización de las castas coloca el negro por debajo de todas las demás. Se incluyen deslegitimaciones a nivel de la música, el idioma y las costumbres: “las diversiones de los negros bozales son las más bárbaras y groseras que se pueden imaginar” (1985, p. 175). En el aspecto de la música, se señala el uso grotesco de quijadas de asno, huesos de carnero, palos, troncos huecos, etc., en comparación con la realizada por los indios, cuyo canto y manejo de la música es suave. De modo similar, la danza de los negros es bastante sugerente y lasciva, pues se reduce a “menear la barriga y las caderas con mucha deshonestidad” (1985, p. 176). El proceso de animalización, así, resulta mucho más radical en el caso del negro, quien no solo no tiene cultura, sino que es incapaz de asimilar la de otros.

Llegados a este punto, debemos resaltar el hecho de que, bajo ciertas condiciones, el indio peruano puede aproximarse a compartir ciertas características con el español: “que se laven la cara, se peinen y corten las uñas, y aunque mantenga su propio traje, con aquella providencia y una camisita limpia, aunque sean de tocuyo, pasan por cholos, que es lo mismo que tener mezcla de mestizo” (1985, pp. 176-177). Elementos como la higiene, la educación y los buenos modales, la vestimenta, etc., sirven para “blanquear” al indio y hacer que parezca un cholo, un mestizo o, incluso, un español. No obstante, esto implica también un perjuicio y degeneración del español, fenómeno que es advertido por el visitador y debido al cual se opone radicalmente al mestizaje, como veremos más adelante.

Como hemos podido apreciar, las valencias negativas otorgadas a las castas del indio y del negro, desde el discurso del conquistador, los animalizan al punto de colocarlos en los estratos más bajos de la jerarquía social colonial. Aunado a ello, el ejercicio de poder sobre los mismos los resemantiza dándoles la condición de subalternos, pese a que, en el caso del indio, pueda tener ciertas similitudes con el español. El hecho es que ambas castas, dados sus defectos, no deberían formar parte del proyecto de nación postulado por el visitador, por lo que el mestizaje aparece como un evidente problema que se debe erradicar o, cuando menos, frenar.

4.3. EL MESTIZAJE COMO PROBLEMA: LA DEGENERACIÓN RACIAL Y CULTURAL

Habida cuenta de las etiquetas y el proceso de deslegitimación al que han sido sometidos indios peruanos y negros, el discurso del conquistador, materializado a partir de la narración del visitador, no contempla el mestizaje dentro del proyecto de nación. En efecto, tal y como señala Meléndez (1999), los grupos sociales que aparecen en la obra se caracterizan por su polivalencia y obvia movilidad, por lo que el carácter de inmovilidad que se quiere otorgar a estas castas resulta complicado. Si bien el visitador apela a una endogamia que impida la degeneración de determinadas razas, esto resulta complicado, dado que en la lógica de la ciudad ilustrada la movilidad y el dinamismo son elementos de vital importancia para la construcción del devenir colonial.

De forma clara, el mestizaje existe y es una realidad que, para la lógica de *El lazarillo de ciegos caminantes*, se muestra como un problema que desestabiliza el *statu quo* instaurado a partir de transgresiones a nivel racial y cultural. La alternativa planteada por el visitador —a saber: el control sobre la reproducción y los espacios que habitan las castas—, apuntaría a detener y revertir el estado crítico en el que se encuentra la sociedad colonial producto del mestizaje.

A su vez, dicho mestizaje revela un temor que también se va a presentar en el texto de González de Agüeros: la heterogeneidad. En efecto, y vinculándolo con las reflexiones de la ciudad ilustrada, cualquier manifestación cultural o racial diferente a la aceptada dentro de los marcos de la ciudad colonial atenta contra el afán homogeneizador de la misma. La existencia del mestizo no es más que una prueba

material del entendimiento de la heterogeneidad como un problema, pues conlleva y supone la degeneración de las razas al punto de perder la capacidad de diferenciar unas de otras. Esto, al llegar al orden cultural, acarrea problemas mucho más profundos y graves, debido a que pugnan en un solo cuerpo dos o más horizontes culturales que terminan por atrofiarse de forma progresiva. En tal sentido, y cuando menos en el texto de Carrió de la Vandra, el mestizaje es un fenómeno negativo que produce caos y desestabilidad en la ciudad colonial, lo cual debe evitarse en la medida de lo posible.

El texto estudiado revela, a su vez, un proyecto de nación que va más allá del discurso narrativo. Lo que se intenta es construir un paradigma de sujeto social a partir del cual concretizar la identidad criolla peruana. Se apuesta por la pureza de la raza, lo que suprime también cualquier tipo de manifestación cultural de las otredades. Con ello, podemos afirmar que el caso peruano resulta mucho más radical que el chileno.

5. EL MESTIZAJE COMO POSIBILIDAD EN LA *DESCRIPCIÓN HISTORIAL DE LA PROVINCIA Y ARCHIPIÉLAGO DE CHILÓE Y OBISPADO DE LA CONCEPCIÓN*

En este capítulo, nos enfocaremos en el análisis del texto de fray Pedro González de Agüeros mediante el cual evidenciaremos las diferencias existentes en cuanto a la percepción del indígena peruano y el chileno. Así, mientras que en el primer caso el mestizaje es un problema por erradicar; en el segundo se ve como una posibilidad de homogeneizar y consolidar un proyecto de nación, precisamente a partir de la pureza de castas que se experimenta en dicho territorio.

5.1. REPRESENTACIÓN DE LA PROVINCIA DE CHILÓE: IMPORTANCIA DE LA AUSENCIA DE CIVILIZACIÓN EN EL PROYECTO COLONIZADOR

La representación del territorio del archipiélago de Chilóe destaca, desde un principio, por lo accidentado y dificultoso de su geografía: “Estos (territorios) son montuosos y quebrados, ocupando sus fragosos y dilatados montes la mayor parte de las Islas” (González de Agüeros, 1791, p. 83). Dicha característica va a ser una de las mayores dificultades en el proyecto civilizatorio emprendido al sur, sobre todo porque la geografía aparece como un claro obstáculo. Sin embargo, esta dificultad se torna positiva al influir en el temperamento de los habitantes y los indígenas chilenos. De modo similar, la rusticidad de las pocas casas, así como su dispersión, hacen notar que

estamos ante un espacio que no se aproxima a significar lo que, en su momento, fue el Cuzco como capital del imperio incaico. Así, la primera diferencia que podemos establecer a partir del proyecto civilizatorio es que, en el caso chileno, aunque existe un obstáculo geográfico, no sucede lo mismo en la dimensión cultural. Como veremos más adelante, esto significa una enorme ventaja para la consolidación del mestizaje como vía del proyecto de nación al que apuntaba el territorio chileno.

Siguiendo a Andrés Núñez (2010), estamos frente a un caso en el que la ciudad se confunde con lo rural. En otros términos, el espacio urbano se encuentra dentro y casi perdido en medio de un vasto y amplio territorio dominado por el campo y lo agreste de la geografía chilena. Se señala, por ejemplo, que “el hallarse todos aquellos terrenos tan poblados de montes, y llegar estos en muchos sitios a las inmediaciones del mar, es motivo para que en las más partes se haya de caminar por las playas” (1791, p. 88). Además de ello, se menciona que, pese a la fertilidad de las tierras de Chile, el caso particular de la provincia de Chilóe muestra un terreno que no es tan apto para el cultivo, por lo que sus habitantes deben esforzarse demasiado para conseguir que dicha tierra produzca, “siendo tal vez la causa la mayor altura de Polo en que se halla, y la situación de sus terrenos” (1791, p. 93). Como mención llamativa está el hecho de que, a lo largo del discurso del narrador, se suele rescatar las bondades de Chilóe a partir de una continua comparación con el Perú. Así, continuando con el aspecto de las cosechas, se indica que “la cosecha de papas es la más abundante, y son estas de mejor gusto y calidad que todas las del Perú” (1791, p. 95). Por lo tanto, el discurso presentado busca legitimar, desde sus diversas aristas, el espacio concerniente a la provincia de Chilóe. Ello persigue un objetivo interesante: denunciar que no se presta la atención debida a dicha provincia, pese al potencial que existe en la misma.

El espacio, al ser ampliamente rural, presenta una geografía que supone un desafío para el conquistador; asimismo, el poseer un terreno no demasiado apto para el cultivo, se perfila como un reto de colonización y civilización. Sin embargo, esto produce de forma irónica los mecanismos que facilitarán la colonización de Chile. Al ser un territorio agreste, no tiene indicios de civilización prehispánica importante, por lo que, a manera de comparación, podríamos decir que estamos ante un espacio virgen, una suerte de página en blanco sobre la que el conquistador puede, con total libertad, trasladar la ciudad europea e instalarla sin mayores contratiempos que la resistencia

pasiva de la geografía. Al no existir una ciudad prehispánica en el territorio de Chilóe, tampoco nos encontramos con una importante resistencia cultural, y esto se hará más evidente cuando se represente al indígena chileno y las castas que habitan este espacio.

5.2. SUBALTERNIDAD Y DOMINACIÓN DE LOS CUERPOS: LA ALTERIDAD CHILENA Y SU ASIMILACIÓN DESDE EL DISCURSO DEL COLONIZADOR

El capítulo doce del texto de González de Agüeros inicia con una caracterización particular: “es voz pública que los habitantes del reino de Chile son los más robustos, valerosos, y esforzados de aquella América Meridional” (1791, p. 106). La diferenciación y su carácter sobresaliente se debe, curiosamente, no a virtudes propias, sino al hecho de haber significado un verdadero problema en el proceso de conquista del sur. En otros términos, el indio chileno es catalogado así porque pudo mantener una guerra constante con los conquistadores: “ellos nos expresan las guerras que solo aquellos indios gentiles mantuvieron por cerca de 100 años con los españoles” (1791, p. 106). Así, el indio chileno puede ser considerado un igual respecto del español, cuando menos en cuestiones bélicas. Este sencillo acto legitima al otro para lo que, posteriormente, sería la defensa del proyecto de homogeneización a partir del mestizaje.

Tales valencias son trasladadas al indio de Chilóe, sobre el que se menciona que “aun estando en tanta pobreza se hallan con igual robustez, y fuerzas, que he dicho del resto de las gentes de aquel reino” (1791, p. 107). Es decir, pese a que existen diversos factores que impiden que despliegue su potencial a cabalidad, físicamente es un sujeto robusto y resistente. A esta positivización se añade una más: “son bien apersonados, blancos, y de estatura, y perfecciones naturales hermosas” (1791, p. 107). Notemos que en este proceso de valoración se toma como paradigma al sujeto blanco español. Así, mientras más semejanzas existan con este, mayores probabilidades de que el mestizaje resulte positivo. Líneas más adelante, se introduce la noción de las castas y la enorme ventaja que tiene Chilóe sobre otras provincias. Leamos el siguiente pasaje:

Los indios son igualmente más blancos, y mejor dispuestos que todos los del Perú, y exceden también a estos en las buenas propiedades, inclinaciones y circunstancias (...). No hay en toda la provincia de Chilóe mulatos, chinos, zambos, negros, ni otras castas, que son tan comunes en las Américas: y solamente se conocen las dos porciones de españoles, e indios (p. 109).

Este fragmento es crucial en varios aspectos. Primero, consolida la visión del indio chileno desde el discurso del conquistador, a través del cual se deben cumplir ciertos requisitos para revalidar al otro subordinado. Segundo, la comparación insiste en tomar al Perú como referente, pero curiosamente este se establece desde la lógica de un ejemplo que no se debe seguir ni imitar. Tercero, las castas que significaron un problema en gran parte de la América Hispánica, no se muestran como tales en el caso de Chiloe, pues solo existen indios y españoles. Más aún, esta paridad no deriva en un problema, toda vez que el indio, como hemos visto, se asemeja demasiado al español.

El tema de la embriaguez también es tratado; en ese sentido, de manera breve y directa, el narrador nos indica que “sobre el vicio que tantos escriben y publican como connatural (por mal hábito) en los indios que es la embriaguez, y afirmo con toda ingenuidad que no advertí uno formalmente ebrio” (1791, p. 110). A esto debemos añadir que, continuamente, se insiste en el hecho de que estos indios son dóciles, responden positivamente al proyecto evangelizador y se muestran predispuestos a colaborar con los españoles. A partir de tales menciones, notamos que el indio chileno es representado desde una visión muy distinta al caso peruano. En efecto, mientras este último ha sido deslegitimado para justificar la nocividad del mestizaje; el primero, por el contrario, es retratado buscando la mayor cantidad de semejanzas con el sujeto español. Pese a esta dinámica, debemos entender que dicha positivización responde, también, a un fin utilitario de homogeneización. Efectivamente, el indio chileno no deja de ser un otro ni un subalterno solo porque se le reconozcan ciertas virtudes, sino que, irónicamente, refuerza su condición de objeto y de cuerpo sobre el cual ejercer un poder y una serie de dinámicas de control que lo perciben solo como un espacio útil.

La ignorancia de estos indios es responsabilidad, según el narrador, de la mala organización colonial que no permite llevar el apoyo ni medicamentos necesarios a estas zonas. Así, el atraso no es inherente al indio chileno (como sí ocurre en el caso peruano), sino que se debe a la falta de apoyo y la condición de abandono en la que se encuentran. Se denuncia que “no tienen quien les enseñe, ni estimule en ciencia, arte, ni facultad alguna” (1791, p. 116). La predisposición del indio chileno es lo que más lo distancia del peruano, caracterizado por su ociosidad y tendencia al robo. Así, vemos que el proyecto de nación postulado en esta obra considera al nativo de Chile como una

alteridad que puede resultar beneficiosa en cuestiones de mestizaje. Por ello, es en este caso particular donde surge la mayor diferencia entre los textos que estamos estudiando.

5.3. EL MESTIZAJE COMO POSIBILIDAD Y LA PUREZA DE LAS CASTAS

La representación del indio chileno fue adquiriendo saldos positivos a medida que se consolidaba su participación en el proyecto civilizatorio del territorio del sur. Partiendo del hecho de que se incide en la existencia de dos castas, el mestizaje ya no puede ser concebido como un problema, puesto que la mezcla estaría mucho más controlada y sería manejable. A esto debemos añadir el continuo proceso de jerarquización que coloca al indio chileno por encima del indio peruano.

Mediante dicha diferenciación, asistimos a dos formas de ejercer poder sobre el cuerpo del otro. En el primer caso, este lleva a convertirlo en un objeto de uso en tanto produce beneficios para alcanzar un objetivo mayor, a saber, la consolidación del proyecto de nación chileno. El segundo caso representa el ejercicio de poder de forma mucho más agresiva y profunda. El indio peruano es deslegitimado en sus diversos componentes al punto de quedar reducido a su mínima expresión, pues se lo despoja incluso de su individualidad. Mediante los procesos de animalización, bestialización y cosificación, este indio pasa a ser un objeto que, en resumidas cuentas, no sirve más que como mano de obra, pues la mezcla con él llevaría a una perversión de la raza. Su propia cultura es deslegitimada desde el discurso del conquistador y evita que se convierta en un obstáculo dentro del proyecto de homogeneización peruano. No obstante, en este caso, la intencionalidad del visitador en la obra de Carrió de la Vandra apunta a ser más rígido en lo referente al control de las castas y sus mezclas.

La particularidad del escenario en el texto de González de Agüeros es lo que posibilita el entendimiento del mestizaje no como una heterogeneización, sino una homogeneización de las castas a partir de los elementos destacados de estas. Evidentemente, la del indio ingresa en esta dinámica a partir de una lógica utilitarista, puesto que responde satisfactoriamente a ciertas exigencias y requisitos de parte del sujeto español. De este modo, podemos observar que el abordaje del mestizaje adopta dos corrientes no solo distintas, sino opuestas e irreconciliables a partir de ciertos parámetros que se deben presentar de forma concluyente y determinante.

En Chilóe, el mestizaje es una posibilidad, pero también una exigencia: la fundición de ambas razas o castas permitiría la homogeneización necesaria para establecer las dinámicas de una ciudad ilustrada y una nación que se rija por elementos culturales y sociales comunes y transversales. El orden podría ser instaurado y el desarrollo de la nación como tal ejecutado. Un aliciente en este aspecto sería la ausencia de una casta de negros, la cual sí era percibida, de forma consensuada, como nefasta y perjudicial dentro de la lógica del mestizaje. Al existir solo dos castas, bastante similares entre sí, no existirían mayores problemas en cuanto a su mezcla.

Con lo mencionado, evidenciamos que la percepción del indio varía cuando apuntamos a la descripción que se le hace tanto desde el territorio peruano como del chileno. Además, la noción de ciudad adquiere un papel relevante, toda vez que, bajo ciertas premisas, puede significar un impedimento o dificultad para la ejecución del proyecto civilizatorio colonial. Mientras menos resistencias culturales existan, más “puro” será este proyecto. Por otra parte, la distribución de las castas y su dinamicidad también significaron un fenómeno preocupante, pues al suprimir los límites de estas, se confunden culturas y roles dentro de la sociedad. Por ello, precisamente, el concepto de mestizaje deriva en dos: el problema y la posibilidad, cada uno de ellos respondiendo a la realidad en la que se desplegaron y los referentes que los retrataron.

6. CONCLUSIONES

El fenómeno del mestizaje se constituye desde dos perspectivas disímiles e, incluso, cancelatorias: la primera lo contempla como un perjuicio para la sociedad de castas y la pureza racial, pues desestabiliza el orden imperante y permite la heterogeneidad en el espacio urbano; la segunda, sin embargo, lo asume como una posibilidad de homogenización y orden de un determinado espacio territorial y cultural.

Para que el mestizaje adquiera valencias positivas, el otro debe poseer determinadas características y cumplir ciertos requisitos que lo validen ante el discurso del conquistador. Estos se vinculan, sobre todo, con similitudes físicas y actitudinales con el español.

El ejercicio de poder sirve tanto para legitimar como deslegitimar a la alteridad. En el caso peruano, sucedió lo último a partir de los procedimientos de cosificación,

animalización y bestialización, además de la desautorización del orden cultural al que pertenecía el indio peruano. En cuanto al indio chileno, lo que ocurre es que se lo legitima con el objetivo de justificar el mestizaje. Pese a ello, no deja de ser un mecanismo de poder sobre el cuerpo del otro.

La geografía representa un obstáculo frente al proceso civilizatorio, aunque la existencia de una cultura prehispánica lo radicaliza. Así, la lucha e imposición sobre otras estructuras sociales y culturales resulta mucho más compleja que el mismo proceso de conquista sobre un espacio que, pese a ser complicado y agreste, no permitió la germinación ni la formación de una cultura autóctona.

Ambas formas de entender el mestizaje tienen que ver con un proyecto de nación que se adecúa a la realidad de cada territorio y la búsqueda de una identidad. En tal sentido, ante la emergencia de construir una figura paradigmática que represente lo que se entiende por nación (peruana o chilena) y las dinámicas sociales de cada territorio, es que el mestizaje puede ser entendido como una posibilidad o un problema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMANZA GÁLVEZ, C. (2005). *Parodia satírica del relato de viaje y discurso reformista en El lazarillo de ciegos caminantes de Alonso Carrió de la Vandra*. Tesis de licenciatura. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BOURDIEU, P. & WACQUANT, L (1995). *Respuestas. Por una Antropología Reflexiva*. México D. F.: Grijalbo.
- CARRIÓ DE LA VANDERA, A. ([1777] 1985). *El lazarillo de ciegos caminantes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, G. (2003). Puede hablar el subalterno. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- FOUCAULT, M. (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GONZÁLEZ DE AGÜEROS, P. (1791) *Descripción historial de la provincia y archipiélago de Chiloe y obispado de la Concepción*. Madrid: Don Benito Cano.

- GUTIÉRREZ, R. (2007). Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloe. Apuntes para una historia singular de la evangelización. *Apuntes*, 20(1), 50-69.
- LAZO GARCÍA, C. (2000). Fases de la reforma borbónica Perú: 1729-1800. *Investigaciones sociales*, 4(5), 23-52.
- MARTÍNEZ GRAMUGLIA, P. (2007). Un viajero colonial: escritura e historia en *El lazarillo de ciegos caminantes*. *Bulletin of Hispanic Studies*, 84(6), 821-835.
- MELÉNDEZ, M. (1999). *Raza, género e hibridez en el Lazarillo de ciegos caminantes*. Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press.
- MOORE, C. (2011). El discurso higiénico en “Las memorias” del Fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra (1763-1827). *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 34(2), 311-332.
- NÚÑEZ, A. (2010). La ciudad como sujeto: formas y procesos de su constitución moderna en Chile, siglos XVIII y XIX. *Revista de Geografía Norte Grande*, 46, 45-66.
- ROBLES RIVERA, J. (2007). *El Lazarillo de ciegos caminantes (1775) y el colonialismo ilustrado*. Tesis de maestría. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- VELÁZQUEZ CASTRO, M. (2005). *Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos & Banco Central de Reserva del Perú.

**ALEJANDRO ROMUALDO: EL POETA COMO SISMÓGRAFO. ANÁLISIS
RETÓRICO DE DOS POEMAS DE *EDICIÓN EXTRAORDINARIA* (1958)**

**ALEJANDRO ROMUALDO: THE POET AS SEISMOGRAPHER.
RHETORICAL ANALYSIS OF TWO POEMS FROM
EDICIÓN EXTRAORDINARIA (1958)**

Miguel Sánchez Flores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
0310266@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-6909-6843>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.86

Fecha de recepción: 15.07.20 | Fecha de aceptación: 12.12.20

RESUMEN

El presente trabajo desarrolla el análisis de dos poemas —“Al final y al cabo” y “Si me quitaran totalmente todo”— publicados en el libro *Edición extraordinaria* (1958) del escritor peruano Alejandro Romualdo (1926-2008). Dicho estudio se desarrollará a partir de las principales nociones de la Retórica General Textual, propuesta por autores como Arduini (2000) y Bottiroli (1993). A partir del análisis, se plantean los límites de la tensión entre poesía social y pura, categoría que ha servido como recurrente estrategia para abordar la poesía peruana de la década del 50. El texto plantea que más que en los puntos extremos, la propuesta de Romualdo se instala precisamente en la mediación y que el poemario *Edición extraordinaria*, si bien posee una marcada temática *social*, también expone las posibilidades y límites de la *forma* estética.

PALABRAS CLAVE: Alejandro Romualdo, poesía peruana, generación del 50, retórica, *Edición extraordinaria*.

ABSTRACT

This paper develops the analysis of two poems —“Al final y al cabo” and “Si me quitaran totalmente todo”— published in the book *Edición Extraordinaria* (1958) by the peruvian writer Alejandro Romualdo (1926-2008). This analysis will be developed from the main notions of General Textual Rhetoric, propose by authors such as Arduini (2000) and Bottiroli (1993). From the analysis, the limits of the tension between social and pure poetry, a category that has served as recurrent strategy to approach peruvian poetry of the 1950s. The text argues that rather than in the extreme points, Romualdo’s

proposal is installed precisely in the mediation and that the collection of poems *Edición extraordinaria*, although it has a strong social theme, also exposes the possibilities and limits of the aesthetic form.

KEYWORDS: Alejandro Romualdo, Peruvian poetry, generation of the 50's, rhetoric, *Edición extraordinaria*.

El trabajo se divide en dos partes. En la primera revisaré las principales discusiones de la recepción crítica con relación al poemario estudiado. En dicha parte no solo se examinarán las principales posturas de la crítica sobre el libro; sino que además se discutirá la pertinencia metodológica del empleo de la dicotomía entre poesía pura y la social. En la segunda parte, analizaré los poemas propuestos a partir de las nociones de la Retórica General Textual que incluye, entre otros, el análisis de los campos figurativos, la presencia de interlocutores y la visión de mundo. El objetivo es cuestionar precisamente la dialéctica poesía pura-social como única categoría de aproximación a la poética de Alejandro Romualdo.

1. RECEPCIÓN CRÍTICA SOBRE *EDICIÓN EXTRAORDINARIA*

A partir de la noción de *campo retórico* propuesta por Arduini (2000), quien entiende al hecho retórico como “parte de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, la sociedad y por las culturas” (p. 47), presento en esta primera parte una revisión de las principales corrientes estéticas en las que se centrará el análisis retórico de parte de la obra de Alejandro Romualdo. La propuesta de Arduini indaga precisamente en los aspectos que rodean al propio objeto poético como lo son el contexto en el que se inscribe su lógica de creación, producción y distribución. En dichos ámbitos, sostiene Fernández-Cozman (2016), “se sitúan los procesos de recepción de las obras literarias y el vínculo que estas últimas establecen con ciertas corrientes literarias, artísticas o de pensamiento” (p. 62). En ese sentido, en tanto también configura el *campo retórico*, presento una revisión de las principales posturas de la recepción crítica sobre *Edición extraordinaria* (1958).

1.1. LOS DOS EXTREMOS DE ROMUALDO

Pese a lo que comúnmente se cree, la obra de Romualdo no es solo de compromiso social y político. Es más, los primeros poemarios del poeta, tal como lo señala Melis (2005) estuvieron muy influenciados por la gran poesía europea.

A esta etapa, Ortega (2006) la señala como marcada por el “modelo idealista de Rilke” (p. 3). Dicha estética, sin duda, impactó en sus primeros poemas, en especial, en los de *La torre de los alucinados* (1951), *opera prima* con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1949. En dicho poemario son claras las referencias a la propuesta de autores como José María Eguren, Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson o Rainer Maria Rilke, autor europeo de quien incluso incluye un verso a manera de epígrafe: “Mira, Dios, un recién llegado se aproxima, / construyendo, a ti, / que ayer sólo un niño era” (Romualdo 1954, p. [7]).

Martos (1989), por su parte, destaca que esta primera etapa estuvo marcada “por una fuerte originalidad cuya nota saltante es la reminiscencia de una infancia feliz [...] con algunas connotaciones religiosas” (pp. 257-258). El mismo Romualdo menciona como influencias para estos primeros poemas también a Góngora y a Rimbaud. Y agrega que “la comunicación principal del poemario se establece con el Rimbaud de las *Iluminaciones*” (De Cárdenas y Elmore, 1989, p. 310).

Un ejemplo de esta estética simbolista, la podemos rastrear en los siguientes versos del poema “Sobre la infancia”, incluido en *La torre de los alucinados*:

En la infancia son monarcas los ratones y los dientes.
¡Oh la infancia, la hora blanca del reloj,
el tierno silabario, el bonete de los ángeles y el duende!
Uno se siente nuevo, herido por un corcho,
muerto heroicamente sobre un caballo de madera:
amo mi infancia, mi corazón en pantalones cortos

(Romualdo, 1954, p. 11).

Ruiz Barrionuevo (1999) destaca en estos primeros versos una estética infantil que “no se estanca en la complacencia de la sorpresa de lo viviente, sino que lo sobrepasa” (p. 1161). Dicha propuesta, añade, se observa también en sus siguientes publicaciones en las que “el tema amoroso se ensancha para proyectarse hacia un alumbramiento de las cosas” (p. 1162). Como si se tratase de una progresión

cronológica, la primera poética de Romualdo parece transitar desde el simbolismo infantil hacia el tema amoroso de la juventud.

Sánchez León¹ (1987) señala que esta primera etapa de la poética de Romualdo incluye a sus primeros cinco poemarios: *La torre de los alucinados* (1949), *Cámara lenta* (1950), *El cuerpo que tú iluminas* (1950), *Mar de fondo* (1951) y *España elemental* (1952). A este primer grupo, el autor le endosa “cierta visión del mundo idealista, evasiva y espiritual” con la que posteriormente, señala, “estaría en contra” (p. 140). Este texto propone que dicha dimensión “idealista” muy vinculada a la primera obra de Romualdo no se elude completamente en su poética e, incluso, sigue presente luego de *Poesía concreta*, que, según Sánchez León, inaugura una segunda etapa vinculada con el compromiso social.

Comúnmente se propone que la obra de Romualdo, poco a poco, se irá alejando de dicha corriente *idealista* para proponer una literatura de compromiso, tal como lo formulaba Sartre (1957) a partir del materialismo histórico propuesto por el marxismo. Sin duda, el viaje del poeta a España en 1951, no solo lo acercó a un contexto de opresión franquista similar al que se vivía en el Perú con la dictadura del presidente Odría (1948-1956), sino que le reveló una tradición poética —Quevedo, Lorca, Machado y, sobre todo, a Vallejo— que sintió rápidamente suya.

Precisamente, el descubrimiento de Vallejo anuncia un cambio de paradigma en su poesía. No solo en lo formal, en cuyas posibilidades nunca dejó de indagar; sino sobre todo en el plano político. Para Lauer y Oquendo (1981) el descubrimiento del autor de *Los heraldos negros* (1919) destierra, en la propuesta de Romualdo, la influencia de Rilke y también la de autores peruanos como Eielson, Eguren y Adán. En esa misma línea, Falla (2014) advierte que la influencia de Vallejo, configura a Romualdo como un “poeta poseído de una actitud estética afincada en el marxismo, con dominio estilístico en el proceso de multiplicación de significación de la palabra poética sentada en la realidad” (p. 102).

¹ Sánchez León (1987) agrega que la segunda etapa de la obra de Romualdo la constituyen *Poesía concreta* (1952) y *Edición extraordinaria* (1968); y la tercera *Como dios manda* (1967), *El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1970). No se incluyen en esta clasificación, por la fecha de publicación, poemarios posteriores como *Mapa del paraíso* (1998) y *Ni pan ni circo* (2002).

A ello, se sumó su vínculo con la obra del poeta Blas Otero (1916-1979), uno de los principales exponentes de la poesía social española, cuya influencia terminaría de delinear su poética. Romualdo confiesa este cambio a partir de su viaje a Europa:

Al llegar a España, a la dictadura de Franco, y al encontrarme con esta realidad, hay un cambio [...] Allí comienza entonces el proceso ideológico que repercute en la actitud política y en la poética porque incluso siento la necesidad de solucionar los problemas que no podía solucionar en el Perú, como el problema del realismo (Lauer y Oquendo, 1981, p. 14).

No obstante, dicho cambio no estuvo exento de contradicciones. El mismo autor agrega que, pese lo que se cree, en su poesía nunca dejó “de reflexionar sobre el fenómeno artístico” (Lauer y Oquendo, 1981, p. 16). Sánchez León (1987) advierte de manera sugerente que la disyuntiva tan manida para hablar de la poética de Romualdo, que opone poesía pura y poesía social, parece en los 50 transitar a “la desgarrada disyuntiva entre Cristo y Marx, entre cristianismo y marxismo, entre la oración contemplativa y la acción, entre el cielo y la tierra” (p. 142). Sobre esta contradicción, Lauer y Oquendo (1981) refieren el uso de tópicos religiosos en muchos de los poemas de Romualdo en aparente contraposición con las ideas revolucionarias, pero también advierten la presencia de cierto conservadurismo hispánico de su tradición como negación a las innovaciones y rupturas que propone una poesía más cercana al pueblo.

Dicha propuesta, en el que se mezcla la dimensión católica con la justicia social, puede sintetizarse en “Oración total”, incluido en *Poesía Concreta* (1954 [1952]).

En el nombre del vivo y en el nombre del muerto.
En el nombre de todos y en tu nombre, Justicia,
Devuélvenos el alma para seguir luchando,
ahora y en la hora del hombre y el gusano.

(Romualdo, 1954, p. 136).

Como observamos en los versos, Romualdo parece resolver la contradicción, desde la acción comunicativa, al eludir la “entelequia” poética e incluir precisamente a un alocutario más cercano a los sindicatos y a las luchas reivindicativas. Sobre esta decisión, el mismo autor señala: “Es una contradicción aparente, poéticamente no existe. Yo lo veo como una totalidad [...] Yo me dirijo al pueblo del Perú, uso un lenguaje vivo y utilizo elementos religiosos, oraciones católicas que cambian de sentido” (Lauer y Oquendo, 1981, pp. 13-14).

1.2. LA MIRADA DESDE LA CRÍTICA

Se pueden detectar dos posturas principales con relación a la recepción crítica de *Edición extraordinaria* (1956)². Ambas vinculadas a la discutida tensión entre poesía pura y poesía social, y su pertinencia para el análisis literario.

Por un lado, está la postura que denuncia la dimensión política del libro como un lastre. Dicha posición podría rastrearse en las reacciones que suscitó la aparición del poemario en 1956. Principalmente, en la ya célebre frase de José Miguel Oviedo, quien formuló desde su columna en el diario *El Comercio* que, a partir de la publicación de *Edición extraordinaria*, Romualdo ocuparía un lugar en un partido político, pero no en la literatura³. A la crítica se le sumó, aunque con menos vehemencia, Vargas Llosa (1989), quien bajo el título “¿Es útil el sacrificio de la poesía?” discutía a Romualdo por sacrificar su poesía a favor de una causa política⁴. Vargas Llosa cuestionaba antes que el contenido, sobre todo el “procedimiento” del libro: “Toda esta rigurosa planificación [de *Edición extraordinaria*] nos revela que el libro, aunque contiene poemas, desea sobre todo ser un manual” (1989, p. 291).

Sobre lo dicho, Martos (2016) coincide en que “una lectura contemporánea puede corroborar en parte lo dicho por Mario Vargas Llosa, pero es verdad también que en el pequeño libro censurado figuraban también algunos de los mejores versos escritos en el Perú contemporáneo, como esos dedicados a Túpac Amaru” (p. 251).

En esa misma línea, Escobar (1973) señala sobre *Edición extraordinaria*:

El libro carece de la uniforme calidad que distingue a sus predecesores, pero, de otra parte, es el ejemplo más visible del empeño con que Romualdo prosigue su difícil afán renovador, y su propósito de instrumentar un tipo de lenguaje y de motivaciones en concierto con la estética del realismo social (p. 141).

A contracorriente de la postura de Oviedo y Vargas Llosa, podría señalarse una mirada que encuentra y destaca en la poesía de Romualdo una articulación entre su

² En palabras de Romualdo, dicho poemario da cuenta de un “proceso de radicalización ideológica” (Lauer y Oquendo, 1981, p. 6).

³ El mismo Romualdo en la revista *Lumbre* de 1958 (Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 1989) enumera algunas frases de esta crítica: “una complaciente manifestación de mediocridad humana” (p. 308), “mamarracho de propaganda, del alboroto como pretexto de la estupidez” (p. 308), “predica el odio, el sabotaje y el asesinato” (p. 308).

⁴ Sobre la crítica de Vargas Llosa, Romualdo señaló que, a diferencia de Oviedo, Vargas Llosa “comprendió el libro como nadie”. La distinción, comentó, era que mientras el novelista hablaba en “nombre de la poesía”, él hablaba en nombre de “cierta poesía” (Lauer y Oquendo, 1981, p. 12).

valor estético y su moral social (dimensión política). En esa línea, destaca, por ejemplo, Wáshington Delgado, quien advertía en la misma edición de *Lumbre de 1958* (Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 1989) que *Edición extraordinaria* “inaugura[ba] un camino nuevo en la poesía” (p. 298). Del mismo modo, en esa misma revista, Valcárcel (Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 1989) sostenía que el poemario era “una estrella de primera magnitud en el firmamento de la poesía peruana contemporánea” (p. 298); Ribeyro (Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 1989) acotaba que el libro desorientaba al “lector cultivado, indigna[ba] al burgués, saca[ba] de sus casillas al exquisito” (p. 303) y que, en ello, radicaba “el mérito enorme que hasta los surrealistas envidiarían” (p. 303). Finalmente, Arturo Corcuera (Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, 1989), en su respuesta a Oviedo, sustentaba que “*Edición extraordinaria* [era] un libro apasionado, áspero en el que palpita el latido del poeta de este tiempo” (p. 304).

Tal como lo señala Ortega (2006), la articulación de dichas dimensiones, aparentemente contradictorias para Oviedo, postula la necesaria correlación “entre los nombres y las cosas, y corresponde [...] a un conocer clásico: el lenguaje se debe a su capacidad de intercambio; su valor está en la precisión, que hace más nítido el tránsito del mundo en la frase” (p. 3). Y, en ese sentido, agrega que la lírica puede dar cuenta de esas dos “coincidencias felices”: “El Ángel del enigma, ese exceso de belleza que vio Rilke, y el Ángel de la tragedia, que vio Romualdo en el príncipe Amaru, ese exceso de agonía, dos caras de la misma moneda” (p. 4).

Sobre esta supuesta tensión, Gazzolo (2019) sostiene que “pasados más de cincuenta años, esta pretensión de colocar en bandos opuestos a “poetas puros” y “poetas sociales” no tiene suficiente asidero porque, por un lado, se basa en criterios no poéticos”. Y advierte la necesidad de replantear la dicotomía, en base a la certeza de que “los poetas no siguen, a lo largo de su trayectoria, una sola de estas vertientes” (p. 213). Mi propuesta precisamente coincide con esa postura y añade que, tanto lo ideológico como lo estético, armonizan, en mayor o menor medida, en la totalidad de los poemarios de Romualdo; y que estudiarlos, a partir de la tensión “pura-social” ha restringido, en la mayoría de los casos, nuevas aproximaciones.

2. COMENTARIO SOBRE *EDICIÓN EXTRAORDINARIA* Y ANÁLISIS DE LOS POEMAS “AL FIN Y AL CABO” Y “SI ME QUITARAN ABSOLUTAMENTE TODO”

En esta sección señalaré algunas características del poemario *Edición extraordinaria*; asimismo, propondré una ruta de organización. Luego se analizarán los poemas “Al fin y al cabo” y “Si me quitaran absolutamente todo” a partir de las nociones de la Retórica General Textual. Dicho análisis se centrará en dar cuenta de la yuxtaposición de las dos dimensiones aludidas en el capítulo anterior, la social y la pura. La aproximación señalará además las provincias figurales, los interlocutores, la visión de mundo; y realizará un análisis interdiscursivo con los poemas “Los oficinistas” de Sebastián Salazar Bondy del poemario *Los ojos del pródigo* (1951) y “Metamorfosis” de Jorge Eduardo Eielson incluido en *Temas y variaciones* (1950).

2.1. ESTRUCTURA DEL POEMARIO

El libro publicado en 1958 contiene 35 poemas. Su primera edición fue divulgada en papel periódico en alusión a su título y a su propuesta ideológica. Se trata del séptimo poemario del escritor y la consecución de su propuesta, ya desarrollada en su libro antecesor *Poesía concreta* (1952). Según el propio Romualdo (Cajas, 1989), el libro está compuesto por poemas escritos entre 1954 y 1955, y en él destaca la denuncia y la invocación por la transformación de la estructura social; pero también sus experimentalismos formales que incluyen, entre otros aspectos, citas de noticias recogidas de la prensa nacional. Un ejemplo de ello es el epígrafe del poema “La huelga” que dice: “*Más de 5,000 campesinos irán a la huelga para formar un sindicato...*” (*De los diarios*). Así, la propuesta parece sugerir un gesto articulador y horizontal en el entrecruzamiento del lenguaje periodístico y popular con el poético.

Propongo que en *Edición extraordinaria* existen cuatro subgrupos temáticos de poemas, organizados de forma irregular. Estos son: i) los de denuncia, ii) los de naturaleza, iii) los de amor y iv) los relacionados a la propia práctica de la escritura. En el primer grupo, destaca la denuncia y también la invocación a la acción/sedición. Algunos de ellos son: “Hermanos de América, escuchadme”, “La mina”, “La huelga” y el bastante conocido “Canto coral a Túpac Amaru”, que sintetiza la resistencia inflexible de un pueblo frente a las fuerzas opresoras que buscan desbaratarlo. En todos

10 negra y dorada de Wall Street.
Cuando tú me des la orden hermano, cuando tú
deseoso ya de acabar con ese juego sangriento
me des la orden
yo encenderé una palabra, rápidamente
15 mis versos transmitirán el fuego de nuestro pueblo
la luz inevitable de la libertad
hasta el aborrecido lugar donde deberán explotar
18 los que ahora nos explotan.
(Romualdo, 1986, p. 109).

2.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Propongo dividir el poema en tres segmentos. El primero, que coincide con el exordio, titulado “De lo singular a lo plural”, comprende desde el verso 1 hasta el verso 6. En esta parte el locutor alude a una organización de sus poemas. Dicha clasificación busca sobre todo articular una idea de conjunto (“red de regalos”). Es decir, el locutor propone pasar de la unicidad de la palabra y de los versos únicos a la comunidad de la red de “regalos populares”, pensados precisamente para las capas de la sociedad explotadas.

El segundo segmento, el de la argumentación, titulado “Mecha invisible”, abarca desde el verso 7 hasta el 14. En dicho segmento se alude a la reconversión de la palabra en una mecha incendiaria que tiene como destino final Wall Street, síntesis geográfica del capitalismo. Del mismo modo, se plantea la exhortación/orden del alocutario, quien tiene la agencia de acabar con aquel “juego sangriento” de la explotación del sistema económico imperante. En la última parte, la de peroración final, titulada “Explosión”, se propone la consecución final: la explosión (como acción) de las palabras que terminan acabando con los explotadores. De esta forma, el poema narra un acto violento que se activa desde la dependencia del alocutario. Se trata de un tránsito de la inacción a la acción al conferirle a los poemas/palabras una materialización y una resignificación en tanto armas liberadoras y transformadoras.

2.2.2. LOS CAMPOS FIGURATIVOS

En el poema destaca la utilización de la metáfora, ya que las “palabras” y los “poemas” adquieren materialidad ontológica y se convierten en la “mecha” y el “fuego”.

Asimismo, destaca la utilización de la bolsa de Wall Street como la síntesis alegórica de lo que podría denominarse sistema de explotación. El poema, entonces, plantea una tensión entre el pueblo explotado y los mecanismos de explotación sintetizados en la bolsa de valores estadounidense. En ese sentido, podríamos agregar que Wall Street es una alegoría del sistema capitalista; los poemas, por su parte, pueden ser entendidos como metáforas de armas y explosivos y el poeta como la metáfora de un guerrillero.

Además, en el poema destacan algunas reiteraciones señaladas en el primer segmento. Estas se encuentran en la construcción “He decidido...” (versos 1 y 3) y también en los versos siete y ocho con la reiteración de “mecha invisible”. Finalmente, vale la pena una anotación: no se observan múltiples campos figurativos en el poema. Propongo que esta decisión formal —la de eludir precisamente las estrategias “clásicas” del lenguaje poético— puede ser entendida, precisamente, a partir de la decisión del autor por trascender la forma poética “convencional” e indagar en nuevas formas “más directas” de “comunicarse” con los lectores.

2.2.3. LOS INTERLOCUTORES Y LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En el poema podemos identificar en varias oportunidades la presencia de un locutor personaje remarcado constantemente en las construcciones: “He decidido”, “Quiero hacer” o “Yo encenderé”. Este se presenta de forma singular principalmente. Asimismo, existe un alocutario que se nombra en singular como “hermano”. El locutor lo invoca como parte de un mismo conjunto: el “hermano” es la síntesis del explotado y el locutor, en tanto maneja las palabras —entendidas y resignificadas como las herramientas de lucha— es, además, el encargado de activar la acción revolucionaria. Tanto el yo del locutor como el tú del hermano se sintetizan en un nosotros, aludido como “nuestro pueblo”. Asimismo, identificamos otro alocutario que remarca precisamente a los otros explotadores en tensión con el nosotros de los explotados. El vínculo parece señalar una tensión entre lo peruano explotado y lo extranjero (Wall Street) explotador.

Con relación al *ethos*, el locutor insta al alocutario a una transgresión. El argumento incide en una lógica de contradicción y de desigualdad que hay que reconstruir. En esta acción parece residir la transformación. Para ello, el locutor insta, a partir de la reconversión del singular en plural, y también utilizando a la “libertad”

como argumento central a realizar una acción (un detonante) que lo transforme todo. Es decir, acude, como diría Perelman (1997), a argumentos basados en las relaciones de la contradicción, en tanto dicha estrategia “hace que el sistema sea incoherente y, por consiguiente, no utilizable” y, en ese sentido, sea “preciso modificar[lo]” (p. 82).

2.2.4. VISIÓN DE MUNDO

El poema plantea una denuncia del sistema capitalista que, según se propone, es el causante de la explotación del pueblo peruano/latinoamericano. Lo interesante es que no solo se plantea una denuncia, sino que además se expone la posibilidad de una acción sediciosa como desestabilizador de dicha relación. En el texto *explotar Wall Street*, aunque con palabras y poemas, supone una interpelación a la inequidad entre quienes explotan y quienes son explotados. De esa manera, la visión de mundo que se expone en el poema es principalmente la de un espacio desigual en el que ha triunfado la lógica capitalista del dinero, pero que también necesita ser reconfigurado a partir de una revolución desde las armas y también desde la palabra escrita.

Dicha visión no se regodea en la explotación; antes bien, se orienta por valorar el papel del pueblo oprimido, quien tiene en sus manos acabar con aquel “juego sangriento” de dicho “aborrecido lugar”. Es decir, la visión de mundo no radica solo en señalar la denuncia, sino que se propone una solución al conflicto social antes explicado.

2.2.5. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

Propongo hacer dialogar “Al fin y al cabo” con el texto “Oficinistas” de Sebastián Salazar Bondy. Sostengo que, en este último poema, asistimos a la consecución del sistema capitalista exhibido en el aparato burocrático peruano. Se trata, en suma, del triunfo del sistema sobre las fuerzas reactivas que intentan acabar con él, y que son expuestas en el texto de Romualdo.

En “Oficinistas” más que la denuncia y la acción revolucionaria, se da cuenta de las transformaciones y adecuaciones de un sistema de producción capturado. En ese sentido, su resolución ideológica se encuentra a contracorriente del poema “Al fin y al cabo” de Romualdo. Así, mientras en este último se revela a una situación de inequidad, el poema de Salazar Bondy incide en la articulación con las capas económicas de una

sociedad desigual. De ese modo, “la codicia” y la “secreta destrucción” aparecen como los nuevos valores de la vida en la oficina; por otro lado, la naturaleza se pierde en medio del “reloj” y del “humo del cigarro”. En cuanto a los campos figurativos utilizados se pueden detectar algunas metáforas: el tiempo, por ejemplo, es un río; y el humo del cigarro que se esfuma funciona precisamente como aquella vida que se consume dentro de las oficinas: Al torrente retornan, sin embargo, / cuando disipan esa victoria en el humo de un cigarrillo / que como al día su propia lumbre consume (Salazar, 1967, p. 89). Cara y cruz de un mismo proceso, puesto que los poemas parecen señalar rutas contrarias: la de la adecuación y la de la rebeldía.

2.3. ANÁLISIS DE “SI ME QUITARAN TOTALMENTE TODO”

Analicemos, ahora, el siguiente poema de Romualdo:

1 Si me quitaran totalmente todo
si, por ejemplo, me quitaran el saludo
de los pájaros, o los buenos días
de sol sobre la tierra,
5 me quedaría
aún
una palabra. Aún me quedaría una palabra
donde apoyar la voz.
Si me quitaran las palabras o la lengua,
10 hablaría con el corazón
en la mano,
o con las manos en el corazón.
Si me quitaran una pierna
bailaría en un pie.
15 Si me quitaran un ojo
lloraría en un ojo.
Si me quitaran un brazo
me quedaría el otro,
para saludar a mis hermanos,
20 para sembrar los surcos de la tierra,
para escribir todas las playas del mundo, con tu
[nombre

2.3.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Propongo dividir en tres segmentos el poema propuesto. La primera parte vinculada con el exordio, titulada “Una palabra”, comprende desde el verso 1 hasta el 8. En ella, el locutor declara que, pese a que lo sustraigan de todo lo físico, siempre quedará una palabra desde donde articular su discurso y luchar. Se trata, sin duda, de una declaración de principios en la que se impone la causa a la propia fragilidad del cuerpo y de la vida. A su vez, puede ser entendido como un alegato del alcance del poema (y de la causa) como bien último e inmaterial que sobrevive. Una segunda parte se encuentra desde el verso 9 al 16 y se titula “Trasposición”; en ella, se argumenta que el cuerpo permite imponerse incluso a sus pérdidas. Bajo la consigna de que mientras exista vida, existe militancia; la configuración dual de nuestro cuerpo, parece sugerir el locutor, permite seguir luchando pese a la adversidad y el dolor. Finalmente, desde el verso 16 al 23, se halla la tercera parte, es decir, la peroración traducida a partir de las acciones comunales y sociales que bien valen seguir en pie. El locutor dice que, aunque tullido, podrá seguir saludando a los hermanos, sembrar surcos, y sobre todo escribir el nombre de su amor. Esta última acción también valida la lucha y la equipara precisamente al amor.

2.3.2. LOS CAMPOS FIGURATIVOS

En el poema destaca la utilización de la repetición que es constantemente remarcada por el “Si me quitaran” que aparece hasta cuatro veces a lo largo del poema (versos 1, 9, 13 y 15). Asimismo, está presente la utilización constante de la metonimia de causa-efecto. Es decir, asiduamente se alude a la consecuencia de una pérdida. Así, por ejemplo, si le quitan todo al locutor, le queda la palabra; o si le quitan la lengua siempre queda el corazón. De esa manera, se genera una relación de causalidad que se impone a la pérdida y que remarca la resistencia (Si me quitaran las palabras o la lengua, / hablaría con el corazón; Si me quitaran una pierna / bailarí en un pie / Si me quitaran un ojo / lloraría en un ojo). Esta figura está presente en todo el poema y, a diferencia de lo revisado en “Al fin y al cabo”, aquí sí se subrayan las estrategias discursivas de la forma poética clásica. Propongo que dicha decisión tampoco es gratuita. Es decir, en tanto el texto sugiere una causa amorosa, la forma “clásica” del poema reaparece.

2.3.3. LOS INTERLOCUTORES Y LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En el poema se identifica un locutor personaje en los pronombres “me” y también en las conjugaciones verbales “quedaría”, “hablaría”, “bailaría”. En todas esas palabras, se remarca la presencia del locutor personaje de forma singular; asimismo, podemos identificar dos alocutarios. Uno plural como instancia de poder que somete constantemente al locutor a partir de la violencia. El “si me quitaran” parece resumir una relación desigual entre una *macroestructura* “plural” que somete y un sujeto “singular” sometido. De alguna manera, esta relación reafirma la inequidad del vínculo. Finalmente, encontramos otro alocutario (posiblemente femenino) que se remarca al final con “tu nombre amor mío”. Se trata, por el contrario, de una última instancia que, más que sustraer, complementa y explica la argumentación.

Precisamente, con relación a las técnicas argumentativas, propongo que el locutor acude no solo a una relación de adversidad que supone ser sustraído de su materialidad física (desmembrado); sino también a una suerte de interacción de los argumentos (Perelman, 1997) que terminan organizando el discurso. En ese sentido, se impone el argumento del sacrificio, del herido en la batalla que a partir del último suspiro busca movilizar a la alocutaria como última presencia. Pero esto se lleva a cabo, precisamente, a partir de una organización de dichos argumentos.

2.3.4. VISIÓN DE MUNDO

La visión de mundo que presenta el poema es un espacio cargado de violencia y de recorte de las libertades. Aquella no solo opera sobre lo simbólico, también lo hace sobre la propia corporalidad humana, mutilándola y anulando sus libertades. Sin embargo, el poema también da cuenta de una emancipación, una suerte de rebeldía a pesar del contexto contrario. Como si se tratase de una lucha por la resistencia, el cuerpo humano aún se impone ante la lucha final que no solo encuentra en la acción comunitaria y en la tierra su consecución, sino sobre todo en el amor de aquella amada. De alguna manera, el poema nos permite indagar en aquellas dos dimensiones aparentemente clausuradas para algunos críticos de la obra de Romualdo. Como se observa, en el poema aún se exhibe una dimensión “amorosa” dentro de la lucha. Tanto las causas sociales como el amor, parece decir el poema, validan el sacrificio físico. Equiparados compromiso político con amor, en este poema los sentimientos y las

estrategias de conquista del locutor no se exponen como contradictorias de la militancia. En el texto, parece coincidir precisamente la dimensión política y personal del militante (y también del poeta). Aquello que muchos han insistido en pensar como una dicotomía, en este poema parece sintetizarse.

2.3.5. ANÁLISIS INTERDISCURSIVO

A diferencia del poema de Romualdo, en el poema “Metamorfosis” de Eielson el locutor se decanta desde el comienzo por una vacilación por el sacrificio. Así, desde los cuatro primeros versos: inútil que te llore ahora / si más tarde tu cadáver / se convertirá en bala / la bala de un soldado (Eielson, 2015, p. 172) parece señalar precisamente lo vacío e innecesario del sacrificio. El locutor en el poema de Eielson parece constituirse como una réplica del poema de Romualdo. Aquella alocutaria final de Romualdo, representada como síntesis del amor, precisamente parece discutir en el poema de Eielson la pertinencia y necesidad de la lucha. Finalmente, aquel sujeto en tensión terminará convirtiéndose solo en “agua” y en “cadáver”. Se prioriza, en ese sentido, la vida para el amor frente a la lucha y el sacrificio. De la misma manera que el programa discursivo de Romualdo, el poema incide constantemente en la utilización de la metonimia de causa efecto (el plomo en pescado / el pescado en agua; el soldado en bala / el bala en cadáver). Asimismo, destaca la repetición de frases y palabras (“inútil que te llore”, “si más tarde”, “el soldado”, “el plomo”, “el bala”).

3. CONCLUSIÓN

En suma, este texto ha cuestionado, a partir del análisis de dos poemas de *Edición extraordinaria*, la usual tensión entre poesía pura y poesía social, repetida dialécticamente con la que se ha estudiado y explicado mucha parte de la poesía peruana de la década del 50. Propongo que dicha mirada ha restringido otras aproximaciones y también no ha permitido estudiar, para el caso de Romualdo, las diversas paradojas presentes en su obra “social” y que, como hemos visto en los análisis realizados, no anula precisamente su dimensión simbólica e, incluso, amorosa. En ese sentido, interpelar dichas lecturas nos permite pensar en el poeta más que como una categoría invariable y rígida, como un creador siempre en movimiento. Es decir, nos permite imaginarlo como un sismógrafo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BOTTIROLI, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CAJAS, E. (1989). Sobre la Generación del 50: entrevista con Alejandro Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La generación de 50 en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 271-285). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta".
- DE CÁRDENAS, F. & ELMORE, P. (1989). La acción de la palabra: entrevista con Alejandro Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La generación de 50 en la literatura peruana del siglo XX*. (pp. 255-258). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta".
- EIELSON, J. E. (2015). *Poeta en Lima. Poesía escrita* (Tomo I). Lima: Lustra & Librería Sur Anticuaria.
- ESCOBAR, A. (1973). *Antología de la poesía peruana*. Lima: Nuevo Mundo.
- FALLA, R. (2014). Romualdo, arte de la palabra o poética de la vida. *Escritura y Pensamiento*, 17(34), 93-107.
- FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2016). Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson. Un ensayo de retórica comparada. *Literatura y Lingüística*, 33, 61-79. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35245697004> [Consulta: 2 de septiembre de 2020].
- GAZZOLO, A. (2019). La década de 1950 y el signo de la diversidad. En Giovanna Pollarolo & Luis Fernando Chueca (coords.), *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (pp. 203-235). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana & Ministerio de Educación del Perú.
- LAUER, M. & OQUENDO, A. (1981). "Yo de esta sociedad no podía esperar nada": una conversación con Romualdo. *Hueso Húmero*, 11, 3-27.
- MARTOS, M. (1989). El primer Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La generación de 50 en la literatura peruana del siglo XX* (pp. 255-258). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta".
- MARTOS, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y Pensamiento*, 19(39), 235-264.
- MELIS, A. (2005). La polifonía de la generación poética peruana del cincuenta. *Campo de Agramante: revista de literatura*, 5, 81-92. Recuperado de

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-polifonia-de-la-generacion-poetica-peruana-del-cincuenta/> [Consulta: 7 de octubre de 2020].

ORTEGA, J. (2006). Alejandro Romualdo: *Ni pan ni circo*. *Hueso Húmero*, 48, 3-9.

PERELMAN, CH. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. [Trad. Adolfo León Gómez Girido]. Santafé de Bogotá: Norma.

ROMUALDO, A. (1954). *Poesía*. Lima: Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva.

ROMUALDO, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva voz.

RUIZ BARRIONUEVO, C. (1999). La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28(2), 1159-1169. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999221159A> [Consulta: 8 de octubre de 2020].

SALAZAR BONDY, S. (1967). *Poemas*. Lima: Moncloa.

SÁNCHEZ LEÓN, A. (1987). Romualdo: un grito de guerra literario. *Hueso Húmero*, 22, 138-144.

SARTRE, J. P. (1957 [1950]). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN ENRIQUE GUZMÁN Y VALLE (1989). *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo xx*. Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta".

VARGAS LLOSA, M. (1989). ¿Es útil el sacrificio de la poesía? En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La generación de 50 en la literatura peruana del siglo xx* (pp. 287-293). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle "La Cantuta".

DOS POEMAS DE ALEJANDRO ROMUALDO: ANÁLISIS RETÓRICO- ARGUMENTATIVO Y MODELOS DE MUNDO

TWO POEMS BY ALEJANDRO ROMUALDO: RHETORIC- ARGUMENTATIVE ANALYSIS AND WORLD MODELS

Luis Fernando Balceda Requena
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
luis.balceda@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0137-4031>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.87

Fecha de recepción 13.07.20 | Fecha de aceptación: 11.12.20

RESUMEN

La intención de este artículo es mostrar cuáles son los modelos de mundo planteados en dos poemas de *Poesía concreta* (1952) de Alejandro Romualdo. Para ello, desarrollaremos un análisis retórico-argumentativo a partir de los planteamientos de Stefano Arduini en torno a los campos figurativos, además de otras nociones como los interlocutores, el *ethos* y las técnicas argumentativas desarrolladas por Perelman. Con este análisis se pretende evidenciar el poder persuasivo de la obra poética de Romualdo, en tanto intenta convencer a los lectores, pero también el afán performativo/modelizador de aquella en el sentido que señala de Manuel Asensi a propósito de los modelos de mundo; esto en la medida que el poeta peruano pretende intervenir abiertamente en la sociedad que representa en sus poemas.

PALABRAS CLAVE: Alejandro Romualdo, modelos de mundo, campos figurativos, *ethos*, técnicas argumentativas.

ABSTRACT

The purpose of this article is to show which are the models of the world raised in two poems of *Poesía concreta* (1952) by Alejandro Romualdo. For this intent, we will develop a rhetorical-argumentative analysis based on Stefano Arduini's approach to figurative fields, in addition to other notions such as interlocutors, *ethos* and the argumentative techniques developed by Perelman. This analysis aims to demonstrate the persuasive power of Romualdo's poetic work, as he tries to convince readers, but also the performative desire of it in the sense that Manuel Asensi points out regarding world

models; this to the extent that the Peruvian poet tries to openly intervene in the society that he represents in his poems.

KEYWORDS: Alejandro Romualdo, world models, figurative fields, *ethos*, argumentative techniques.

El que Alejandro Romualdo haya sido leído como un «poeta social» —mal considerado así, convendría decir, pues, ¿qué es un poeta social?—, a pesar de ser una afirmación que ha envejecido mal, nos ayuda en cierta medida a explicar el porqué de orientar nuestro análisis desde la perspectiva retórica. ¿Cómo alguien pretende intervenir en la sociedad si no es a través de argumentos? ¿Cómo se puede convencer (o persuadir, para alinearnos con Aristóteles) a los lectores de entrar en cuenta de los problemas que aquejan a la sociedad si no es través de ideas, de asertos creíbles y constatables? He ahí nuestra respuesta (a manera de preguntas) al hecho de que este análisis sea retórico.

Conviene ahora realizar una aclaración con relación a la perspectiva que tomaremos en la interpretación. Pero antes tal vez sea pertinente mencionar con qué teórico trabajaremos principalmente. Nuestro autor es el italiano Stefano Arduini y lo que este plantea en *Prolegómenos a una teoría de las figuras* (2000). Para él, el análisis de un texto no se restringe meramente a este, sino que se tienen en cuenta las condiciones socioculturales que determinan la producción de un individuo, de lo que se desprende que tal texto va a representar, de alguna u otra manera, en su misma manera de organizar o de estructurar tales condicionamientos a los que está sometido —entiéndase esto no de manera negativa, sino positiva—. Precisamente es ello lo que Arduini entiende por campo retórico, esto es, “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (2000, p. 43). En tal sentido, la producción de cualquier texto queda supeditada a la interacción entre individuo, sociedad y cultura; a la manera en cómo estas dos últimas modelan el quehacer del primero y en cómo este responde a los lineamientos que lo emplazan. Por lo anterior, entendemos al campo retórico como una suerte de contexto en el cual están insertos tanto el artista como su obra, abarcando así desde la coyuntura política, social y económica del lugar en el que esta se produce, hasta la ideología que rige el pensamiento del artista e incluso la recepción de la obra.

Sin embargo, los conceptos de Arduini no son los únicos que utilizaremos. Líneas arriba mencionamos que la poesía de Romualdo hace uso de argumentos. Para explicar cómo estos operan, seguiremos los planteamientos que Chaïm Perelman (1997) expone en *El imperio retórico. Retórica y argumentación* a propósito de las estrategias argumentativas. Ahora bien, si hablamos de argumentación en los poemas debemos

aludir a los sujetos involucrados (los interlocutores), además de plantear cómo estos se construyen y presentan en el discurso, en otras palabras, de su *ethos*. Con ello se pretende intuir lo que sería el modelo de mundo que se plantea en los poemas (y, por extensión, en el poemario); el cual relacionaremos con los que proponen los poemas “Nunca nos libertaremos” y “Masa” de Washington Delgado y César Vallejo, respectivamente.

Queda trazado, entonces, el camino que recorreremos: en primer lugar, partiremos desde el *cuándo* y *dónde* tomando en cuenta el contexto de producción —el *adónde* también es de interés aquí en tanto daremos cuenta de la recepción crítica—; lo segundo que abordaremos es el *cómo* Romualdo organiza lo que tiene que decir y también el cómo lo dice; finalmente, exploraremos el *qué* pretende Alejandro Romualdo con sus poemas, *cuál* es su propósito. Así, el análisis retórico-argumentativo nos permite conocer el poder persuasivo de sus poemas; sin embargo, es menester saber a qué nos persuaden. Para esto último, pondremos en contraste los modelos de mundo esbozados en los poemas que se analizarán a la luz de lo que el crítico español Manuel Asensi (2016) propone sobre estos y el afán modelizador que poseen. Nuestro objetivo último es señalar los caminos que Alejandro Romualdo traza en un contexto angustiante en el ámbito social.

1. CAMPO RETÓRICO: CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y LITERARIO DE LA DÉCADA DEL 50

Situemos la producción poética de Alejandro Romualdo y con ello el poemario que es de nuestro interés, *Poesía concreta* (1952), el cual se inscribe en la década del 50, lo que a su vez nos lleva a hablar de la Generación del 50. Pero vayamos por partes. La segunda mitad del siglo XX va a sufrir las consecuencias de los conflictos ocurridos en toda la primera mitad, siendo el más trascendente la Segunda Guerra Mundial, ya que, una vez concluida esta, los países “vencedores”, ahora ya las principales potencias del mundo (el bloque oriental liderados por la ya inexistente Unión Soviética y el bloque occidental, comandados por Estados Unidos) mantienen, de manera abierta, una suerte de competencia por imponer y desarrollar su sistema político–económico-social en los demás países. Comunismo o capitalismo, no había lugar para la coexistencia: uno debía

perecer. En una escala más local, en América Latina se instauraban dictaduras militares y el Perú no sería la excepción.

En 1948, el general Manuel Odría llevó a cabo un golpe de estado contra el entonces presidente José Luis Bustamante y Rivero, situación que le permitió tomar el poder. De tal modo:

El nuevo régimen, al que se ha bautizado como “el ochenio” por los ocho años que duró (1948-1956), retomó una política económica más liberal, en el sentido de contar con una menor intervención del Estado en el aparato productivo. A ello añadió un tipo de control sobre los movimientos sociales, que combinaba la represión y el autoritarismo con el paternalismo clientelista y una persecución, muchas veces despiadada, a los políticos opositores al régimen. (Contreras y Cueto, 2013, p. 311).

Bajo el velo de las llamadas *buenas acciones* en pro del desarrollo del país, se ocultaban prácticas de corrupción y silenciamiento; y a los excesos cometidos en contra de los opositores del estado, se le suman los actos de corrupción estatal y el enriquecimiento ilícito de los allegados al gobierno. La aparente prosperidad de la economía nacional, por su parte, fue tan solo la de unos pocos miembros y partidarios de la oligarquía; asimismo, es en estos años que las migraciones del campo a la ciudad se agudizan, además de una «explosión demográfica» (Contreras y Cueto, 2013). El crecimiento de la población —de la población de clase media hacia abajo, claro está— sumada a la profunda desigualdad dio lugar a la formación de las llamadas «barriadas».

Ahora bien, durante este tiempo se producen manifestaciones artísticas por demás variadas (desde las artes plásticas o la música hasta las ciencias sociales o la filosofía); no obstante, nos ceñiremos a la literatura. En la narrativa, los autores tuvieron una visión más panorámica de la coyuntura social del país (por mencionar un ejemplo: el tema de la barriada o los barrios populares fue frecuente en sus producciones, sean cuentos o novelas). En la poesía, en cambio, las principales influencias fueron la Generación del 27, el simbolismo francés, el hermetismo italiano y algunos poetas surrealistas. Además, mención aparte merece la figura omnipresente de César Vallejo (Gutiérrez, 1988).

1.1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ROMUALDO

Alejandro Romualdo ha sido visto como el poeta social por antonomasia y poemarios como *España elemental* (1952) o *Poesía concreta* (1952) lo ratificarían. Incluso autores

como Mario Vargas Llosa han cuestionado su producción poética demasiado orientada a la propaganda política en sacrificio de la poesía a propósito de la publicación de *Edición extraordinaria* en 1958 (Martos, 2016). Por ello, resulta necesario repasar brevemente la trayectoria de Romualdo y señalar en dónde se ubicaría *Poesía concreta*. Carmen Ruiz Barrionuevo (1999) divide la poesía de Romualdo en tres etapas. La primera comienza con la publicación de su primer poemario *La torre de los alucinados* (1949) y termina con *Mar de fondo* (1951). Este último libro anuncia ya una nueva etapa en la poesía de Romualdo producto del contacto que mantiene con autores españoles y las tendencias de estos hacia una escritura más comprometida. Este segundo período comprende desde *España elemental* (1952) hasta *Cuarto mundo* (1945-1970). La última etapa se manifiesta en publicaciones: *El movimiento y el sueño* de (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974).

En cuanto a los primeros poemarios de Romualdo, José Miguel Oviedo (2001) afirma que el poeta peruano “cultivó formas tan refinadas o subjetivas como Eliot o Sologuren” (p. 223). Además, para Ruiz Barrionuevo (1999), esta etapa “se caracteriza por un ambicioso despliegue verbal y por un formalismo que busca la expresividad de las imágenes; a lo que se añade un neto clasicismo asimilado y el predominio del verso largo que se maneja con exacta habilidad” (p. 1160). Sin embargo, es preciso señalar que, desde sus comienzos, Romualdo ya presenta una inclinación por los temas sociales, lo cual se acrecentará en sus publicaciones posteriores.

Mar de fondo (1951) es el libro que patentiza en la poesía de Romualdo aquella vena social anunciada anteriormente. Esta etapa es, en palabras de Camilo Fernández Cozman, “la de compromiso político y allí se manifiesta la concepción existencialista de la *littérature engagée*” (2005, p. 47). Es en este periodo donde Romualdo publicará sus poemarios más conocidos: *España elemental*, *Poesía concreta* y *Edición extraordinaria*, los cuales presentan un elevado compromiso con la sociedad de su tiempo. Para Cornejo Polar, el poema inicial de *Poesía concreta*, “A otra cosa”, significó la instauración de esta nueva manera de hacer y entender la poesía, ya que involucraba “una opción esencial: la del realismo, que por entonces adopta un universo referencial socio-político muy inmediato, inclusive cuando se abre a la dimensión histórica” (1987, p. 226). Además, según Luis Fernando Jara, los poemas de esta etapa comprometida de Romualdo, “abrevan sus principales fuentes de inspiración en la

intensidad de la experiencia del mundo exterior y presentan todas las características de una poética de la realidad” (2014, p. 165).

El título del libro —*Poesía concreta*— anuncia que los poemas no hacen sino ratificar esta suerte de poética de lo real que se desarrolla: la realización de una poesía que tuviera sustento en las experiencias del poeta frente al mundo. ¿Y cuáles fueron esas experiencias? Antonio Melis (2015), en esa línea, sostiene que la realidad que enfrentaba Romualdo estuvo marcada por “momentos frágiles e inmediateistas en un contexto histórico de radicales contraposiciones ideológicas y políticas” (p. 32). En tal sentido, se precisaba una nueva manera de entender la poesía respecto de la sociedad. Por eso, la publicación de *Edición extraordinaria* (1958) acentúa la visión política de la escritura poética del autor; además, en este poemario, Romualdo desarrolla un coloquialismo con el fin de acercar su poesía a una (re)presentación más auténtica de la realidad nacional.

En las décadas posteriores a los años 50 del siglo pasado, Romualdo mantiene sus convicciones sociales; no obstante, las aúna a cierto experimentalismo formal. Por ejemplo, en 1974 publica *En la extensión de la palabra* en donde emplea caligramas y otras técnicas de vanguardia con el objetivo de “buscar un activo lector de poesía, y más que activo, cómplice y dispuesto a comprender esa denuncia que el mismo poema implica, porque la esencia de estos textos es el hecho testimonial vinculado al existir humano” (Ruiz, 1999, p. 1167).

A partir de lo que la crítica establece de Alejandro Romualdo, se pueden advertir dos aspectos. El primero es que la preocupación social ha estado siempre presente en la obra poética de Romualdo, aunque en algunos poemarios se ha hecho más evidente que en otros —los que corresponden a su segunda etapa principalmente—. El segundo, en cambio, es que encasillarlo como un poeta orientado solamente a lo social es absurdo, ya que hemos visto que otro elemento ocupa un lugar importante en su poesía: el plano formal y estilístico. Sin duda, Romualdo llega incluso a utilizar formas de vanguardia —esta particularidad se evidencia, con mayor recurrencia, en sus últimos poemarios—.

2. ANÁLISIS RETÓRICO DE DOS POEMAS DE ALEJANDRO ROMUALDO

Hasta ahora hemos situado *Poesía concreta* tanto en el ámbito sociocultural como en el poético: se ha hablado del contexto o campo retórico en palabras de Arduini (el *cuándo*

y el *dónde*). A continuación, analizaremos algunos poemas partiendo de la noción de *campos figurativos* propuesta también por Arduini. Y es que, para el teórico italiano, las figuras literarias no son un mero decorado en los textos, sino que implican mayores relaciones discursivas y además reflejan el pensamiento humano. En palabras del autor, las figuras “puede[n] considerarse no sólo en términos de desvío respecto a una regla sino como principio antropológico más general” (2000, p. 133) y, por ello, su análisis no debe reducirse a una mera identificación; antes bien, es preciso que se vincule a las figuras 1) con el pensamiento tanto del autor real como del locutor; y 2) con las condiciones que hacen posible la utilización de tal o tales figuras.

2.1. ANÁLISIS DE «ASÍ ESTAMOS»

No puede ser verdad lo que estoy viendo con estos golpes, en la tierra mía. No puede ser verdad lo que estoy siendo lo que seré, viviendo a la deriva.	1
Porque aquí estamos unos contra otros, unos con otros. Vamos a la buena de Dios. Como botellas o rastrojos que arroja el mar. Al margen de la ley	5
vamos andando —¿a dónde? ¿a qué?— nos damos unos con otros, unos contra otros, a la mala de Dios. Y naufragamos al margen de la luz. Hablo por todos,	10
estriada patria sin estrellas, tierra estrellada. Y arriada por los sueños. No puede ser verdad tanto rastrojo al margen del amor. Pero lo vemos.	15
¡Ay tierra mía, cielo por los suelos! Lo que serás seré junto contigo. No puede ser posible. Esto se acaba. No puede ser verdad. Pero hay testigos.	20
(Romualdo, 1986, p. 93).	

2.1.1. PARTES DEL TEXTO ARGUMENTATIVO

Hemos segmentado el poema en tres partes: la primera, el exordio (desde el primer verso hasta el cuarto); la segunda, la argumentación (del verso 5 hasta el 16); y, por último, la peroración (desde el verso 16 en adelante). Veamos ahora de qué manera se desarrollan a lo largo del texto. En primer lugar, en los versos que componen el exordio

el locutor inicia su discurso mediante un cuestionamiento ético de la realidad en su totalidad, tanto externa (lo que ve) como interna (lo que es), es decir, no niega la realidad en tanto que es simplemente incorrecta, sino en el sentido de que para el sujeto resulta imposible de aceptar. El “no puede ser verdad”, que se repite en los versos 1 y 3, refleja la situación de incredulidad en la que se halla el sujeto, pues este rechaza la idea de admitir lo que él mismo observa e, inclusive, no da crédito a la situación en la que se encuentra: la errancia a la que se ve (y se verá constantemente) obligado. Estos versos ya nos anuncian la dimensión patética (el *páthos*, en términos retóricos) que tendrá el discurso.

La argumentación inicia con un “porque” (verso 5) y a continuación dará cuenta de los detalles —o pruebas— que hacen el presente, para el locutor, tan desfavorable. Las ideas referentes a una realidad angustiante se refuerzan en esta parte, ya que el locutor nos dice: “aquí estamos unos contra otros, / unos con otros”; de esta manera, patentiza la desunión de sus contemporáneos. Asimismo, a estos se les asimila en todo momento con palabras referentes a la posición de despojo en la que viven (“botellas”, “rastros”). La peroración, por su parte, nos trae la resignación del locutor, toda vez que se inicia con un lamento (“Ay tierra mía”); sin embargo, esta no debe entenderse como una abdicación total, sino como una asimilación del sujeto al destino de su patria. Todo ello se dinamiza mientras conserva la incredulidad, lo que hará aún más demoledoras las palabras finales: “Pero hay testigos”.

2.1.2. CAMPOS FIGURATIVOS

El primer campo figurativo que encontramos en el poema es el de la antítesis, sobre todo, en la figura de la antítesis propiamente dicha y la ironía. Aquella se aprecia en la frase “unos contra otros, unos con otros” de los versos 5 y 6 (y la leve modificación del verso 10: “unos con otros, unos contra otros”). El intercambio de la preposición “contra” por la preposición “con” sirve para mostrar el caos del presente: la comunidad es inestable, no hay orden y se encuentra a la deriva, lo cual permite que la transición de la armonía al conflicto sea prácticamente imperceptible.

Respecto de la errancia del pueblo tenemos la contraposición irónica de las locuciones “a la buena de Dios” y “a la mala de Dios”. Lo primero significa estar en una situación de abandono en la que lo azaroso es lo que prima en el destino del sujeto. En

la segunda locución, se cambia “buena” por “mala”, debido a que se intenta reforzar el patetismo de la situación de los sujetos: después de todo, cómo podría ser “buena de Dios” cuando no son más que desdichas lo que le depara al sujeto. Piénsese, además, en el “patria sin estrellas” (verso 14), en donde se podría asociar la idea de estrella a la de guía —la estrella de Belén es nuestro ejemplo inmediato—. Nuevamente, se reitera la falta de rumbo de los sujetos, puesto que carecen de alguien o algo que los conduzca.

A partir de estas reiteradas menciones de la errancia de los sujetos, podemos identificar el campo figurativo el de la metáfora en su figura literaria homónima, la cual se presenta bajo una de sus formas más frecuentes en la literatura, nos referimos a la metáfora del naufragio. Esta destaca por “la inicial extrañeza del medio, lo profundamente ajeno del ambiente en el que se encuentra el náufrago” (Rodríguez, 2019, p. 260). El locutor se presenta precisamente como un náufrago, un sujeto al que la realidad en la que se encuentra le resulta absolutamente extraña. Adicionalmente, tal situación no solo se restringe a él, sino también al colectivo; de ahí que se les asimile a botellas o rastrojos —que sería una manera de decir desechos— dejados por la mar de injusticias que siempre los deja al margen (sea de la ley, de la luz, del amor o, en su defecto, de todo).

2.1.3. INTERLOCUTORES, *ETHOS* DEL LOCUTOR Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

Se advierte que el poema pone en funcionamiento a un locutor personaje (el «yo») frente a un alocutario no-representado (a raíz de la ausencia de un «tú»). Se trata, entonces, de un monólogo que resalta la soledad del locutor y la falta de unión o desconfianza entre unos y otros. Son las reflexiones de un sujeto incrédulo frente a la realidad que insiste continuamente en confirmarle aquello que se niega a aceptar. Es precisamente dicha incredulidad la que nos permite intuir el *ethos*¹ del locutor. La escena discursiva del poema, por su lado, nos presenta a un locutor reacio a aceptar lo que se le ofrece como «realidad» en tanto esta es por demás angustiante, casi podríamos decir disfórica. Asimismo, el locutor pretende que su discurso sea universal, ya que el

¹ En términos aristotélicos (y simples), el *ethos* designa el carácter del locutor. Además, Pere Ballart (2005) nos dice al respecto que “[l]evantar un perfil de confianza, encontrar una voz segura y firme, construir, en definitiva, una identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran [...], tal es la cifra hoy del éxito comunicativo de un poema, que descansa más en un componente de adecuación, verosimilitud y credibilidad, esto es, de *persuasión*” (p. 76, énfasis del autor).

“habla por todos” y no solo es la voz de los que no la tienen o de los que simplemente callan, sino de aquellos que sí la tienen y que sí hacen uso de ella: su lamento es el de todos y ahí su poder persuasivo. Ahora bien, todo lo que el locutor dice es apoyado por el uso de distintas técnicas argumentativas. Veamos algunas.

En primer lugar, encontramos un argumento de analogía al relacionar los pares: mar-botellas / rastros y patria / ciudad-ciudadanos. La visión que se tiene de las personas y su entorno (el lugar en el que viven) se estructura en términos de un objeto (sobras o desperdicio) a la deriva y continuamente expulsado, análogo a lo que ocurre con una botella en el mar. Los sujetos se encuentran en un no-lugar; es más, se hallan dispersos sin ningún tipo de guía: son unos extranjeros (o extraños) en su propia patria. Otro argumento identificable en el discurso es el de la incompatibilidad, dado que el locutor es alguien que confía en las existencias de la ley, la luz y el amor, y, por lo mismo, no concibe cómo su patria puede estar tan lacerada. Esto motiva a que no acepte lo que ve y lo trate como un mundo al margen de todo cuanto verdaderamente cree. Finalmente, un argumento de inclusión es el que conduce al locutor a afirmar que comparte el mismo destino que el de su patria (“Lo que serás seré junto contigo”, se afirma en el verso 18). El sujeto se considera como una parte de ese todo que es el país; de tal manera, ambos comparten aquel desfavorable futuro que avizora. Es importante, por último, precisar que las técnicas argumentativas que hemos mencionado no funcionan de manera aislada; al contrario, encuentran su desarrollo pleno en la interacción de los mecanismos textuales.

2.1.4. MODELO DE MUNDO

Respecto de esta noción, el crítico español Manuel Asensi (2016) sostiene que:

[T]odo discurso, desde el nivel oracional hasta el del texto, presenta un modelo de mundo que posee una capacidad modelizadora, la cual lleva a los sujetos a realizar acciones y a representarse a sí mismos de un modo determinado. Ello quiere decir que la multiplicidad de mundos creada por los discursos no apuntan sino al mundo en el cual vivimos (p. 40).

En otras palabras, en tanto que refiere al mundo fáctico de los lectores, el texto posee una capacidad performativa/modelizadora que afecta directamente a aquellos: la obra de un autor, independientemente del género al que pertenezca, interviene, en mayor o menor medida, en el mundo, vale decir, en la realidad. Entonces, el objetivo de Alejandro Romualdo, poeta interesado sobremanera en la coyuntura social del país, no

puede ser otro que modelizar la consciencia de sus lectores (re)presentando en su escritura poética una realidad sin filtros.

Es en este sentido que hablamos de una *poética de lo real* —aquella que se vale de experiencias reales de un sujeto *en* el mundo— como rasgo que resalta en “Así estamos”. Incluso téngase en cuenta que, en el poema, no hay descripciones acerca de la ciudad o país, sino que la imagen de esta se construye a partir de la experiencia inmediata del sujeto en la realidad. El propio título es preciso en función de lo que venimos desarrollando, ya que se nos anuncia, desde el inicio, que su contenido no será sino el reflejo de una situación angustiante. Romualdo, como poeta comprometido que es, no evade la realidad, sino que la plasma en su obra e, incluso, busca intervenir en ella apelando a la conciencia de los lectores. Con respecto a dicha realidad planteada, el tono que adopta el poema es un tanto pesimista: no hay un futuro promisorio para el país y el único consuelo que le queda al sujeto, con todo el amor que tiene por su patria, es compartir su destino.

2.1.5. BREVE COMPARACIÓN ENTRE “ASÍ ESTAMOS” Y “NUNCA NOS LIBERTAREMOS”

Ahora pasaremos a comparar el poema de Romualdo antes analizado con “Nunca nos libertaremos” de Wáshington Delgado que dice así:

Para ser bueno hay que servir al que paga; para ser bueno no hay que pagar al que sirve. Así ganaremos el cielo.	1
El que no tiene manos que trabaje con los pies y el que no tiene pies que venda su alma. ¿Nunca nos libertaremos?	5
Somos grandes, hermosos y fuertes; tenemos bellos libros y sabias palabras que nos dicen: todo está bien. ¿Nunca nos libertaremos?	10
Una historia maravillosa nos han contado. Somos siervos de dioses guerreros y santos. ¿Nunca nos libertaremos?	15

Hoy es de día o de noche.
El sol no es sol sino una piedra.
La felicidad es cosa de otro mundo.
¿Nunca nos libertaremos? 20

(Delgado, 1974, p. 158).

Es necesario subrayar que en ambos poemas resulta claro el pesimismo que proyectan los locutores sobre la realidad que les ha tocado vivir. Tanto el poema de Romualdo como el de Delgado presentan la misma estructura discursiva: se advierte el funcionamiento de un locutor personaje y de un alocutario no-representado, es decir, estamos frente a dos monólogos. Asimismo, puede apreciarse el marcado tono de incredulidad en los locutores, quienes descreen del futuro que les depara a todos sus conciudadanos y a ellos mismos. Otro aspecto en el que coinciden es al desarrollar el campo figurativo de la antítesis que se manifiesta en la figura literaria de la ironía. En el caso de Delgado, esta se ubica en la segunda estrofa (los versos 5 y 6): “el que no tenga manos que trabaje / con los pies”, nos dice el poema, con lo que refleja de manera cruda y directa una situación social lamentable en la que la explotación de las masas es continua y atroz. Ocurre lo mismo en la tercera estrofa, puesto que la ironía radica en que las únicas palabras que reciben los explotados son aquellas que les indican que todo está fluyendo en los cauces normales. En síntesis, ambos poemas ponen en relieve la situación paradójica en la que se encuentra el país, sobre todo, por concebir como prácticamente incompatible el hecho de que haya desigualdades y/o injusticias cuando bien podría constituir un escenario distinto. Así, vemos que los modelos de mundo de dos escritores contemporáneos y con tendencias poéticas con muchos vasos comunicantes referidos a lo social, no difieren demasiado, sino que se encuentran en sintonía.

2.2. ANÁLISIS DE “PAZ SIN CUARTEL”

Dadme un punto de paz. Dadme tan sólo 1
un punto. Como un haz de aspiraciones.
Como un golpe de gracia plena y ancha.
Como un punto vital, final. Señores,

dadme un punto de paz. Y moveré 5
los corazones. Y arderé sus golpes
para que en los latidos de la vida
triunfe el amor sobre un horror de errores.

Dadme un punto de paz. Pido tan sólo
un punto, sólo un punto donde el hombre
pueda apoyarse, alzarse, andar sobre las
albas del bien, lograr que no zozobre. 10

Paz en el río por amor al agua.
Paz en la llama por amor al fuego.
Paz en el viento por amor al aire. 15
Paz en la tierra por amor al prójimo.

Paz sin cuartel, a toda guerra, paz
sin cuartel, por el hombre y para el hombre.
Paz sin cuartel, repito. Y lo sostengo
con la vida en un grito. De orbe a orbe. 20

(Romualdo, 1986, p. 86-87).

2.2.1. PARTES DEL TEXTO ARGUMENTATIVO

Hemos segmentado al poema en tres partes. En la primera, el exordio (desde el verso 1 hasta “un punto” del verso 2: las dos primeras unidades sintácticas), el locutor inicia su discurso con una petición (“Dadme un punto de paz”) que se reitera inmediatamente una vez terminada la primera; sin embargo, en esta segunda ocasión, pasa de ser una simple petición a un ruego (con la introducción del “sólo”). Pero exploremos un poco más en lo que dice: “Dadme un punto de paz”; al respecto, no podemos evitar pensar en lo que Arquímedes, físico de la antigua Grecia, exclamaba a propósito de la ley de la palanca: “Dadme un punto de apoyo y moveré el mundo”. Precisamente este parece ser el objetivo del locutor: mover el mundo teniendo a la paz como punto de apoyo. Después del exordio, tenemos la argumentación (desde “Como un haz de aspiraciones” del verso 2, hasta el verso 18). En este apartado, el locutor manifiesta sus deseos de cambio y se aprecia que el tono que prima en su discurso es el de un ruego, pero a este se le añade la firmeza y convicción con la que expresa sus ideales. Así, el reclamo que realiza el locutor no solo lo involucra a él (o a un sector en especial), sino que se trata de una exigencia universal. Finalmente, los dos últimos versos corresponden a la peroración; en ellos, el locutor cierra su discurso con la esperanza de haber dicho algo que lo trascienda, es decir, de haber llegado a la conciencia de todos los sujetos del orbe. La expresión “lo sostengo” (verso 19) reafirma sus propuestas en tanto él mismo las asume: se trata de un sujeto que asume con responsabilidad lo que dice. No obstante, una vez más el encabalgamiento introduce un matiz patético, ya que a ese “lo sostengo” se le

agrega, luego de una pausa, la expresión “con la vida en un grito”: el dramatismo es, sin duda, desbordante.

2.2.2. CAMPOS FIGURATIVOS

Con respecto a los campos figurativos, encontramos la antítesis que se manifiesta en su figura homónima, la cual aparece desde el propio título y se repite en los versos 17 y 18: nos referimos a la expresión “paz sin cuartel”, reformulada a partir de la original “guerra sin cuartel”, que alude a un enfrentamiento en el que no hay lugar para el descanso: una lucha constante y sin concesiones. En tal sentido, lo que el sujeto tiene en mente es la consolidación de una paz que, además de ser verdadera, no deja de renovarse: quiere una paz sin final. Sin embargo, esto solo se logrará en la medida de que sea “por el hombre y para el hombre”; dicho de otra manera, no se obtendrá a menos que se busque activamente: el paso a la *acción* se torna apremiante.

Otra figura que identificamos es la anáfora (campo figurativo de la repetición) que aparece en la cuarta estrofa (del verso 13 al 16). La palabra repetida al inicio de los cuatro versos es “paz” (de hecho, es el vocablo que más se reitera en todo el poema), lo cual sirve para dar cuenta del deseo del locutor: extender la armonía hacia todos los rincones del país (e incluso del orbe); de ahí que la paz transite por los cuatro elementos naturales (fuego, agua, aire y tierra). En tal sentido, las repeticiones no hacen sino magnificar el ruego al poner énfasis en la necesidad de una paz ubicua. Finalmente, observamos dos campos figurativos más: el de la sinécdoque y el de la metáfora. Cuando el sujeto nos dice “moveré los corazones”, evidentemente se refiere a las personas que son, al fin y al cabo, las únicas capaces de generar grandes cambios o revoluciones. Por ello, es preciso la figura del corazón (en tanto símbolo del amor), ya que el discurso del locutor pretende incitar sentimientos de lucha en su auditorio. El amor, el sentimiento por antonomasia, es aquello que el locutor anhela compartir en tanto cree que es lo único que puede triunfar “sobre un horror de errores”.

2.2.3. INTERLOCUTORES, *ETHOS* DEL LOCUTOR Y TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS

En el poema se advierte el funcionamiento del «yo»; por lo tanto, nos encontramos frente a un locutor personaje. En cuanto a quién se dirige, se trata de un alocutario representado —o convendría hablar de auditorio en la medida en que el sujeto se dirige

a un grupo o colectivo: él les interpela con un “Señores...”—. Precisamente la escena que nos sugiere el poema es la de un sujeto dirigiéndose a un auditorio al que alinea a sus propuestas convenciéndolos con argumentos. A partir de esto, intuimos, respecto al *ethos* del locutor, que se trata de uno colectivo o, en todo caso, de un sujeto que pretende ser un vocero al hablar por todos y para todos (similar a “Así estamos”). En ese orden, también podemos decir que el locutor presenta altos grados de fe y confianza en sí mismo y en lo que propone; en otras palabras, cree firmemente en las posibilidades de unión verdadera entre sus conciudadanos y cuyos principales sustentos serían el amor y la paz. Veamos ahora los argumentos que utiliza para validar su discurso.

En primer lugar, encontramos argumentos de sucesión: aquellos en los que muestran un nexo de causa–efecto. En este caso, el locutor intenta precisamente ello, pues muestra las consecuencias/efectos del tan ansiado punto de paz (“tan solo un punto”). Tómense los versos de la segunda estrofa; en ellos, el locutor revela las consecuencias inmediatas de aquello que solicita (el punto de paz capaz de mover los corazones): un mundo de amor y armonía en el que las personas sortean los horrores de la injusticia y la desigualdad. Otro argumento es el de ilustración al pretender formar en la mente del auditorio lo que se anuncia en el discurso. En tal sentido, el “punto de paz” en la primera estrofa es un “haz de aspiraciones” o un “punto vital, final”. El fin de ello es que las propuestas del locutor adquieran una condición de necesidad (se tornan casi en un imperativo). Esto en la medida de que lo que el sujeto desea no es accesorio o prescindible, sino que afecta en lo más íntimo la realidad de todos, es decir, algo que no permita que estos se pierdan en la errancia (tercera estrofa).

Finalmente, un tercer argumento que identificamos es el de la reciprocidad. Véase la cuarta estrofa, ya que en ella el ser humano es asimilado a los distintos elementos naturales, es decir, se fija a los sujetos como ineludiblemente ligados a la realidad. Esto acontece a raíz de que el objeto de deseo del locutor (sea la paz o sea el amor) se extiende por todos los ámbitos esenciales del mundo (tierra, fuego, aire, agua y el hombre).

2.2.4. MODELO DE MUNDO

Es evidente el sentimiento de inconformidad que se plantea en el poema respecto de la realidad; sin embargo, este se halla barnizado por una visión un tanto optimista. La tesis

propugnada es que los cambios en la sociedad no necesariamente son producto de acciones ostentosas, sino que la mera voluntad y la firme creencia en la posibilidad de transformaciones en la estructuras sociales son los verdaderos detonantes de las revoluciones deseadas: solo basta con que haya alguien con una voluntad inquebrantable y capaz de liderar al resto (mover sus corazones). En este sentido, la manera en que Romualdo incide en la realidad no es otra que a partir del ejemplo mismo: intenta ser la pieza que ponga en marcha la revolución tan anhelada.

2.2.5. BREVE COMPARACIÓN ENTRE “PAZ SIN CUARTEL” Y “MASA”

Comparemos el texto de Romualdo con un célebre poema de Vallejo que transcribimos a continuación:

Al fin de la batalla, y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!» Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.	1
Se le acercaron dos y repitiéronle: «¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!» Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.	5
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil, clamando «¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!» Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.	10
Le rodearon millones de individuos, con un ruego común: «¡Quédate hermano!» Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.	
Entonces todos los hombres de la tierra le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar...	15

(Vallejo, 2015, p. 211).

Conviene señalar, en primer lugar, el carácter idealista que presentan ambos poemas en el sentido de que muestran una visión un tanto utópica de aquello que desean: la paz y el amor. En cuanto a la escena discursiva, mientras que el poema de Romualdo presenta a un locutor personaje que se dirige a un auditorio; el poema de Vallejo muestra a un locutor no-personaje y un alocutario no representado, es decir, se trata de una narración impersonal en primer grado. Luego, aquel locutor presenta a ciertos personajes que se dirigen al cadáver, alocutario representado en segundo grado.

El modelo de mundo que ambos textos plantean es que, en una sociedad convulsionada por todo tipo de horrores —desde guerras e injusticias que provocan desunión hasta desigualdades producidas por esta última—, los actos de amor, por pequeños que sean, son los que generan la posibilidad de cambio. En “Paz sin cuartel”, el locutor implora por un punto de paz (solo un punto) con que pueda mover los corazones de las personas y lograr con ello una revolución; por otro lado, pero en la misma línea, el locutor de “Masa” narra una situación en la que un pequeño acto de amor de tan solo una persona (como si se tratase de un efecto dominó) es suficiente para encender en el resto la chispa de la comunión. En ambos discursos, pues, existe una creencia firme en una suerte de amor universal que conducirá hacia la verdadera paz; de ahí el optimismo y las esperanzas que transmiten.

3. A MANERA DE CONCLUSIÓN: PERSUASIÓN Y PERFORMATIVIDAD

Quisiéramos terminar este trabajo centrándonos en las dos maneras de afrontar una realidad injusta y angustiante que plantearía Alejandro Romualdo en los poemas seleccionados. Por ello, teniendo en cuenta el análisis retórico argumentativo llevado a cabo, sostenemos que este no solo nos permite conocer el cómo se construyen los discursos sino también cuál es su finalidad. No olvidemos que, para Arduini (2002), las figuras expresan una determinada manera de comprender el mundo por parte de los seres humanos; así como tampoco que las técnicas argumentativas usadas por el locutor, y sumadas a la manera en la que este se presenta, le permiten influir directamente en su auditorio —el cual estaría conformado por los alocutarios—; ni mucho menos debemos ignorar que, a partir de determinada (re)presentación de un modelo de mundo, se alude al plano real del autor-lector y, por lo mismo, se interviene en él (o al menos se intenta). Esto último es precisamente lo que queremos dilucidar tanto en “Así estamos” como en “Paz sin cuartel”, ¿de qué manera estos intervienen en el plano real?

En primer lugar, en función del análisis realizado a los poemas hemos podido establecer que, si bien la realidad que circunda e inunda los textos es la “misma”, las respuestas o maneras en cómo el sujeto se enfrenta a ella difieren. Si en uno (“Así estamos”) se presenta una visión un tanto pesimista del destino de los sujetos en una situación zozobrante; en el otro (“Paz sin cuartel”), por el contrario, se sugieren posibilidades de cambios prometedores para tales sujetos. Si quisiéramos hablar de

emociones, diríamos que lo que predomina en el primer poema es el miedo, mientras que en el segundo la esperanza es la que se impone.

La razón de usar el miedo y la esperanza es que, para Spinoza, por ejemplo, son dos emociones constitutivas del ser humano (Bordelois, 2006). Además, en la medida en que ambas pasiones comportan cierto grado de imprevisibilidad y se ubican en extremos opuestos, terminan, en su interacción, por producir distintos tipos de incertidumbre: una ascendente y otra descendente (De Sousa Santos, 2016). De la esperanza se dirá que es una emoción positiva (o de alegría) que se experimenta en la confianza de que algo ocurra o haya ocurrido; por otro lado, el miedo surge al tomar conciencia de alguna suerte de peligro o situación externa que (creemos) nos amenaza. Esto quiere decir que nos hallamos ante dos afecciones inestables provocadas por fenómenos absolutamente contingentes.

Ahora es necesario explicar qué se da a entender cuando hablamos de una incertidumbre ascendente y otra descendente y cuál es su relación con los poemas de Alejandro Romualdo. Tenemos que, en la relación de esperanza y miedo, si el miedo es lo que supera a la esperanza, se produce una situación de incertidumbre descendente en que las posibilidades son prácticamente anuladas y la incertidumbre pasa a ser la certeza de un devenir tortuoso. De esta manera, ¿no sería este escenario al que se refiere el poema “Así estamos”? En otras palabras, da cuenta de la absoluta desesperanza, de una resignación pasiva. Por otro lado, cuando la esperanza se impone por completo al miedo nos hallamos ante una incertidumbre ascendente, es decir, una situación en la que las posibilidades son varias (negativas o positivas); así, pues, ¿no es la posición en la que se encuentra el sujeto de “Paz sin cuartel”? intenta aventurarse en pos de un futuro menos angustiante tanto para él como para sus camaradas y potencia las posibilidades de un porvenir justo.

Insistimos, entonces, en lo siguiente: pesimismo y optimismo. Estos dos son los caminos que Alejandro Romualdo concibe para que los sujetos intervengan abiertamente en el mundo que, al fin y al cabo, es *suyo* y del que, no obstante, son constantemente desplazados. El primer camino es el de la *digna* resignación a compartir el mismo destino desolador del país a falta de más opciones; el segundo, en cambio, plantea una multiplicidad de resultados provocados por pequeños gestos que, sin

embargo, están dotados de la mayor convicción y fe posibles para su consecución. Así, los caminos quedan trazados, ya es criterio del lector elegir cuál seguir. He ahí el poder persuasivo y performativo/modelizador de la poética de Alejandro Romualdo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ASENSI PÉREZ, M. (2016). Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, 38-55. Recuperado de <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/6974/7369> [Consulta: 2 de marzo de 2021].
- BALLART, P. (2005). Una elocuencia en cuestión, o el ethos contemporáneo del poeta. *Signa: Revista de la asociación española de semiótica*, 14, 73-103. Recuperado de <https://doi.org/10.5944/signa.vol14.2005.6112> [Consulta: 2 de marzo de 2021].
- BORDELOIS, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- CONTRERAS, C. & CUETO, M (2013). *Historia del Perú contemporáneo Desde las luchas por la Independencia hasta el presente* [5.^a Ed.]. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- CORNEJO POLAR, A. (1987). Reseña de *Poesía íntegra* de Alejandro Romualdo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 13(26), 226-227.
- DELGADO, W. (1974). *Un mundo dividido*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2005). Metáfora y orden conceptual en *La torre de los alucinados* (1945-1949). *Martín. Revista de artes y letras*, 12, 47-54.
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La Generación del 50: Un mundo dividido*. Lima: Séptimo Ensayo.
- JARA, L. F. (2014). La por-ética de Alejandro Romualdo: lectura de “Coral de agua mansa”. *Lexis*, 38(1), 165-179. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/9852/10264> [Consulta: 26 de agosto de 2020].
- MARTOS, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y pensamiento*, 19(39), 235-264. Recuperado de <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13726/12168> [Consulta: 15 de agosto de 2020].

- MELIS, A. (2005). La palabra extendida de Alejandro Romualdo. *Martín. Revista de artes y letras*, 12, 31-36.
- OVIEDO, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.
- PERELMAN, CH. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. [Trad. Adolfo León Gómez Girido]. Santafé de Bogotá: Norma.
- RODRÍGUEZ, R. (2019). Tres metáforas metafísicas de la condición humana: El naufrago, el extranjero, el viajero. *Asisteis*, 65, 257-265. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.7764/aisth.65.13> [Consulta: 30 de agosto de 2020].
- ROMUALDO, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Gráfica Labor.
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (1999). La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1159-1169. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52336> [Consulta: 26 de agosto de 2020].
- SOUSA SANTOS, B. DE (2016). La incertidumbre, ente el miedo y la esperanza. En Nicolás Trotta & Pablo Gentili (comps.), *América Latina. La democracia en la encrucijada*. (pp. 161-169). Buenos Aires: La Página S. A.
- VALLEJO, C. (2015). *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

HOMENAJES A ESPAÑA: CONTEXTO HISTÓRICO E INFLUENCIAS EN LA PRODUCCIÓN DE *ESPAÑA ELEMENTAL* DE ALEJANDRO ROMUALDO
TRIBUTES TO SPAIN: HISTORICAL CONTEXT AND INFLUENCES ON THE PRODUCTION OF *ESPAÑA ELEMENTAL* BY ALEJANDRO ROMUALDO

Adrián Alejandro Mitma Navarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
adrian.mitma@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8108-8563>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.88

Fecha de recepción: 11.07.20 | Fecha de aceptación: 09.12.20

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad indagar en el campo retórico que permitió el surgimiento de *España Elemental*; por ello, y siguiendo los planteamientos de Arduini, observaremos el contexto histórico y político en el cual se produce. Asimismo, veremos si la división que se realizó de la Generación del cincuenta (poesía pura y social) aún es pertinente, y trataremos de identificar a qué tendencia pudo pertenecer Alejandro Romualdo. También llevaremos a cabo una revisión sobre aquello que haya comentado la crítica al respecto de la obra del poeta peruano. Finalmente, nos adentraremos en el poemario *España Elemental* con la finalidad de resaltar las influencias y la función que intentaba cumplir el texto, el cual –planteamos– es la revitalización de España y rendirle homenaje.

PALABRAS CLAVE: Alejandro Romualdo, Generación del cincuenta, España, poesía peruana, campo retórico.

ABSTRACT

The purpose of this work is to search the rhetorical field that allowed the emergence of *España Elemental*; that is why, and following Arduini's approaches, we will observe the historical and political context within which it occurs. We will also see if the division that took place of the Generation of fifty (pure and social poetry) is still relevant, and we will try to identify what tendency Alejandro Romualdo might belong to. We will also carry out a review of what the review of the work of the Peruvian poet has commented on. Finally, we will delve into the poem *España Elemental* in order to

highlight the influences and function that the text was trying to fulfill, which we propose is the revitalization of Spain and pay homage to it.

KEYWORDS: Alejandro Romualdo, Generation of fifty, Spain, Peruvian poetry, rhetorical field.

I. LA POESÍA DEL CINCUENTA Y ROMUALDO

En el presente apartado, se hablará del concepto de campo retórico de Stefano Arduini, se realizará un balance sobre la poesía de la Generación del 50 y se explicará cómo la crítica ha abordado la poesía de Alejandro Romualdo.

I.1. EL CONCEPTO DE CAMPO RETÓRICO DE ARDUINI

En el libro de Miguel Gutiérrez, *La Generación del 50: Un mundo dividido* (1988), el autor cita a Umberto Eco, quien subraya la importancia de tomar en cuenta “la compleja red de influencias” (p. 66) que posee una obra de arte, ya que esta va a delatar la forma en cómo el poeta o el artista va a percibir el mundo. Gutiérrez no yerra al citar a Eco y comenta la importancia de las influencias. Por su parte, el italiano Stefano Arduini también considera fundamental este aspecto en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Sin embargo, a diferencia de Eco, Arduini nos habla del campo retórico, motivo por el que teoriza a profundidad otros aspectos que conciernen a la producción de un texto.

En primer lugar, y antes de centrarnos en el campo retórico, nos parece pertinente referirnos al texto retórico y al hecho retórico. Este último es entendido, por Arduini (2000), como el acontecimiento que va a permitir la producción del texto retórico. Dentro de este acontecimiento, también se toman en cuenta, como en la narratología, el emisor y el receptor, además del referente en tanto realidad percibida por el autor. El texto retórico es, como ya se dijo, el producto final de la actividad comunicativa que realiza el emisor.

Siguiendo esta línea, el campo retórico alude al conjunto de hechos retóricos que van a interactuar, confluir y relacionarse. Arduini lo define también como “la vasta área de los conocimientos y experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad, por las culturas” (2000, p. 47). Es en el campo retórico que el texto va a adquirir una significación o, en palabras de Arduini, una interpretación que es posible al momento de introducirla en un Campo¹, ya que dentro de este tendrá una delimitación con la que pueda entenderse. Es decir, para tener una interpretación bien encaminada de un texto, debemos volver al campo retórico en que este surgió.

¹ Con el motivo de no incidir en la redundancia, utilizaremos el término “Campo”, con una mayúscula inicial, para referirnos al campo retórico.

Asimismo, existen campos retóricos amplios y restringidos. El primero es aquel que, como lo sugiere su nombre, no se encuentra muy delimitado, pues comprende áreas de conocimientos más extensas; por ejemplo, la literatura colonial no solo contempla la literatura que se produce en el Perú en aquella época, sino también la que se da en México, además que en ella se encuentran el clasicismo, el barroco, el neoclasicismo, es decir, campos retóricos más pequeños, subconjuntos. Estos últimos refieren a áreas más específicas de conocimiento que se remiten de manera más inmediata; sin embargo, se inscriben dentro de campos más amplios.

I.2. ODRÍA Y SU POLÍTICA REPRESIVA

Como manifiesta Roberto Reyes (1989), después de una mejora a nivel económico y social durante la Segunda Guerra Mundial debido a las inversiones norteamericanas, en el gobierno de Bustamante y Rivero (1945-1948) veremos un declive en la economía, tanto por la falta de inversiones externas y la baja exportación, como el decaimiento de la industria manufacturera que venía en desarrollo en años anteriores. Asimismo, la política de mayor libertad de acción que venía realizando el entonces presidente amplió el movimiento reivindicativo sindical de grupos obreros, además de dar mayor capacidad de acción a grupos políticos como el APRA y el PC, que se mostraban en contra de la oligarquía. Sin embargo, “poco tiempo después el ejército, apoyado por la oligarquía (principalmente la fracción agro-exportadora), dio un golpe de estado y subió al poder el general Odría” (Reyes, 1989, p. 25).

Una vez que había asumido el control del gobierno, el general restableció el comercio y la disponibilidad de divisas, lo cual favoreció a la facción agroexportadora con estas medidas. A su vez, empezó una represión fuerte y avasalladora contra los líderes políticos del APRA y el PC, quienes fueron encarcelados, deportados o, en el peor de los casos, asesinados, como le sucediera a Luis Negreiros. Por otro lado, empezó una política de corte populista, semejante a la de Benavides, basada en una serie de inversiones en el sector público.

En lo respecta a la cultura, esta había sido golpeada anteriormente por la crisis económica de 1929, que produjo una reducción del consumo de productos culturales; esto, debido al “desempleo masivo y pérdida de poder adquisitivo de importantes sectores urbanos” (Reyes, 1989, p. 29). Ello, sumado a la represión que se sufrió con

Benavides, lleva al exilio a muchos pensadores importantes y figuras culturales como Vallejo o Mariátegui, quienes publicaron en el exterior. Es solo con la vuelta a la democracia que renacería un interés histórico y social, situación que permite la reedición de libros que habían sido censurados; entre ellos, los de Mariátegui y Vallejo. La efervescencia social y política aún se dejaba sentir; no obstante, la llegada de Odría en 1948, como indicamos, representaría un regreso a la censura anterior. Esto condujo a que, nuevamente, muchos intelectuales tuvieran que exiliarse: tal fue el caso de Juan Gonzalo Rose, por ejemplo.

I.3. LA POESÍA DE LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA

Si bien la denominación “Generación del cincuenta” trae problemas para muchos autores al momento de hablar de los poetas que representan esta época, hemos decidido emplear dicha denominación con fines operativos. A pesar de ello, no nos resulta pertinente utilizar las categorías que se le dan a los poetas de esta generación, sobre todo aquella división estilística entre poetas puros y poetas sociales. Críticos como Antonio Cornejo Polar (2000) y Miguel Gutiérrez (1988) aceptan tales etiquetas, pero reconocen que los poetas no se encuentran limitados a una sola área. Los autores que abordan la Generación del 50 tratan los aspectos temáticos y estilísticos; sin embargo, le dan predominio a uno de estos. Entre los que privilegian lo estilístico, podemos hallar a Cornejo Polar, Ana María Gazzolo, Antonio Melis y Miguel Gutiérrez; mientras que, entre lo que dan primacía a lo temático, tenemos a Marcos Martos.

Para Miguel Gutiérrez (1988), las contraposiciones se dan desde la antigüedad; así, toma ejemplos como Safo con su poesía “secreta y desgarradora”, y Píndaro con su civismo. Sin embargo, ello se desarrolla con el fortalecimiento de la burguesía, donde se manifiesta una poesía hermética con Mallarmé y otra propensa a la oratoria con Whitman. Cabe resaltar que también expresa que un poeta puede variar entre las tendencias de su época: toma a Vallejo como ejemplo, quien es hermético en *Trilce* y proclive a la oratoria con “Himno a los voluntarios de España”. Según Gutiérrez, siempre se darán oposiciones a lo largo de la historia regido por lo estilístico. Esto último tendría mayor relevancia para la poesía de los años 50, por lo que le resulta conveniente seguir con la división entre poesía pura y poesía social. Esta fragmentación va a presentar influencias resaltantes: en el caso del purismo, se encuentra la vertiente

surrealista mejor establecida, así como la simbolista y la hermética italiana; mientras que, en lo poetas sociales, se hallan “León Felipe, Hernández, Nazim Himket, Mayakovski y Neruda de *España en el Corazón y Canto General*” (Gutiérrez, 1988, p. 67). Tanto la poesía del Siglo de Oro español como la figura de Vallejo serán influencias comunes en ambos grupos.

Por otro lado, Cornejo Polar (2000) acepta resueltamente la contraposición entre poesía pura y poesía social. El crítico explica que la poesía pura está influida por el simbolismo, debido al hermetismo con que se presenta, al igual al cuidado formal. Para el estudioso arequipeño, un autor que influye en este aspecto es José María Eguren, dado que la evasión que se hace con respecto a la realidad es una forma de rechazo hacia esta por el ambiente político —dictadura de Odría—. Justo aquello que es recusado por los poetas puros es confrontado por los poetas sociales. En tal sentido, Cornejo Polar argumenta que la poesía social es una muestra de oposición contra la dictadura y se nutre de los conflictos sociales para modelarse. Sin embargo, al momento de pronunciarse ocurre un proceso de simplificación verbal que finalmente busca la objetividad de la poesía.

Para Ana María Gazzolo (2019), la poesía que se manifiesta en esa época tiene su fundamentación en el acontecer socio-político de entonces. Los poetas puros surgen, por un lado, en el gobierno de Bustamante y Rivero durante el cual no existe persecución política alguna y, por otro lado, tanto de la valoración de la obra de Vallejo como la de Mariátegui. La poesía social, en cambio, tiene mayor asidero cuando se produce la dictadura de Odría. Asimismo, el primer grupo se agrupaba en la revista *Las Moradas* y mostraban una conformidad con el orden establecido, por lo que su poesía no se centra en lo social, sino que es hermética. El grupo de los poetas sociales se muestra comprometido con la causa: surge el grupo denominado “poetas del pueblo” de filiación aprista, además de poetas como Romualdo, Rose, Valcárcel, entre otros.

Contrario a Gazzolo, Antonio Melis (2005), en “La polifonía de la Generación poética peruana del cincuenta”, acoge a la Generación del cincuenta como un grupo polifónico —con lo cual unifica ambas tendencias estilísticas— que va a destacar por introducir nuevas formas de enunciación, y no incurren en el “parricidio” (Melis, 2005, p. 83), práctica muy común en la literatura, según Melis. La poesía social, para el autor, aparece con fuerza en el realismo y el compromiso social que expresa Alejandro

Romualdo. Dos autores cumbres para esta generación son Vallejo, a quien Gutiérrez menciona, y Eguren, comentado por Cornejo Polar. Melis tiene una visión más unificante donde no ve necesaria la confrontación; antes bien, la presencia de voces variadas.

El poeta Marcos Martos (2016) muestra una semejanza con Melis en su artículo “La generación literaria peruana de los años cincuenta”, donde comenta que no existe una rivalidad entre los poetas; a su vez, cuestiona las denominaciones que se les dan:

Se suponía que los poetas puros eran devotos de la forma, mientras los sociales daban más importancia a los contenidos. Eso no es verdad, como es bien sabido ahora, no hay poeta de valor que no dé importancia a la forma y ningún poeta que merezca el nombre de tal, es indiferente a los hechos sociales (p. 249).

Toma como ejemplo el poemario *Habitación en Roma* de Eielson, donde, si bien hay un trabajo minucioso con el estilo, se evidencia un compromiso social. Asimismo, alude a Romualdo, quien en sus primeros poemarios maneja un estilo que bebe de Eielson. Los poetas desarrollan cierto estilo propio como Varela que es introspectiva o Belli que recurre a formas clásicas y añade vocablos tecnológicos (Martos, 2016); sin embargo, se inscriben dentro de una tendencia, esto es, una introspectiva y otra más realista, respectivamente. De esta manera, ambos abordan como temática al sujeto dentro de la sociedad: la primera desde la sensibilidad del sujeto; la segunda, en forma de denuncia.

Los autores que tratan sobre la Generación del 50, por lo general, como lo vimos, asumen directa (Gazzolo) o indirectamente (Melis) las categorías de poetas puros y poetas sociales. En el caso de Gazzolo (2019), defiende su punto de vista a partir de la ideología política y la posición que asuman los escritores: los poetas puros mantienen una posición conservadora; los sociales se muestran en contra de la estructura social. Cornejo Polar (2000) y Miguel Gutiérrez (1988) asumen también la dicotomía entre puro y social; sin embargo, argumentan que los escritores no son de tendencia fija, con lo cual entienden que hay dos tendencias estilísticas dentro de las cuales los poetas pueden escribir, mas no quedan fijadas. Martos (2016) y Melis (2005), en cambio, no contraponen las tendencias. Melis nos habla de voces polifónicas en la Generación del 50 (que también las comprende como social y pura), las cuales conviven sin confrontarse. Martos, por su lado, explica que hay dos, pero no la pura y social, sino una introspectiva y otra realista, y ambas contienen una inclinación social.

Un último autor, Camilo Fernández Cozman (2012), siguiendo la línea de Martos y Melis, manifiesta que se presentan tendencias en la Generación del cincuenta; sin embargo, no acepta las dos propuestas (social y pura), sino que identifica seis: en primer lugar, aquella que legitima la instrumentalización política de la poesía y de la cual Romualdo sería uno de los mayores representantes; en segundo lugar, la tendencia que se opondría a la primera tendencia y en la que se emplean los legados simbolistas y vanguardistas. Con esto, se busca un “arte total” como en el caso de Eielson; una reflexión sobre lo cotidiano y la trascendencia humana sin que se pierda la lucidez como los casos de Varela y Sologuren; y un uso de la imaginería surrealista que toma al amor como un macrotema, verbigracia Bendezú y Julia Ferrer.

Una tercera tendencia muestra a Belli como su representante único donde la tradición y la vanguardia se entrecruzan sin llegar a asentarse, sino que colaboran para establecer una poesía distinta; por ejemplo, el hecho emplear vocablos tecnológicos y modernos dentro de un poema de estructura clásica como la sextina. Por otro lado, la cuarta tendencia hace gala de la asimilación de la generación del 27 al evidenciar una “buena dosis de cotidianidad narrativa” (Fernández, 2012, p. 39), tales son los casos de Juan Gonzalo Rose y Wáshington Delgado.

La quinta tendencia (que tiene, como mayor exponente, a Pablo Guevara) se ubica en las antípodas con respecto a la segunda. Si en esta observamos un uso de metáforas simbolistas que desvanecen cualquier indicio de narrativa, aquella tendencia es lo opuesto: abraza la narrativa y empieza a invisibilizar las metáforas simbolistas. La diferencia de esta quinta tendencia con la cuarta radica en que se “busca relatar, antes que sugerir” (Fernández, 2012, p. 41). Por último, la sexta tendencia se encuentra representada por Efraín Miranda, quien utiliza la cosmovisión andina para la construcción de su discurso poético.

No cabe duda de que la Generación del cincuenta presenta voces disímiles. Si bien algunos autores han tratado de presentar la división canónica de poesía social y poesía pura como tendencias no tan rígidas, la división realizada por Camilo Fernández Cozman resulta satisfactoria y completa. Asimismo, cabe que resaltar, como lo indica Fernández (2012), que ningún poeta se queda encasillado en una sola tendencia, sino que puede variar de registro. Tal es el caso de Alejandro Romualdo, quien inicia en la

segunda tendencia con su primer poemario, pero luego pasaría a formar parte de la primera.

I.4. ALEJANDRO ROMUALDO Y SU RECEPCIÓN CRÍTICA

Uno de los textos más recordados es “Canto coral a Túpac Amaru, que es la libertad” de Alejandro Romualdo, escritor perteneciente a la conocida Generación del cincuenta. Como ya especificamos en el anterior subapartado, la crítica maneja los conceptos de poetas puros y sociales, sobre los cuales realizamos ciertos reparos. Así, Romualdo es visto a menudo como un poeta de corte social, lo cual se podría advertir en el mismo poema —desde el título se sugiere este carácter—. El propio Romualdo, en la entrevista redactada por Elsa Cajas (1989), remarca el aspecto social que posee su lírica. Para entrar en mayores detalles sobre la revisión crítica hecha sobre este poeta, acudiremos a los siguientes autores: Cornejo Polar, Falla Barreda, Roger Santiváñez, Marco Martos, Ruiz Barrionuevo y Ana María Gazzolo.

Marcos Martos (1989), en su artículo “El primer Alejandro Romualdo”, analiza el primer poemario de Romualdo *La torre de los alucinados* (1949), libro con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía. Martos afirma que no existe tanta cercanía con Eielson, ya que la escritura es más accesible que la que maneja aquel. Esta simplicidad también se la atribuye a la juventud del poeta. En cambio, Roger Santiváñez (1989), Ana María Gazzolo (2019) y Ruiz Barrionuevo (1999) advierten una influencia marcada de Eielson y Rilke, reconocidas por el propio Romualdo (Cajas, 1989), debido a un uso elevado del lenguaje y del ornato formal. Un punto en que los autores concuerdan es la presencia de la imaginería infantil en este poemario. Para Martos (1989), Romualdo plasma, desde aquel libro, una predilección por lo real al basarse en las reminiscencias de su niñez, lo que es confirmado por el propio Romualdo en la entrevista con Elsa Cajas.

Gazzolo (2019) sugiere la presencia de lo infantil y lo simbolista en los poemarios posteriores *Cámara lenta* (1950) y *El cuerpo que tú iluminas* (1951). Ruiz Barrionuevo (1999) también observa presencia simbolista en ambos poemarios, además de que aparece la temática amorosa; y en *El cuerpo que tú iluminas* repara en que esta temática se orienta cada vez más a lo objetivo y a lo realista. Roger Santiváñez menciona también el aspecto de lo objetivo: “[...] su lenguaje se vuelve más directo, menos mítico

y más descriptivos [...]” (1989, p. 268). Esta línea de reforzamiento de lo real nos lleva a *Mar de fondo* de 1951. Este poemario, para Santiváñez, muestra sonetos que denomina “olvidables” (p. 268); en cambio, Ruiz Barrionuevo (1999) observa un afianzamiento de la poesía con una estructura formal como es el soneto español. Y, en realidad, no solo se encuentra el soneto, sino también el oxímoron quevediano y juegos con el ritmo: con esto se da una despedida a la forma simbolista, para introducirse en lo hispanizante (Gazzolo, 2019).

El tema de España y el principio de una consciencia social se verán desarrollados en *España Elemental* (1952); sin embargo, el compromiso político será trabajado con mayor ahínco más adelante. Con la llegada de *Poesía Concreta* (1952), Falla Barreda (2014), en “Romualdo, Arte de la palabra o poética de la vida”, afirma que se empieza a notar el cambio de paradigma en su generación y la influencia del socialismo de César Vallejo empieza a aflorar: existe un intento de abolir el subjetivismo. Apoyando esta idea, se encuentra Antonio Cornejo Polar (2000), quien manifiesta que este poemario podría plasmar la poética de todo el grupo de poetas sociales de la Generación del 50. Las temáticas se ocuparán de roles importantes como la justicia, la paz, el hombre y el pueblo; además, se logra apreciar la repetición para expresar letanías en tanto influencia vallejiana (Gazzolo, 2019). La recepción del poemario había sido alentadora, pues el propio Romualdo lo manifestó: recién se comenzaban a discutir los problemas sociales del país (Cajas, 1989).

Edición extraordinaria se publicó en 1958 y fue el poemario que trajo mayor polémica. Gazzolo comenta que Mario Vargas Llosa, al publicar un artículo en la revista *Literatura* titulado “¿Es útil el sacrificio de la poesía?”, da cuenta de su descontento con respecto al poemario; sin embargo, este fue por el aspecto formal, ya que no nos topamos con formas de poesía culta, sino que emplea “recursos publicitarios” (Gazzolo, 2019, p. 213). Romualdo, por su parte, aclara, en una entrevista, que no respondió a la crítica a Vargas Llosa, ya que el Premio Nobel no comprendió la propuesta formal del poemario (Cajas, 1989). No sucede lo mismo con Oviedo, quien sostenía que el poeta buscaba hacerse de un puesto público (Cajas, 1989); ante ello, la respuesta de Romualdo no se hizo esperar y a esta le siguió Arturo Corcuera (Gazzolo, 2019). Gazzolo también subraya la intención del autor de acercarse al pueblo; por ello, emplea ciertos mecanismos:

[...] la estrategia de Romualdo consiste en utilizar, para señalar la importancia de un tema e insistir para que quede inscrito en la memoria, recursos como diversas formas de la repetición, un recurso de la oralidad y para la lectura en voz alta (2019, p. 217).

Como Dios manda fue publicado en 1967 y sigue la línea trazada por el poemario anterior: la palabra se comporta como un aspecto fundamental de la poesía de Romualdo; en este caso, los poemas toman mayor asidero en el Perú (Ruiz, 1999). Santiváñez (1989) agrupa este poemario con *El movimiento y el sueño* (1971) y *En la extensión de la palabra* (1974) y manifiesta que existe, en los tres, un espíritu experimentalista con respecto al plano verbal y gráfico: el uso de la hoja en blanco, los planos y contradiscursos; pero sin olvidar la tendencia social. Por otro lado, Cornejo Polar (2000) argumenta que estos dos últimos poemarios presentan una intención globalizadora; asimismo, destaca el aspecto gráfico y la riqueza intelectual de temple marxista. Gazzolo (2019) afirma que ambos poemarios son “mosaicos cuyas teselas se hallan formadas por palabras o fragmentos de diverso origen” (p. 218). En tal sentido, el experimentalismo que realiza Romualdo en estos textos no relega el compromiso social, sino que se organiza en función de este. El último poemario publicado fue *Ni pan ni circo* (2005). Según Gazzolo, el texto parece una suerte de recopilación de poemas que no fueron publicados antes, ya que existen textos que no se relacionan entre sí: “[...] se advierte un contraste entre lo artístico y lo ideológico, y tiene un rol central el recuerdo y el homenaje a Pound” (2019, p. 218).

En este orden, la poesía de Alejandro Romualdo posee como principal característica el aspecto social; sin embargo, el que lo unifica es la tendencia hacia lo real que se aprecia desde el primer poemario. Por ello, alude a su infancia y elabora tales versos. La cumbre de su poesía se alcanza después de su retorno de España cuando logra publicar *Poesía Concreta*, obra que es bien recibida. Caso contrario es lo que sucede con el poemario *Edición extraordinaria*, ya que al momento de su publicación causa gran revuelo dentro del ámbito literario. Sus formas “publicitarias”, como señala Vargas Llosa, tienen la intención de repercutir en el pueblo, motivo por el que queda anclada la poesía social y sus formas populares en nuestra literatura. Esta inclinación, no obstante, habría ido construyéndose desde *España Elemental*, como veremos en el siguiente apartado.

I.5. SOBRE *ESPAÑA ELEMENTAL*

Alejandro Romualdo cuenta, en la entrevista realizada por Federico de Cárdenas y Peter Elmore (1989), que después de ganar en 1949 el Premio Nacional de Poesía con su poemario *La torre de los alucinados*, decide emprender un viaje a España. Este acontecimiento, podría decirse, es el punto de inicio de una poesía más comprometida con lo político y lo social. El poeta peruano, como señalamos en algún momento, no es exiliado del país, sino que emigra con fines de mejorar su producción artística. Si bien declara que sale del Perú con ansias de abrirse a la problemática social, en España será más consciente de ello:

En España la realidad se me mostró mucho más tajante; aunque me dediqué sobre todo a los estudios, a seguir crudos [sic] de estilística con Bousoño, de todas maneras sentía que era una sociedad hierática, represiva. Por otro lado, hacía constantes viajes por Europa y en uno de ellos llegué a Florencia cuando había una enorme manifestación —como nunca en mi vida había visto— del Partido Comunista rechazando la guerra bacteriológica en Corea (De Cárdenas y Elmore, 1989, p. 311).

Esas experiencias marcarían a Romualdo y le permitirían concretar el poemario *España Elemental*. Por otro lado, el contacto con la cultura española y la herencia hispánica provienen tanto de su estancia en dicho país como por su admiración a Quevedo y las formas clásicas que ya se apreciaban en poemas anteriores. Asimismo, la influencia de los poetas españoles y las semejanzas con la generación del 27 serán decisivas en él (Cajas, 1989).

En esta línea, Romualdo sostiene que una de las influencias de *España Elemental* es *Poemas humanos* de Vallejo, lo cual también es percibido por Gazzolo (2019), Santiváñez (1989) y Carrillo Mauriz (2006). Esto podría repararse en los poemas “Masa” y “España, levántate y canta” de Vallejo y Romualdo, respectivamente:

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

(Vallejo, 1961, p. 81).

Dadle la mano a España. Hace ya muchos muertos

que bajo sueño sueñan para arriba.
Dadle el apoyo. A España dadle un punto
de amor,
que ya no tiene en qué caerse viva.

Dadle la voz hermanos: la esperanza.
Formad una cadena de manos y amarradla.
Y así como quien corre de alegría,
de mano en mano, unidos de la mano,
por su tierra feliz vámonos, vámonos.
(Romualdo, 1986, pp. 81-82).

En este caso, el poema de Vallejo pertenece a *España, aparte de mí este cáliz* y a *Poemas humanos*; no obstante, apreciamos que existen ciertos recursos que se repiten en ambos autores. Tal es el caso de la anáfora que reincide, en el caso de Vallejo, a un sentimiento de desolación que al final se transforma en una exorbitante alegría; mientras que en Romualdo, en cambio, vemos que la anáfora recalca la ayuda que necesita España, pero una de naturaleza comunitaria. Ambos presentan un final similar al lograr socorrer a sus respectivos heridos.

Por otro lado, Carrillo Mauriz (2006) también encuentra en “Reloj de España” de Romualdo una alusión al poema de García Lorca “La cogida y la muerte”:

Dieron la una en medio de tu vida;
las dos, en un momento y un desastre.
Dieron las tres en golpe de tristeza;
las cuatro en pleno llanto inconsolable.

Dieron las cinco en sombra de tu sueño.
Dieron las seis en tumba de tu calma.
Dieron las siete de tu muerte en punto
(Romualdo, 1986, p. 80).

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.
(García Lorca, 2019, p. 187).

Sin duda, se puede advertir una alusión a la obra de este poeta de la generación del 27. Ambos escritores entretejen la temporalidad con la muerte tras fijar a esta en un

punto exacto. Si bien en Lorca observamos que se evidencia un tiempo más estático, prepondera la idea de lo inevitable, es decir, el destino; en cambio, Romualdo prefiere usar la anáfora para aludir a una secuencia de eventos que desencadenan hechos cada vez más fatídicos.

Por su parte, Ruiz (1999) afirma que se trata de un homenaje que realiza el poeta a sus colegas de la Guerra Civil; en este sentido, es una actualización y una vitalización de la obra poética de los escritores de aquella época.

Con la sustentación de los cuatro elementos primordiales, que son los que componen el mundo, se desarrolla un intento de vitalización de la España vencida de la postguerra, y los recursos poéticos de la anáfora, el paralelismo, o la exclamación, con alguna vertiente oximorónica siempre inserta en su empuje poético, dan salida a un tono expresivo mantenido en el resto del poemario (p. 1163).

España Elemental resulta muy rico en alusiones a poetas españoles y a sus formas clásicas, así como también la presencia de la influencia vallejiana. Este conjunto de poemas significa un homenaje no solo a España, sino que se refiere, en específico, a la España caída tras la Guerra Civil. No obstante, el propósito de este poemario va a trascender e intentará revitalizarla; por ello, se aludirá a los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire) en un inicio, puesto que España será tan vital como estos elementos. Con esta intención no se limita a rendirle tributo, pues también reaviva el espíritu de lucha social. Así, este texto se constituye en un primer paso para lo que serían sus demás poemarios con marcada tendencia política en la poesía, esto es, ligados al compromiso social y militante.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La Generación del cincuenta, como observamos, se desarrolla en una época donde el contexto demandaba un compromiso social alto; y aunque sería lógico pensar que esta generación de poetas y escritores se presentaron como una sola facción opositora al gobierno de turno, no sucedió así. Por el contrario, si bien existió un grupo que iba acorde a lo dicho, hubo otros poetas que no comulgaron tanto con estas ideas.

De esta manera, la crítica inicial va configura a los escritores en dos grupos: poetas puros y poetas sociales. Sin embargo, aunque se encasilló a los poetas en estas dos divisiones, surgieron otros estudiosos que lo entendieron como tendencias poéticas, lo cual brindó la posibilidad de evitar las etiquetas permanentes y entender a los artistas como capaces de discurrir de una tendencia a otra. Posteriormente, con Fernández Cozman veríamos que estas tendencias no eran dos, sino seis, gracias a lo cual se aprecia con mayor acierto a los poetas de esta generación tan heterogénea.

Asimismo, Fernández considera a Romualdo como un poeta que al inicio de su poesía sintoniza con la segunda tendencia (la neovanguardia nutrida del legado simbolista) y que, posteriormente, pasaría a formar parte de la primera (instrumentalización política de la poesía). No damos cuenta de una discrepancia con lo mencionado por el estudioso; no obstante, resulta pertinente agregar una más, la cuarta (la lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular); ya que Romualdo —y esto es más explícito en *Edición Extraordinaria*— recurrirá a formas del mundo cotidiano y las introducirá en su poesía. Esto nos parece correcto siempre que se comprenda que es la primera tendencia la que va a predominar entre las dos.

Con respecto a *España Elemental*, Romualdo plantea con su poemario la revitalización de España, pues la presencia de esta, como el título los sugiere, es elemental, es vital su existencia. Este proceso se lleva a cabo mediante la invocación de los cuatro elementos fundamentales: el fuego, el agua, el aire y la tierra. España invade todos estos espacios para convertirla en uno de ellos para lograr su reanimación. A su vez, no deja de lado temas como la denuncia de los actos cometidos durante la Guerra Civil y la comunión como fuerza milagrosa; ambas situaciones se aprecian en un segundo momento del poemario, en específico después de la revitalización. Es ahí donde podremos contemplar algunas influencias tanto de autores españoles (Lorca)

como peruanos (Vallejo). *España Elemental*, entonces, se configura como un gran canto que levanta a la España caída y como un texto que le rinde homenaje.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CAJAS, E. (1989). Sobre la Generación del 50: Entrevista con Alejandro Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del siglo XX* (pp. 271-285). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- CARRILLO MAURIZ, S. L. (6 de septiembre de 2006). El poeta Alejandro Romualdo en la poesía peruana de los años 50. Recuperado de <https://hablasonialuz.wordpress.com/2006/09/06/el-poeta-alejandro-romualdo-en-la-poesia-peruana-de-los-anos-50/> [Consulta: 2 de marzo de 2021].
- CORNEJO POLAR, A. & CORNEJO POLAR, J. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En *Literatura Peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-259). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Latinoamericana.
- DE CÁRDENAS, F. & ELMORE, P. (1989). La acción y la palabra: Entrevista con Alejandro Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del siglo XX* (pp. 309-314). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- FALLA BARREDA, R. (2014). Romualdo, Arte de la palabra o poética de la vida. *Escritura y Pensamiento*, 17(34), 93-107. Recuperado de <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13648/12094> [Consulta: 9 de julio de 2020].
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2012). *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Lima: Ornitorrinco & Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo.
- GARCÍA LORCA, F. (2019). *Antología poética*. Madrid: Grupo Anaya.
- GAZZOLO, A. M. (2019). La década de 1950 y el signo de la diversidad. En Giovanna Pollarolo & Luis Fernando Chueca (coords.), *Historias de las literaturas en el Perú. Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX* (vol. 4) (pp. 203-235). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana & Ministerio de Educación del Perú.
- GUTIÉRREZ, M. (1988). *La Generación del 50: Un mundo dividido. Historia y balance*. Lima: Séptimo Ensayo 1.

- MARTOS CARRERA, M. (1989). El primer Alejandro Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del siglo XX* (pp. 255-258). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- MARTOS CARRERA, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y Pensamiento*, 19(39), 235-264. Recuperado de <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/13726/12168> [Consulta: 9 de julio de 2020].
- MELIS, A. (2005). La polifonía de la generación poética peruana del cincuenta. *Campo de Agramante: revista de literatura*, 5, 81-92. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-polifonia-de-la-generacion-poetica-peruana-del-cincuenta/> [Consulta: 9 de julio de 2020].
- REYES TARAZONA, R. (1989). Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del siglo XX* (pp. 1-42). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- ROMUALDO, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (1999). La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 1159-1169. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=52336> [Consulta: 9 de julio de 2020].
- SANTIVÁÑEZ, R. (1989). Una rigurosa pasión por la vida y la poesía de Alejandro Romualdo. En Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del siglo XX* (pp. 267-270). Lima: Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- VALLEJO, C. (1961). *España, aparta de mí este cáliz*. Lima: Perú Nuevo.

LA DISTANCIA DE LA ESPERANZA: ANÁLISIS RETÓRICO DE “ASÍ ESTAMOS” DE ALEJANDRO ROMUALDO Y “AÑOS DE LOS CASTIGOS” DE MANUEL SCORZA

DISTANCE OF HOPE: RHETORIC ANALYSIS OF ALEJANDRO ROMUALDO’S “ASÍ ESTAMOS” AND MANUEL SCORZA’S “AÑOS DE LOS CASTIGOS”

Andree Alejandro Villegas de la Cruz
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
andree.villegas@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2461-7315>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.89

Fecha de recepción: 09.09.20 | Fecha de aceptación: 10.12.20

RESUMEN

La obra de Alejandro Romualdo ocupa un lugar paradigmático en el corpus de la poesía peruana del siglo XX. La tendencia purista ampliamente ignorada de sus primeros trabajos todavía se encuentra presente en sus poemarios de temática social, en especial en *Poesía Concreta* (1952). Para demostrar esto, buscamos cotejar uno de los poemas dicho libro, “Así estamos” con el poema “Años de los castigos” de Manuel Scorza, poeta considerado por la crítica como social y confrontativo. Usando la retórica comparada y la retórica de la argumentación, se puede ver que ambos poetas tienden a las consonancias metafóricas y simbólicas para demostrar la inclusión de todas las personas en un ideal común de nación, sin embargo, la presencia hermética de la esperanza en el poema de Romualdo contrasta con el final fatalista de la poesía de corte social de Scorza.

PALABRAS CLAVE: poesía peruana, retórica, Alejandro Romualdo, Manuel Scorza.

ABSTRACT

Alejandro Romualdo's poetry occupies a paradigmatic place in the Peruvian poetry corpus of the 20th century. The widely ignored purist tendency of his first poetic approach is still present in his later poetry, especially in *Poesía Concreta* (1952). To demonstrate this, we compare one of the poems of said book, “Así estamos” with the poem “Años de los castigos” by Manuel Scorza, a poet considered by the critics as social and confrontational.

Using Comparative Rhetoric and the Rhetoric of Argumentation, it can be seen that both poets lean towards metaphorical and symbolic consonances to demonstrate the inclusion of all people in a common ideal of the Peruvian nation, yet the hermetic presence of hope in Romualdo's poem differs with the fatalistic ending of Scorza's social poetry.

KEYWORDS: Peruvian poetry, Rhetoric, Alejandro Romualdo, Manuel Scorza.

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo es un intento de aproximación y comparación de dos poemas de dos grandes autores de la literatura latinoamericana del siglo XX: Alejandro Romualdo y Manuel Scorza. Ambos escritores han recibido influencias similares (por ejemplo, el influjo del marxismo) en cuanto a su posición ideológica, elemento primordial al momento de estudiar cualquier obra literaria, dado que la ideología cumple una función respecto de la relación entre una manifestación cultural y su contexto social (Eagleton, 1997).

La ideología, al estar relacionada al contexto, responde a las condiciones materiales de los individuos y de sus vivencias. Esto resulta pertinente al ser la obra literaria un hecho cultural que está inevitablemente ligado a la sociedad en que se concibió.

[...] La ideología es una función de la relación de una manifestación con su contexto social. Además, esta forma parte de nuestras creencias y convicciones, que no necesariamente tiene que ser politizada, sino que su importancia radica en que sus discursos, en este caso desde la literatura, transmitan las opiniones (Paulino, 2014, p. 94).

La retórica general textual, representada por autores como Giovanni Bottiroli y Stefano Arduini, propone la ampliación de la dimensión retórica a elementos que se hallan fuera del texto literario. Arduini, por su parte, presenta una teoría general donde incluye el concepto de “campo retórico”, que ampliaremos a continuación.

2. CAMPO RETÓRICO

En síntesis, el campo retórico es el bagaje cultural de una sociedad, “el depósito al que no puede menos atañer cualquier acto textual. Aquel que identifica comunicativamente una cultura como tal; delimita, por así decirlo, sus confines” (Arduini, 2000, pp. 47-48). Un

campo retórico se puede entender como un marco contextual en el que se halla un hecho textual. En nuestro caso, la década de los años 50, en el Perú, es un campo retórico que resulta necesario delimitar a fin de precisar el horizonte poético de los autores a estudiar.

2.1. EL PERÚ DE LOS AÑOS 50

La década de los cincuenta fue un periodo notable para la literatura y la política en el Perú. El periodo largo y grave de las dictaduras militares se vio pausada momentáneamente por el regreso de una democracia efímera que terminaría con un repentino golpe de estado y el comienzo del controversial ochenio del general Manuel Odría (1948-1956), cuyo autoritario mandato acentuó los contrastes sociales del panorama nacional. El gobierno militar implementó una reforma económica-liberal que dio paso a una progresiva consolidación del capital estadounidense y que, paralelamente, pone los cimientos para la fundación de la infraestructura nacional, especialmente en Lima (Contreras y Cueto, 2007).

El nuevo influjo del capital, como resultado de estas políticas y de la venta de materias primas por el estallido de la guerra de Corea, sumado a la continua renovación de la fachada limeña, propició el florecimiento de las clases medias y el atractivo capitalino que solidificaron aún más el centralismo republicano. Atraídos por el brillo de la capital peruana, miles de pobladores del interior del país comienzan una de las oleadas más importantes del éxodo interno peruano. Esta multitud de nuevos habitantes inundarían (tanto física como culturalmente) el centro de Lima, cambiándolo tanto en apariencia como en modos de vida (Scurrah y Montalvo, 1975). La intelectualidad sensible a los problemas sociales comienza a considerar el espacio de las personas migrantes (cuyo origen es, en la mayoría de los casos, andino), su historia y sus costumbres.

Al ser uno de los principales grupos favorecidos por el crecimiento económico y las reformas educativas, la burguesía letrada empieza su campaña de reclamos por un espacio en la dirección del país. Muchos de los destacados artistas de dicha década pertenecieron a esta clase emergente. Se les calificaría en un primer momento, cuasi erróneamente, como “generación del 50” en el sentido purista de la nomenclatura “generación” (Arámbulo, 2007), que pone como epítome a las generaciones de escritores españoles, verbigracia

“Generación del 98”. Aquella (“la peruana”), en cambio, tiene poco en común con las denominadas generaciones españolas: a menudo, los miembros se distanciaban política como intelectualmente entre ellos y consideraban poéticas distintas. Si hay algo que los unifica es el ferviente inconformismo propio de toda juventud intelectual.

2.2. LA POESÍA DE LOS AÑOS 50

Al remontarnos un poco antes de los años 50, advertimos que la poesía hegemónica estaba signada por la constantemente renovada ola del hermetismo literario, la cual tenía como precursor a Martín Adán y se extendió por más de dos décadas gracias a los manifiestos neovanguardistas del surrealismo y futurismo (Falla, 2014). Este neomodernismo parecía seguir una línea serena y conservadora, y sería así hasta el advenimiento del régimen democrático de Bustamante y Rivero (1945-48), donde se dará a conocer los distintos modos de cómo se recepciona la literatura y las artes en general:

En esta atmósfera de liberación, los nuevos poetas, los que constituirían el contingente de la Generación del cincuenta descubrían en el ambiente universitario sanmarquino la obra reflexiva de Mariátegui y Haya, la obra poética de César Vallejo y de otros poetas latinos e hispanoamericanos vinculados a las acciones de cambios sociales y políticos (Falla, 2014, p. 100).

Los tres cortos años que duró este periodo democrático filtró a la joven intelectualidad peruana las ideas europeas de la revolución socialista, el marxismo militante de Mariátegui y el redescubrimiento de la poesía de Vallejo. Estos elementos propiciaron una reevaluación de las actividades artísticas, especialmente en la poesía. Así, la década de los 50 se vio de pronto renovada por una nueva lógica figurativa reforzada por el ambiente cultural y el contacto personal con autores como Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas, “que se configuraron como maestros para algunos de estos jóvenes poetas” (Gras, 2003, p. 80).

Asimismo, la experiencia tecnicista del modernismo y el hermético vanguardismo dotaron a los escritores de una forma oblicua de escribir al combinar eficazmente las tendencias antiguas con las modernas. De esta forma, la poesía forjó una poética dominada por la prolijidad tanto en la forma como en la técnica (Tamayo, 1962). De esta “generación”, la crítica usualmente reconoce dos tendencias marcadas: la poesía de corte

social o comprometida y la poesía pura (Martos, 2016). El escepticismo de la palabra que había fundado el estructuralismo en la academia humanística occidental volvía despreciable (en menor o mayor medida) cualquier texto que se referenciara fuera de sí mismo. ¿Un poema en forma de panfleto o un panfleto en forma de poema? “¿Es útil el sacrificio de la poesía?”, se preguntaba Vargas Llosa en su momento (Gras, 2003). Este debate, en tanto afán absolutista de la crítica, favoreció la formación de estas dos categorías.

La poesía pura se entendía como heredera del legado modernista-vanguardista y promulgaba una estética ajena de la realidad nacional. De este modo, a partir de las inquietudes vanguardistas y del impacto del surrealismo surgieron en el Perú las manifestaciones más dispersas del artepurismo (Paulino, 2014). En esta línea poética-ideológica, según expresan Antonio y Jorge Cornejo Polar (2000), se encuentran enmarcados los primeros libros de Alejandro Romualdo.

La poesía social o de lo social, en cambio, se caracteriza por presentar, con intento de denuncia, los males que agobiaba a la sociedad peruana de aquellos años. Temas más comunes era el notable clasicismo, la pobreza que se hacía presente con la migración, la reivindicación de los indígenas y demás coyunturas político-sociales que el marxismo actualizaba en la esfera política. Características de esta poesía son su historicidad temática y el predominio de la objetividad sobre la subjetividad, del realismo sobre la imaginación, del tono épico-narrativo sobre el lírico y de la ética sobre la estética. Los críticos sostienen que el poema “A otra cosa”, texto que abre *Poesía Concreta* de Romualdo, podría ser considerado como el arte poética de la lírica social de aquella generación (Paulino, 2014).

2.3. LA CRÍTICA SOBRE ROMUALDO

Por el logro y la trascendencia de sus obras, Romualdo es considerado por los críticos como el más destacado representante de la tendencia poética social. No obstante, ellos argumentan que la representatividad de los textos mencionados de Romualdo habría hecho que se pierda de vista el desarrollo total de su poesía (Paulino, 2014), lo cual incluiría también a su etapa “purista” de sus primeros poemarios. Dada su intermitente posición entre las dos tendencias predominantes de hacer poesía, se sostiene que esta clasificación

resulta arbitraria. No hay un sentido propiamente disyuntivo entre las dos formas de hacer poesía si seguimos los estilos de pensamiento que formula Bottiroli (Fernández, 2017), sino una suerte de intercambio de poéticas, una poética distintiva, a veces confusiva, pero que brinda una nueva dimensión y complejidad al corpus textual de los poetas de la mencionada generación.

Por esta razón, no existe un consenso claro entre la crítica que señala el preciso momento en que Romualdo toma distancia de su poética inicial para hacer poesía comprometida. Algunos consideran el poemario *Edición extraordinaria* como la sedimentación de esa etapa, mientras los demás poemarios constituyen solo un desarrollo en cuanto a forma. *Mar de fondo* (1951) fue considerado en su momento como el comienzo de una nueva etapa (Ruiz, 1999); *España Elemental* (1952), para algunos, sería otro punto de partida. Por otro lado, Antonio Cornejo Polar (2000), Arámbulo (2007), Falla (2014) y Jara (2014) consideran *Poesía Concreta* (1952) como la fundación de la nueva poética de Romualdo y la consolidación de su periodo como poeta social.

La consagración de *La torre de los alucinados* (1949) con el Premio Nacional de Poesía evidencia que la recepción de su etapa “purista” fue celebrada. Mientras su arte poética fue aplaudida por importantes críticos como Antonio Cornejo Polar (2000), quien sintetiza el arte poética de la generación del 50 en el poema inaugural del *Poesía Concreta*, también fue criticado por los círculos sociales tradicionalistas tales como José Miguel Oviedo en el diario *El Comercio* (Falla, 2014). El cambio de dirección, o su enfrentamiento con el modernismo (Tamayo, 1962), no sería un hecho aislado de su vida personal. El poemario al que nos referimos fue escrito en su totalidad en España cuando estaba en la Universidad de Madrid; y será durante la posguerra donde se encuentran los antecedentes inmediatos de la poesía social, etapa política en la que “la poesía adquirió un definido carácter político al centrar su interés en el conflicto ideológico” (Dayd-Tolson, 1985, p. 464). Vargas Llosa, en el *Pez en el agua*, se refiere al regreso de Romualdo de España como un poeta convertido a la política, amigo de Blas Otero y con el original del poemario referido (Ruiz, 1999). La marca inconfundible de Vallejo coincide tanto en la forma

estilística como ideológica, toda vez que existe una huella vallejiana en muchos de los poemas de Romualdo si realizamos un puntilloso análisis intertextual.

3. POESÍA CONCRETA, LA POÉTICA EN TRANSICIÓN

Poesía Concreta presenta un fuerte simbolismo cargado de sugerencias a veces herméticas; sin embargo, se observa claridad formal y sin tendencias arcaístas ni barrocas. El uso de dicha técnica ecléctica resulta en versos como “Yo con las manos en la vida escribo. / Arrebatadamente / pongo las manos en la vida. / Y con las manos en la vida me hallan / tal como soy: un hombre en carne viva.” (Romualdo, 1986, p. 93). La forma de escritura tiende a estar cargada de metáforas —de símbolos para ser específico— que refieren a un plano intertextual que coincide con el ambiente “social”. Se puede caracterizar por la búsqueda de una comunión tentativa de estas dos estéticas; así, vale recordar el enfoque en la belleza de la palabra y la poética que denuncia la realidad social. El término “concreta” propone semánticamente un estado de solidez que implica un contraste con las tendencias de su anterior producción (la imaginada) y una posible alusión a los caligramas. El título evidencia este característico estado conflictivo donde se debaten las ideas en busca de una forma poética renovada, “una épica nueva, un canto necesario que no excluye la completa lucha consigo mismo, como poeta y siempre con el instrumento de la palabra” (Ruiz, 1999, p. 1169).

En tal sentido, *Poesía Concreta* ocupa un lugar paradigmático en los periodos identificables de Romualdo. Si bien no hay consenso entre la crítica con respecto a ello, podemos reparar en el punto de inflexión previamente señalado: el contacto con la poesía social española (por ejemplo, la obra de Blas de Otero). A pesar de que las tensiones entre las tendencias poéticas de la “generación” se han ido disipando en la crítica reciente, es indudable que hubo influencia de la poesía social española, una apreciación poética identificable y analizable (Daydí-Tolson, 1985). Por tal motivo, identificamos dos segmentos en la obra poética de Romualdo: en el primero, hallamos a *La torre de los alucinados*, *Cámara lenta*, *El cuerpo que tu iluminas* y *Mar de fondo*; en el segundo, tenemos desde *Edición extraordinaria* hasta los últimos poemarios.

4. SCORZA Y ROMUALDO: PARES IDEOLÓGICOS

De igual manera, Manuel Scorza (1928-1983) parece fundar su poética con sus experimentos en la poesía de exiliados. Tras su salida del país en 1948, comienza a escribir su primer poemario publicado: *Las Imprecaciones* (1955). Un total de siete años fueron los vividos por Manuel Scorza en el exilio durante los cuales va creciendo el poeta entre el dolor, el desamparo y el odio (Escajadillo, 1990). Se trata de siete años que forman su arte poética tanto en poesía como en narrativa (González, 1998). De la misma forma que Romualdo, Scorza se halla inmerso en la generación del 50 y también es considerado como uno de los escritores más representativos de la poesía comprometida (Paulino, 2014).

La crítica parece también tener problemas de categorización con respecto a sus poemas, aunque esta haya sido menos estudiada que su narrativa. El propio Scorza mostraría, dentro de su evolución poética, una tendencia advertida de forma más general por los críticos. Es imposible etiquetar a cada poeta de forma absoluta, ya que pasa por diferentes etapas a lo largo de su vida y no se mantiene fiel a una sola (Paulino, 2014). En el caso de Scorza, su primer poemario *Las Imprecaciones* contendría la poética comprometida para luego disiparse gradualmente con poemarios amorosos como *Los adioses* (1959) y *Poesía amorosa* (1963). *Las Imprecaciones*, libro escrito en memoria de José Carlos Mariátegui, contiene poemas dedicados a las naciones, a la patria, a la América y está “redactado desde los espacios más cotidianos y cuyos tópicos esbozan el contexto real, hechos tangibles que describen las realidades crudas y por ende marcan un compromiso social” (Paulino, 2014, p. 119).

Los poemarios (los cuales contienen los poemas de Romualdo y de Scorza que serán estudiados) son de dos etapas aproximadamente similares por la recurrencia de la crítica social marcada por la experiencia vivencial en el extranjero y el fuerte deseo de concebir una patria a partir de la visión renovadora del intelectual y del artista. Esto se proyecta en el nombre dado por Scorza a su poemario: *Las Imprecaciones* cuyo significado más profundo

es el de “reprimenda” e implica una ostensible dimensión perlocutiva (efecto del discurso en el interlocutor), lo cual obedece a una cuestión ideológica-política (Paulino, 2014).

4.1. ANÁLISIS RETÓRICO DE “AÑOS DE LOS CASTIGOS” Y “ASÍ ESTAMOS”

Para nuestra comparación de los dos poemas, emplearemos las herramientas teóricas propuestas por la Retórica General Textual y la Retórica de la Argumentación, resultado de las recientes innovaciones de dicho campo de estudio (Fernández, 2016). Leamos los poemas de Scorza y Romualdo, respectivamente.

Años de los castigos

¡Años de los castigos!
¡Años de las prisiones!
¡Años que se comieron las arañas!
No tuve paz,
ni dónde reclinar la cabeza.
Los trenes me llevaban,
entraban a las tumbas,
cruzaban los infiernos,
mas mi corazón salía
de los hornos tiritando.

¡Años de los perseguidos!
¡Años de los flagelados!
¡Años como ratas echadas a morir!
Como piedra atravesé la vida,
las miserias, las prisiones,
anduve por los pueblos,
llegué a la comarca
donde el pan sólo se viste de fantasma.

Desde casas vacías,
desde catres solteros,
desde trajes gastados y pálidos deudores,
desde domingos sin nadie con quien pasear,
vengo diciendo que los hombres sufren,
las aguas sufren, las camas sufren.

A verme vienen quejándose las tardes,
las piedras quieren que cuente las pisadas,
el túnel tiene hinchado su único ojo,
toca el gallo su corneta lastimera.
¡Oscura es la vida,
la tierra sólo sirve para enterrarnos!

(Scorza, 1955, p. 27).

Así estamos

No puede ser verdad lo que estoy viendo
con estos golpes, en la tierra mía.
No puede ser verdad lo que estoy siendo,
lo que seré. viviendo a la deriva

Porque aquí estamos unos contra otros,
unos con otros. Vamos a la buena
de Dios. Como botellas o rastrojos
que arroja el mar. Al margen de la ley

vamos andando —¿a dónde? ¿a qué?— nos damos
unos con otros. unos contra otros,
a la mala de Dios. Y naufragamos
al margen de la luz. Hablo por todos,

estriada patria sin estrellas, tierra
estrellada. Y arriada por los sueños.
No puede ser verdad tanto rastrojo
al margen del amor. Pero lo vemos.

¡Ay tierra mía, cielo por los suelos!
Lo que serás seré junto contigo.
No puede ser posible. Esto se acaba.
No puede ser verdad. Pero hay testigos.

(Romualdo, 1986, p. 86).

Sobre “Años de los castigos”, que aborda el tema de la migración y del exilio, se puede destacar una clara valoración negativa en relación con la “tierra”. Ello se relaciona con la presencia de adjetivos y de sustantivos negativos con relación a la situación humana, social y afectiva. La vida se conjuga con “las miserias”, el pan con espectros, las camas se personifican y llegan a sufrir como las personas. Además, se concluye con un final desesperanzador, un final inexorablemente irremediable (¡[...] la tierra sólo sirve para enterrarnos!”). Uno de los temas más destacables de este poema y el del poemario en general es la pobreza y las “condiciones de precariedad que padecieron las naciones” (Paulino, 2014, p. 135). La notoriedad que tiene esta aserción se consume en la dirección que toma el poema: la miseria ejemplificada en la tercera estrofa donde se trata de elaborar una visión decadente del mundo en el que se vive.

Por otro lado, “Así estamos” presenta a un locutor inconforme que niega la realidad presenciada y lo considera repugnante a partir de su sistema de creencias. Resalta, además, la condición de precariedad de las sociedades (“Patria sin estrellas”) y un estado paupérrimo de la vida. Sin embargo, la pobreza que describe Romualdo parece ser una de corte espiritual y axiológica; mientras que, en “Años de los castigos”, la pobreza es intrínsecamente material. Ambos poemas dan cuenta de una insatisfacción con la realidad construida a partir de referentes sociales, acompasado con metáforas y símbolos de carácter negativo. Ciertamente, el ambiente descrito por el locutor de ambos textos parece residir en las condiciones sociales y, por lo tanto, no se centra exclusivamente en una problemática de índole personal. A su vez, las diferencias se visibilizan cuando se reincide sobre la estabilidad de las propuestas reflexivas de los locutores de ambos poemas, donde uno se atreve a declarar con un “nosotros” masificado e inerte (en el caso del poema de Scorza) frente un “nosotros” reflexivo y cuestionador, a veces cómplice (en el texto de Romualdo). En el poema de Romualdo, hay una clara sugerencia a la reflexión personal y a la advertencia del sujeto sensible en una realidad que puede moldear, aclarar e, incluso, cambiar, la situación, aspecto que no se aprecia en “Años de los castigos”.

4.2. CAMPOS FIGURATIVOS

Con respecto a la evaluación de los campos figurativos, es clara en el primer poema la presencia dominante del campo de la repetición, el cual está estrechamente relacionado con la sensación de pesadumbre y de hostigamiento que emana del poema de Scorza. Ello también se relaciona con la presencia temporal de “Años...” que intenta dibujar un espacio amplio, evidenciando la intención fundamental del poema. La importancia de esta palabra también reside en su intención, la de formar “una imagen mental retrospectiva [que] muestra y describe la historia de toda una nación, un colectivo social sumido en sufrimientos” (Paulino, 2014, p. 132). Por otro lado, el campo figurativo de la metonimia y el de la sinécdoque también juegan un rol importante en la composición del poema por tener la función de elaborar aquel *nosotros* (“enterrarnos”) que se desprende de la experiencia personal, pero que luego adquiere una indiscutible dimensión colectiva. Este hecho acompaña la expansión del yo lírico, quien se pluraliza estableciendo un vínculo con

la nación y evidenciando un hecho colectivo (Paulino, 2014). Este recurso es bastante empleado entre los poetas que llamaríamos comprometidos, pues tratan de referir una actitud personal como consecuencia de la experiencia material en el mundo y por la búsqueda de una universalización de la experiencia que se manifiesta en el empleo del “nosotros”. En el campo figurativo de la metáfora, se encuentran el símbolo del tren que representa tanto la modernidad humana como su decadencia por el desuso y el incansable recorrido lineal del progreso humano. Además, el símbolo de la rata deja ver la precariedad de las ciudades y se asocia con una situación de pobreza o suciedad. El símbolo de la piedra, por su parte, representa un estado emocional de inercia ante de la vida, donde la personificación de estas representa a las personas con cierto carácter resiliente, pero despojadas de su humanidad.

Paralelamente, la sinécdoque se utiliza, en el poema de Romualdo, para articular un *nosotros*, pero a diferencia del poema anterior, este *nosotros* parte de una reflexión impersonal con lo que se observa. De esta manera, su relación se funda sobre una asociación plenamente sinecdóquica y no metonímica como en el caso anterior. El campo retórico dominante de este poema es la antítesis con la figura de la paradoja, que se forma de la constante repetición de la contradicción: “No puede ser cierto...” (Romualdo, 1986, p. 87), que deja abierta una reflexión inclusive en la peroración del poema. También está presente el campo figurativo de la repetición (“unos contra otros, / unos contra otros”), que cumple una función diferente con respecto al poema de Scorza, ya que aquí es empleado como artefacto nemotécnico, más que sensorial, es decir, se busca enfatizar el argumento del locutor y posee un fin intrínsecamente didáctico.

4.3. ANÁLISIS ARGUMENTATIVO

Perelman (1997), en su libro *El imperio retórico. Retórica y argumentación*, sienta las bases para el desarrollo de una retórica reformada que evidencia las conductas argumentativas de los actos comunicativos. En su teoría propone tres técnicas argumentativas: los argumentos cuasilógicos (que incluye los argumentos por contradicción, por definición, por reciprocidad, por inclusión parte por el todo, por entimema, por comparación y los argumentos basados en la probabilidad); los argumentos

basados en la estructura de lo real (que incluye los argumentos por sucesión causal, los basados en las relaciones de coexistencia, los argumentos por dirección y los argumentos de autoridad) y los argumentos que fundamentan la estructura de lo real (que incluye los argumentos por ejemplo, los basados en la ilustración, los argumentos que se sustentan en el modelo o antimodelo y los argumentos por analogía).

Si bien la matriz argumentativa se encuentra recóndita en ambos poemas, la necesidad de demostrar y probar una tesis es ostensible en los dos poemas. Esta tesis podríamos resumirla en el primer poema como: “el mundo está decadente”; y para el segundo poema: “el mundo está decadente, pero quizá hay una solución”. En el caso del poema de Scorza, la fundamentación argumentativa solamente recurre a su experiencia vivencial para convencer al alocutario acerca de la injusticia que predomina en la situación descrita. Por ese motivo, las técnicas argumentativas empleadas en el poema son predominantemente por reciprocidad y por inclusión al equiparar las experiencias personales con experiencias mayores (“Años de los castigos [...] No tuve paz”), e incluirlas en la tensión humana universal (“A verme vienen quejándose las tardes”) que, a su vez, sustentan la validez de sus denuncias frente a un público más amplio, lo cual deviene en una afirmación más general (“¡Oscura es la vida, / la tierra sólo sirve para enterrarnos!”). El argumento por ejemplificación también es destacable a lo largo del poema: (“Los trenes me llevaban, / entraban a las tumbas, / cruzaban los infiernos”), donde, por medio de símiles, podemos relacionar a los trenes con el movimiento involuntario de la civilización que atraviesa por sórdidos lugares y se precisa que la travesía del hombre por la vida es tan repudiable como la muerte y el infierno.

En el poema de Romualdo, la forma argumentativa más destacable es por contradicción, donde la función de verdad de una realidad desdeñable es cuestionada por la voz poética en una situación paradójica. El locutor busca negar la situación adversa (“No puede ser verdad lo que estoy viendo”, “No puede ser posible. Esto se acaba”) que resulta incoherente con una versión pasada o esperada desde el punto de vista del locutor. De ahí su condición desdeñable, donde se alude que hay algo fundamentalmente erróneo en toda la situación descrita. El argumento cumple un papel descriptivo en que el locutor pinta los

escenarios de manera lúgubre para intensificar su tesis (“Porque aquí estamos unos contra otros”); por otro lado, el argumento por ilustración viene a cumplir el mismo papel en el poema (“Como botellas o rastros / que arroja el mar”), pues ilustra estéticamente los argumentos que se plantean en el texto.

4.4. ETHOS: LA ESPERANZA DE UN MEJOR MUNDO

Los locutores de los poemas, aunque compartan el panorama ideológico, operan distintamente. Uno posee una expectativa pesimista de principio a fin no solo como resultado de lógica argumentativa de un sujeto desarraigado (“Como piedra atravesé la vida”), sino también como justificadamente acabado (“Oscura es la vida”), al punto donde solo queda “enterrarse”. La visión de mundo ciertamente es pesimista y se encuentra plasmada en un estatismo que lo lleva a desplazarse involuntariamente por las “comarcas”. Así, el locutor de Scorza plantea un diálogo hacia un público que no existe en el poema (González, 2000); no obstante, busca a ese público en el alocutario del poema. En este y otros poemas de Scorza, el locutor se convierte en la voz del que no la tiene señalando los ideales sociales de los oprimidos antes que los individuales y subjetivos (Paulino, 2014). Puesto que la reverencia de Vallejo es notable en la poética de Scorza, es posible sustentar la idea de que el recurso estilístico presente en las narraciones de las poéticas marxistas como las de “Paco Yunque” (Valenzuela, 2014) estén presentes en las obras de Scorza. De ahí los finales decadentes y desesperanzadores, no tanto porque el escritor sea fatalista o deprimente, cuanto por la obra que es parte del proceso de puesta en escena de la problemática nacional y el llamado a la acción para remediarlo.

Por otro lado, el locutor del poema de Romualdo despliega una subjetividad a partir de las reflexiones observadas y se vuelve un actor del mismo problema que denuncia. Esto, de por sí, regula una visión de mundo si no más positiva, al menos remediable y donde la esperanza nace de vivir incluso en las condiciones menos favorables, situación distinta tanto en la condición de la enunciación (por el empleo de distintos campos figurativos) como también en la ilación coherente de los poemas analizados. Las aproximaciones distintas a la esperanza resultan en dos formas de hacer y actuar; de esta manera, la de

Romualdo radica en una especie de dosis de respiro en una sociedad ahogada por los males que atraviesa.

5. CONCLUSIONES

Hemos tratado de advertir tanto semejanzas y diferencias —ideológicas y artísticas— en la poética de Alejandro Romualdo y Manuel Scorza desde un enfoque retórico. Dimos cuenta de una forma discursiva similar de la que se apropian de manera heterogénea muchos de los escritores de la época como resultado de la participación común en un periodo convulso. Tanto Romualdo como Scorza trataron temas sociales en su poesía con la finalidad de un posible cambio social y de la posibilidad de concebir una sociedad o una patria más justa para sus habitantes. De ahí su toma de posición plural y el deseo de incluir a todos bajo un mismo sufrimiento.

Según las técnicas utilizadas, ambos poetas muestran una escisión de la poesía oficial para desplegar sobre una poética de reclamación que implicaba otra forma de escribir, una que fuese metonímica, simbólica y que reflejase los caracteres sociales más crudos y la referencialidad social para dar pie a un común denominador: la unión de los pueblos de una nación. Las diferencias empiezan a la hora de comparar sus propuestas. Romualdo, por un lado, retrata un mundo todavía esperanzador y con la esperanza de un mejor futuro, debido a la puesta en escena de elementos de su poesía pura aún presentes en su poesía social. Por otro lado, Scorza, a raíz de su filiación, en cierto sentido, marxista (Escajadillo, 1990), da cuenta de una sociedad decadente y sin remedio con el fin de involucrar al lector en una lucha aún por resolver.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARÁMBULO, C. (2007). El status de lo social en la poesía de Romualdo. *La Colmena*, 1, 44-53.

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

- CONTRERAS, C. & CUETO, M. (2007). *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente* (vol. 27). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CORNEJO POLAR, A. & CORNEJO POLAR, J. (2000). *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar & Latinoamericana.
- DAYDÍ-TOLSON, S. (1985). Aspectos orales de la poesía social española de posguerra. *Hispanic Review*, 53(4), 449-466.
- EAGLETON, T. (1997). *Ideología*. Barcelona: Paidós.
- ESCAJADILLO, T. G. (1990). Scorza antes del último combate. *Hispanamérica*, 55, 51-72.
- FALLA BARREDA, R. (2014). Romualdo, arte de la palabra o poética de la vida. *Escritura y Pensamiento*, 17(34), 93-107.
- FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2016). Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson: Un ensayo de retórica comparada. *Literatura y Lingüística*, 33, 61-80.
- 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.
- GONZÁLEZ SOTO, J. (1998). Manuel Scorza: Apuntes para una biografía. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24(47), 259-279.
- GONZÁLEZ SOTO, J. (2000). Poesía, crónica y parodia en el ciclo novelesco de Manuel Scorza. *Fórnix: revista de creación y crítica*, 2, 225-234.
- GRAS MIRAVET, D. (2003). *Manuel Scorza: la construcción de un mundo posible*. Murcia: Universidad de Lleida.
- JARA, L. F. (2014). La po-ética de Alejandro Romualdo: lectura de “Coral de agua mansa”. *Lexis*, 38(1), 165-179.
- MARTOS, M. (2016). La generación literaria peruana de los años cincuenta. *Escritura y Pensamiento*, 19(39), 235-264.
- PAULINO, N. (2014). *La perspectiva ideológica en la representación discursiva de la idea de patria y nación en el poemario Las imprecaciones de Manuel Scorza*. (Tesis de maestría). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- PERELMAN, CH. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Santafé de Bogotá: Norma.
- ROMUALDO, A. (1986). *Poesía íntegra*. Lima: Viva Voz.
- RUIZ BARRIONUEVO, C. (1999). La poesía de Alejandro Romualdo en la extensión de su palabra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28(2), 1159-1169.
- SCORZA, M. (1955). *Las imprecaciones*. México: El Viento del Pueblo.
- SCORZA, M. (1963). *Poesía contemporánea del Perú: antología* (vol. 2). Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- SCURRAH, M. J. & MONTALVO V. A. (1975). Migración interna, movilidad social y actitudes y orientaciones de trabajadores peruanos. *Estudios demográficos y urbanos*, 9(2), 244-258.
- TAMAYO VARGAS, A. (1962). Cincuenta años de poesía peruana (1910-1960). *Revista Hispánica Moderna*, 28(2/4), 304-314.
- VALENZUELA, J. (2014). El primer cuento marxista para niños en el Perú: el caso de “Paco Yunque” de César Vallejo. *Atenea*, 509, 211-225.

“LOS JUEGOS DE LA TRIBU”
ENTREVISTA A IVÁN CARVAJAL

Luis Eduardo Lino Salvador
luis.lino@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-6415-5744>
DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.93

Iván Carvajal (San Gabriel, Ecuador, 1948) es poeta y ensayista. Su producción poética se reúne en los poemarios: *Poemas de un mal tiempo para lírica* (1980), *Del avatar* (1981), *Los amantes de Sumpa* (1983), *Parajes* (Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, 1983), *En los labios/la celada* (1996), *Inventando a Lennon* (1997), *Ópera* (1997), *La ofrenda del cerezo* (2000), *La casa del furor* (2004) y *Jacarandas* (2018). Asimismo, obtuvo el Premio a las Libertades “Juan Montalvo” (2013). *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso* se complace en presentar esta entrevista que gentilmente accedió a brindarnos el poeta en agosto del año 2020.

EDUARDO LINO: *¿Cuál es el papel que le otorga al lenguaje como materia de la poesía, así como también a la experiencia vital del hombre de carne y hueso que está imbricado en ella?*

IVÁN CARVAJAL: Prefiero hablar acerca del poema más que de la poesía, término este cuyo significado me parece excesivamente difuso. Un poema es un objeto material y a la vez mental, configurado con palabras que se encadenan y que cobran sentido en los entornos o contextos dentro de los que se enuncian, sea de viva voz o sea en la escritura, y en los que se reciben e interpretan, es decir, en la escucha o la lectura. Desde hace siglos el poema es, ante todo, un acto de escritura y de lectura. Lo decisivo en esa configuración de palabras, para que sea poema, es la forma en que se estructura, tanto al nivel de la expresión como del contenido, más que el tema del mensaje. Esa organización de la materialidad del lenguaje caracteriza al poema, aunque tal organización dependa siempre de “convenciones” que se establecen entre los creadores de poemas y sus auditores o lectores, convenciones que varían de época en época. En este sentido, el lenguaje es la materia del poema.

No obstante, un poema debe decirnos algo sobre cuestiones comunes a los seres humanos: el amor, la amistad, el duelo ante las pérdidas, la actitud ante la muerte, el

júbilo, la salvación o la condena, la cobardía, la valentía, la sorpresa ante algún acontecimiento y más si este es excepcional. Esto se lleva a cabo a través de imágenes que evocan sensaciones o estados anímicos, y esas imágenes, al ser captadas en la audición o en la lectura, provocan ciertamente sensaciones —ante la lectura o la escucha de ciertos poemas decimos que sentimos algo semejante a una descarga eléctrica—. En realidad, no nos es posible comunicar lo que sentimos, sino que aludimos a nuestras sensaciones. Las imágenes despiertan, en el auditor o en el lector, evocaciones de estados anímicos semejantes, pero también apelan al intelecto. La inteligencia interviene en la construcción del poema, pues quien compone un poema discierne entre opciones formales, escoge palabras, giros lingüísticos. Quien escucha o lee un poema reconstruye su forma intuitivamente, y a partir de esta intuición intelectual lo interpreta, piensa lo que el poema dice, aunque lo hace de manera distinta al pensamiento contenido en un enunciado científico, filosófico, religioso, moral o político. Este es un modo peculiar de establecer un vínculo entre la situación singular del individuo, en ese momento de la lectura o la escritura, y otras experiencias humanas.

Si esto es así, a la vez que el poeta trabaja con el lenguaje tiene que construir imágenes poéticas a partir de lo vivido. El poema no es una mera expresión del estado de ánimo o de las percepciones y evocaciones del poeta, de sus “vivencias”, sino que esa experiencia vital lo coloca dentro del mundo, en relación con otros seres humanos, con las cosas, con el ámbito natural. Lo que el poema dice lo hace desde esa inserción en el mundo y su devenir. Es fundamental tener en cuenta que el mundo es comprensión de lo existente y de nuestro estar y pasar dentro de lo existente; el mundo es, por tanto, sentido.

Sin embargo, cabe preguntar qué es la experiencia vital. Uno de los grandes poetas hispanoamericanos, Lezama Lima, casi no se movió de su casa en La Habana. Su vida, comparada con la de cualquier estrella del rock o del pop de nuestros días, podría parecer pobre de experiencias. Pero ¡cuánta riqueza vital en ese hombre condenado casi a la inmovilidad, impedido de viajar fuera de su país por diversas circunstancias, entre ellas, las políticas! ¿Qué es la experiencia vital, entonces? Están las experiencias en los cafés y bares, en mercados, estadios, calles y plazas, en discotecas, pero están también las bibliotecas, las conversaciones con los amigos, la escucha de la música en soledad, la contemplación de paisajes, de cuadros o esculturas o filmes, la manipulación de

herramientas, de objetos artesanales, de muebles, el gusto por las comidas, por los licores; están las pasiones amorosas, las texturas de la piel, las frustraciones. Hoy tenemos el sinnúmero de experiencias “virtuales” a través de aparatos conectados en redes. Lo importante es la intensidad con que se vive, la voluntad de insertarse en el mundo y proponerse a ser lo que se debe ser.

EL: *La página como un espacio en el cual se despliega el verso es un punto que encuentro a lo largo de su producción poética. Así, ¿cuáles son los criterios que considera en su elección para operar con el empleo del verso libre, el juego propiamente dicho con la topología del poema, el uso del versículo, el fragmentarismo o la ausencia de determinados signos de puntuación?*

IC: A veces nos sorprendemos al analizar en detalle los versos libres, pues en gran medida son combinaciones de pautas métricas tradicionales. En mi adolescencia, en la época en la que yo comenzaba mi lento aprendizaje de escritura, descubrí a Vallejo, a Huidobro, a Girondo y al Paz de *Ladera este y Blanco*. A Whitman, en la traducción de Francisco Alexander. Luego cayó en mis manos *Un coup de dés* de Mallarmé. Podría decir que si bien ya había asimilado el verso libre —el juego de tensiones entre la sintaxis, el ritmo prosódico y la unidad semántica de las frases o del verso, y también del versículo—, de pronto tomé consciencia de lo que era una página en blanco donde había que distribuir las unidades versales, las estancias, los fragmentos. Se trataba, hasta cierto punto, de una topología, como dice usted, de componer un texto en un espacio en blanco delimitado colocando determinados conjuntos de frases o fragmentos que tuviesen cierta unidad, alguna contigüidad y, a la vez, ligeras variaciones entre ellos.

Esto, supongo yo, tiene que ver con las posibilidades que surgen de los instrumentos de escritura: la máquina de escribir primero y más tarde el computador, y seguramente de las técnicas de impresión del siglo pasado. En nuestra cultura, el poema ya no tiene mucho que ver con el canto o el recitado, sino con la lectura en silencio, donde cuentan la tipografía, la distribución espacial de versos o fragmentos. El poema se construye para ser mirado, a semejanza del ideograma, para que la vista se mueva por él. Lo que ofrecen las técnicas de registro y archivo de las máquinas actuales, de los computadores, abre ciertamente innovaciones formales que apenas comienzan a prefigurarse. Con estos instrumentos, contaríamos con una topología más compleja, de distintos planos y espacios curvos, donde se distribuirían los textos. Lamentablemente

me será difícil, por no decir imposible, adentrarme en esas posibilidades. Tal vez se requerirá el trabajo creativo dentro de una especie de taller, semejante a los talleres de los pintores renacentistas, para componer poemas aprovechando esas condiciones que ya están a nuestro alcance, pues el dispositivo técnico ya lo tenemos ante nosotros.

Vuelvo a su pregunta. Un espacio en blanco entre palabras o una sangría implican siempre un lapso de silencio, una necesaria suspensión de la lectura, no solamente para respirar, sino también para marcar una insistencia o un ligero desplazamiento de sentido. La puntuación conlleva dificultades específicas en el poema. El fin del verso es, en sí mismo, un signo de puntuación. A veces una coma dentro de un verso, en una enumeración por ejemplo, se torna innecesaria, corta el movimiento de la lectura, aunque en un texto en prosa, que tiene otro ritmo de lectura, sería imprescindible. Se requiere, por consiguiente, una suerte de economía para evitar signos innecesarios. Yo he errado a menudo al respecto.

A veces he usado una coma al final de un texto para indicar que, si bien este de alguna manera puede considerarse como un poema independiente, se articula dentro de una cadena de varios poemas como un fragmento. He escrito poemarios que pueden ser considerados como un poema compuesto con varios fragmentos o como una serie de poemas. En todo caso, la decisión la he ido tomando en el transcurso de su escritura. A veces, un esquema formal surge de alguna lectura. En ocasiones me queda la sensación de haber escrito solo fragmentos.

EL: *Siguiendo la línea de la pregunta anterior, ¿en qué consistiría la poética del ritmo en su poesía?*

IC: Me es difícil contestar a su pregunta, pero intentaré bosquejar una respuesta. El ritmo está asociado en primera instancia a la prosodia, a la cadencia y la distribución de acentos dentro de las frases, a la longitud de estas y su repetición. El ritmo es, ante todo, repetición de un determinado esquema, pero si este se repite sin variaciones acaba por producir fatiga y ruido. De ahí surgen las combinaciones de distintos tipos de versos o de distribución de acentos que encontramos en los poemas. El ritmo tiene que ver con la regularidad y la variación del movimiento.

Ahora bien, en un poema concebido como distribución de versos, versículos o fragmentos de distinta extensión en una página o en una parte de ella, en que cuentan además los espacios en blanco entre líneas o entre palabras, se apela a una lectura que se

detenga en estos signos: ese espacio que se ha dejado en blanco, comenzando por su marco, o las sangrías que colocan los versos de manera escalonada o en determinados bloques, o en ocasiones la tipografía utilizada. Son señales que indican aproximaciones semánticas o contrastes, según aparezcan en cada poema en concreto. Obligan a detener la lectura, son marcas de silencios que implican pausas, pero también son gestos para que el lector modifique el movimiento de la enunciación y lo suspenda por un instante para atender a la imagen que trasmite el fragmento. Finalmente, el poema, bajo esta modalidad, se asemeja a un *collage*; se podría decir que, en cierto sentido, el ritmo del poema se desplaza constantemente entre lo visual y lo verbal. Cuenta mucho la iniciativa del lector para reorganizar la forma del poema.

EL: *En Inventado a Lennon percibo la coexistencia, a la vez tensa y dinámica, entre elementos tan heterogéneos, provenientes de diferentes referentes culturales. A partir de ello y de dos poemas —“Hacia Babel” y “Habitante de Babel”—, le pregunto ¿en qué consiste la cosmovisión y la palabra babélica que se configura en el poemario?*

IC: Viví en la ciudad de México entre 1991 y 1992. Durante la estancia en esa megalópolis, comenzó a perfilarse lo que luego sería *Inventando a Lennon*. Yo había visitado hasta entonces algunas ciudades latinoamericanas y europeas, pero nunca había vivido en ellas. Vivir en una megalópolis era una experiencia completamente nueva para mí. Quito o Guayaquil en esa época se acercaban al millón de habitantes, pero la ciudad de Quito de mi infancia era todavía una ciudad pequeña encerrada entre montañas. Durante mi juventud se habían producido cambios significativos en la vida cotidiana, sobre todo determinados por la radio, el cine y la televisión. El primer aparato de radio que tuvimos en casa llegó cuando yo tenía 6 o 7 años; el tocadiscos, a los 17; el televisor, a los 19. Mi primer viaje en tren lo hice de Quito a Guayaquil a mis 9 años, conocí el mar a los 11. Era una vida muy provinciana. Escuché por primera vez canciones de los Beatles y los Rolling Stones en casas de amigos a los que algún familiar había regalado algún disco LP comprado en el extranjero. Pero gracias a los discos, la televisión y el cine comencé a percibir el mundo contemporáneo al tiempo que, a través de los estudios y la lectura, adquiría alguna información sobre las culturas o civilizaciones del pasado. A mi generación todo le llegó al mismo tiempo en una mezcla muy compleja: Platón, Heidegger y la antropología estructuralista, el surrealismo, Bergman, Antonioni, Fellini y el cine expresionista; Borges, Rulfo, los

grandes narradores del boom latinoamericano, Mao, el Che, Mayo del 68, la Primavera de Praga, entre otros.

Aunque Quito es una ciudad que tiene un magnífico centro histórico en el que se combinan iglesias barrocas de la época colonial como La Compañía de los jesuitas o San Francisco, así como una arquitectura civil republicana del siglo XIX y unos cuantos edificios *art nouveau*, carece de restos de edificaciones prehispánicas, a diferencia del Cuzco, o de grandes edificaciones modernas. Pero en el centro de México, junto a grandes construcciones barrocas de la época virreinal en torno al Zócalo, como el palacio de gobierno y la catedral, están nada menos que las ruinas del Templo Mayor de Tenochtitlán. Muy cerca se encuentran edificaciones modernas y vanguardistas o posmodernas. La ciudad es un laberinto o, más bien, una sucesión de laberintos que nunca termina: barroca y ultramoderna. Me encontré ahí con personajes insólitos. Por unos meses trabajé en la casa-museo de Diego Rivera y contemplaba maravillado la abigarrada colección de juguetes y artesanías que él y Frida Kahlo habían coleccionado. A poca distancia se abrían extraordinarias exposiciones históricas o del arte contemporáneo mexicano y universal.

De pronto tuve la intuición de que la ciudad de México era una moderna Babel por la diversidad de lenguajes culturales que se entremezclan, por los códigos que se tejen de manera insólita en una recreación permanente. Se vive en un incesante proceso de mestizaje, de mutación constante de las identidades. Por otra parte, los medios de comunicación actuales nos ponen en contacto inmediato con lo que sucede en otros lugares del planeta, y aunque en ese momento todavía no nos habíamos sumergido en la vorágine de las redes sociales vinculadas a la veloz transformación que vino con el cambio tecnológico de los sistemas analógicos a los digitales, teníamos consciencia de que se acentuaba vertiginosamente la globalización, y, con ello, la velocidad de las mezclas culturales. A ello, en mi caso, se añadió una renovación de lecturas que derivaron en un cambio sustancial de mi comprensión del mundo. La realidad es polifacética, múltiple, sujeta a las contingencias, y así es también la vida del individuo en esta moderna Babel global de nuestro tiempo.

En *Inventando a Lennon* me serví de lo que veía en la televisión, de lo que percibía como un modelo de construcción de imágenes visuales combinadas con la música, el canto y la danza, el video clip. La voz poética que se refiere o se enmascara

en un Lennon inventado a partir del mito mediático intenta captar el movimiento de la multitud, que no solamente se desplaza por la megalópolis, cualquiera sea esta, sino también por los entramados culturales que provienen de distintas épocas y orígenes, y que quedan como ruinas que se usan en la reconstrucción de mundos o como restos abandonados entre lo nuevo, entre una vorágine de invenciones, de usos y desechos. Babel es el mundo en el que vivimos; una Babel que surge, además, si atendemos a la palabra del Zaratustra de Nietzsche, en la época en que se cobra consciencia de que Dios ha muerto, y esto a pesar de la cantidad de creencias y organizaciones religiosas que han brotado. Hay que pensar poéticamente en el sentido de semejante sentencia, que no es una mera declaración de ateísmo, desde luego. Hay que pensar en el nihilismo ontológico de tal sentencia.

EL: *En Los amantes de Sumpa, un elemento relevante es el “erotismo”. A la luz de esta idea, ¿en qué podría consistir el erotismo como respuesta ante el Tiempo implacable representado en dicho poemario?*

IC: A pesar de las variaciones de nuestras representaciones del mundo y de las creencias que se suceden a lo largo de los años, hay ciertas ideas o pensamientos que se afirman en el curso de la vida. En mi caso, la comprensión de la condición mortal del ser humano y de lo efímero de sus creaciones, así como la imposibilidad de percibir con certeza el futuro, lejos de entrañar un miedo a la muerte, me llevan a afirmar la vida. Cada existencia es única, irrepetible, singular. Y en el curso de una vida, cada instante es único e irrepetible. Mientras vivimos, el tiempo transcurre y nosotros transitamos por la existencia transformándonos. Crecemos, maduramos, envejecemos y, algún día imprevisible, moriremos. ¿Qué importancia tiene para nosotros lo que venga después? Apenas quedarán nuestras huellas para quienes lleguen más tarde, unos restos que podrían —o no— ser recibidos para dar sentido a otras existencias, así como algunos restos del pasado pueden tener sentido para nosotros. A ello es a lo que cabe aspirar: a la continuidad de la huella humana.

Frente a la muerte inexorable, y a la que no deberíamos temer, está siempre la vida y su riqueza. Mas la vida es deseo, amor, amistad, convivencia con otros, con lo otro. El poema es una forma de diferir la muerte y de confrontarla: cuando se habla del amor, de la caricia, del encuentro sexual, cuando se da curso a la expresión del deseo, se conquista en el transcurrir del tiempo un momento de intensidad vital. Si hay unos

restos humanos, los esqueletos de un hombre y una mujer jóvenes que permanecen abrazados por miles de años, ese gesto de amor, que es como lo interpretamos nosotros, trasciende el tiempo y llega al presente para dar sentido al encuentro de otros amantes. Por un tiempo, el del amor o el del poema, se vence el curso inexorable hacia la muerte. El Tiempo —con esa mayúscula de la pregunta— sería la singladura de Eros y Thánatos. A la vez, el instante de plenitud erótico, y también el poético, otorgan sentido al retorno de la vida, y tal vez a este retorno, a la intensidad del instante, sea a lo que llamamos eternidad.

EL: *Usted señala la inexistencia de una poesía ecuatoriana; sin embargo, pese a ello, considero ineludible preguntarle ¿cuál es su balance inicial sobre el desarrollo —a nivel de temas, formas con el verso— de la poesía que se escribe en el Ecuador en los últimos veinte años?*

IC: Es muy difícil establecer un balance en el marco de esta entrevista. En estas dos décadas se han publicado muy importantes libros de poetas como Alexis Naranjo y Javier Ponce —los dos, de mi generación—, de Mario Campaña, Cristóbal Zapata, de poetas más jóvenes que han llegado a una notable madurez: Juan José Rodinás, César Eduardo Carrión, Luis Carlos Mussó, David Barreto, Ernesto Carrión, María Auxiliadora Balladares. En líneas generales, diría que hay una diversidad evidente entre sus modalidades de escritura y sus temas. Los poetas mencionados han recurrido a una gama amplia de recursos en su escritura. La temática es igualmente vasta: desde poemas elegíacos o epigramáticos o de tonalidades casi místicas, hasta la narración de desplazamientos humanos, desde la experiencia sexual hasta la sensibilidad ecológica. El nuevo mundo globalizado, los artefactos tecnológicos junto a la mezcla de fragmentos culturales que provienen de los medios y las redes aparecen evidentemente en los textos de los poetas mencionados.

EL: *Finalmente, ¿qué significa para usted en tiempos de la pandemia del COVID-19 la escritura y la lectura de la poesía?*

IC: No he escrito poemas durante este tiempo de encierro. He leído poemas, sí, pero no especialmente vinculados con la peste; no han variado sustancialmente ni el tipo de lecturas ni el tiempo dedicado a ellas. La pandemia ha sido una experiencia nueva: se expandió rápidamente por la totalidad del planeta, ha ocasionado una rápida difusión de

informaciones sobre la enfermedad, sobre su impacto en los distintos continentes y países, así como sobre los modos de prevenir los contagios y, desde luego, ha incitado investigaciones en procura de vacunas o medicinas. A la vez, han circulado informaciones falsas relativas a supuestas conspiraciones o supuestos medicamentos. En ese sentido, evidencia la globalidad de los grandes problemas humanos, la importancia y los riesgos contenidos en las redes de comunicación, así como el avance vertiginoso del conocimiento y la técnica. Sabemos de la actuación de gobiernos y gobernantes. Es decir, es un acontecimiento político, tecnológico, hasta cierto punto científico, y con indudables y graves consecuencias económicas, en la salud pública y en la educación. Seguramente el efecto que puede tener la pandemia en la literatura —si es que tiene algún efecto directo— se verá más tarde. Siempre es necesaria una distancia de la experiencia inmediata para retornar a ella como asunto de la escritura o de la reflexión. Será necesario un esfuerzo del pensamiento para ir más allá de la pandemia, hacia la comprensión de este nuevo mundo que no surge con ella. El covid-19 es, más bien, una metáfora o un símbolo de ese radical cambio civilizatorio al que asistimos desde hace unas décadas y en la totalidad del planeta, que tiene que ver con amenazas catastróficas (el cambio climático o la contaminación del aire, los mares o la tierra) y, a la vez, con una inusitada potencialidad tecnológica (la inteligencia artificial, las biotecnologías, los sistemas de comunicación actuales).

Susti, Alejandro (ed.). *Abelardo Oquendo: la crítica literaria como creación*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2020, 325 pp.

DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.91

Uno de los ejercicios literarios menos atendidos por la esfera pública es el de la crítica a través de las reseñas. A menudo, esta se confina en las arcas —casi siempre cerradas— de la universidad. Y en estas, se ubica en las revistas académicas con una llegada limitada en relación con las amplias masas del público para el que está destinado. Claro que, en los grandes medios —y, aun así, su alcance resulta ínfimo—, la labor crítica mediante reseñas ha sido capitalizada y, por tanto, instrumentalizada con intereses no ajenos a la literatura, pero sí mercantiles, “argolleros”, por decir lo menos. Todo esto, en desmedro de la crítica literaria.

Sebastián Salazar Bondy, al referirse a este tipo de crítica en los medios masivos, señala que la misión principal de estos autores es “procurar orientación al lector, darle instrumentos para que aprecie hondamente el objeto de arte que contemplará, y enseñarlo, de paso, como un pedagogo, donde radica la falla y el acierto que haya intuido por su cuenta”¹. Dada esta preceptiva, la reseña crítica permitirá al lector prepararse metódicamente para introducirse en la obra escogida, afinando su juicio a través de la lectura atenta del conocedor. Abelardo Oquendo intuye que la caída de estos ejercicios literarios, como señalamos en el párrafo anterior, se debe al bajo nivel de importancia que le otorga el público; pero aún más a la ausencia de aquellos personajes que ejercieron la crítica, como Salazar Bondy y los lineamientos aludidos con los que manejaba su práctica de lectura y escritura. Y es el mismo Oquendo uno de estos intelectuales, pues la influencia de su prosa y de su actividad editorial en el campo literario es innegable: la primera por la capacidad de ejercer un juicio certero con aquellos autores contemporáneos, a pesar del impacto mediático que generaron a su alrededor; y la segunda por el legado dejado en *Hueso Húmero* y *Mosca Azul*.

Abelardo Oquendo: la crítica literaria como creación (2020), editado por el investigador y escritor Alejandro Sustí, es una recopilación de los escritos dispersos del

¹ SALAZAR BONDY, S. (2014). Los críticos del crítico. En *La luz tras la memoria* (p. 343). Lima: Lápix.

autor, renuente a recopilarlas, de sus reseñas periodísticas, suplementos de cultura, revistas académicas, prólogos, conferencias y entrevistas. El objetivo de este libro es difundir la escritura y la reflexión de Oquendo acerca de la literatura con la consistencia que otorga la aparición de los breves textos en un mismo tomo.

Luego de la lectura del libro, y como también lo testimonian sus amigos más cercanos y lectores atentos, notamos que la crítica de Oquendo no precisa de rebuscamientos teóricos ni profundizaciones metodológicas, debido a que esta circuló por los grandes medios: *El diario de Marka*, *El Comercio* o *La República*. Esto no implica que no sea un comentarista preparado o que posea escasa formación académica: así, sostiene que prefiere “esconder la cocina”, es decir, los métodos teóricos que subyacen a sus textos. La necesidad de acercar las obras al público en general requiere de un comentarista que no complique la reseña a través de ropajes teóricos, sino que facilite la ejecución de la lectura crítica, sobre todo, “en una época donde la crítica se ha complicado tanto con la semiótica, el estructuralismo y todo lo que está o estuvo de moda” (p. 272). Esta máxima, además del manejo cuidadoso de la prosa, hace de sus textos ágiles y placenteros comentarios que buscan hallar en la obra analizada un equilibrio constante entre el fondo y la forma, sin dejar de atender a las condiciones sociales en las que se inserta. Y esto es lo que más llama la atención de su crítica.

Situado en el contexto polarizado de la literatura de la Generación del 50, Oquendo era consciente de los perjuicios a los que la crítica estaba sometida. Por tanto, comprendía los extremos en los que se ubicaba a los comentaristas literarios, lo que le permitió huir de ellos sin que desatendiera la “visión del mundo”, la ideología ni tampoco lo “poético”; o, en sus términos, equilibrar la “ética de la forma” con la “ética del sentido” (p. 76). Y por ello, le era posible expresar que “si la crítica asume una posición estética a ultranza está tratando de enmascarar la realidad, sobre todo está negándose la posibilidad de una crítica con perspectiva marxista, una verdadera crítica de izquierda” (p. 275), de la cual avizoraba su prosperidad en el sistema literario nacional.

Es así que asume una perspectiva enjuiciadora ante los poetas de los años 50, con la que puede discernir cuál es aquel principio que particulariza su escritura ante la tradición:

“el ejercicio poético como un instrumento de acción social” (p. 212). Sin embargo, este se fundamenta en dos ilusiones, las mismas que truncarán su eficacia. La primera de ellas es la ilusión de que los poetas se dirigen y modifican a una masa; la segunda, que sus denuncias resultan elementales, básicas, lo que les lleva a pensar en “la revolución para mañana” (p. 215), de una insurgencia llamando a las puertas de la nación, lo cual conlleva a una crítica del lenguaje construido por dichos autores. Esto, como herramienta política, “precisamente por articularse en la ilusión, no era de lo más provechoso [...] y es uno de los defectos fundamentales de la poesía de los años 50” (p. 215). Es su concepción de una crítica literaria con ética de la forma y ética del sentido lo que le otorga la posibilidad de discernir las bases de un momento polémico de la poesía nacional.

Otra muestra es la observación crítica del proceso poético de Carlos Germán Belli, de quien Oquendo asiste a su reconocimiento internacional como creador. Con *¡Oh Hada Cibernética!* da cuenta del manejo que tiene el poeta de “palabras, giros y recursos arcaicos” (p. 42) para mostrar deleitablemente la desdicha ajena hasta elevarla a un estatuto artístico. Sin embargo, advertía que “la temática de su poesía iba reduciéndose y concentrándose, su mundo se hacía cada vez más cerrado y obsesivo pero también más profundo e intenso” (p. 85). No obstante, esta progresión de la intensidad va mermando hasta “convertirse en una exangüe reiteración” (p. 86): el desgaste de la *persona* poética elaborada por el lenguaje del primer Belli no permite que se adecúe en la nueva visión propuesta desde *Sextinas y otros poemas*. Evidencia, con pesar, una alteración en el devenir poético de Belli, pues ha perdido, señala, la base vital y la intensidad de su primera etapa. Así, operando nuevamente la formulación del equilibrio entre la ética de la forma y del sentido, demuestra que la poesía es un don temporal: ser un buen poeta “depende no solo del talento sino de la fuerza, la profundidad y la índole de las experiencias que viva” (p. 133).

Así como con Belli, la crítica ejercida por Abelardo Oquendo le permite ir en contra de la marea de lectores (y del mercado), como ocurre en su lectura de *Cantar de ciegos* de Carlos Fuentes: el lector iniciado en la obra de este escritor “no podrá menos que encontrar algo desproporcionado el favor de la crítica y del público que goza este narrador mejicano” (p. 165); o con *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza: “El afán de gustar, de tener éxito

parecería ser el mayor responsable de que, entre las múltiples posibilidades de tratar el excelente asunto de su obra, el autor haya optado por aquella que le permitía mejor ser entretenido y brillante” (p. 93), esto es, lo convierte en una novela frívola frente a un acto de denuncia social.

De este modo, la reunión por primera vez de la obra de Abelardo Oquendo nos ayuda a observar los planteamientos y propuestas de la literatura de un crítico que se encuentra en uno de los momentos más importantes de nuestra literatura del siglo XX, desde las polémicas generadas por la Generación del 50 hasta la eclosión del boom. El volumen se completa con testimonios de sus amigos más cercanos como Mirko Lauer, Peter Elmore, Alonso Cueto y Mario Vargas Llosa y un álbum fotográfico del archivo familiar. El libro es, pues, un homenaje a la trayectoria del crítico.

Y por ser un homenaje a un escritor tan cuidadoso en su prosa, son llamativos, y muchas veces fastidiosos, los errores de edición (palabras, diagramación, orden en los pies de página). Por ello, es necesaria una revisión más cuidadosa del material seleccionado, de corrección ortográfica, de unificación de criterios en los textos de cada sección, etc.

Los textos escogidos de la obra dispersa de Oquendo nos expresan los avatares de su trabajo literario tanto en su calidad de crítico como de lector. De esta manera, podemos sorprendernos gratamente cuando en la entrevista de Federico de Cárdenas y Peter Elmore, luego de reconocer la extraordinaria narrativa de Vargas Llosa, señala que esta no cumple lo que él espera de la literatura; es decir, el que propicie un cambio interno o de perspectiva. Sin embargo, con respecto a la obra de Arguedas, “mi relación con este país sufre una importante modificación tras la lectura de su obra. Aunque puedan aducirse imperfecciones técnicas en sus novelas, creo que Arguedas es nuestro narrador más importante” (p. 288).

Alex Hurtado Lazo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
ESANDINO – Estudios Andinos de Interculturalidad: Quechua y aymara
alezhl96@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2722-6635>

Di Laura, Giancarla. *Humos de ironía: la novelística de Julio Ramón Ribeyro*. Lima: Revuelta Editores, 2020, 266 pp.

DOI: 10.36286/mrlad.v3i6.92

Al revisar las publicaciones de Revuelta Editores, se evidencia que una parte de su catálogo se encarga de la difusión tanto de la obra de Julio Ramón Ribeyro como de los estudios críticos dedicados a este autor. De esta forma, es notorio el interés por publicar la investigación realizada por Giancarla Di Laura para su tesis doctoral, la cual fue sustentada en el año 2004 y cuyo objetivo se centró en analizar cómo la ironía funciona en tanto herramienta retórica que recorre la novelística de Ribeyro y que, además, contribuye a involucrar al lector con el mensaje que propone el autor.

El libro se encuentra dividido, temáticamente, en dos secciones: la primera, que consta de dos capítulos, presenta una contextualización tanto de la herramienta a emplear (la ironía) como del periodo histórico que se representa en la trama de las novelas; mientras que, en la segunda, se desarrollará el análisis de las tres novelas publicadas por Ribeyro. Esto nos muestra que se ha decidido mantener la estructura de la tesis doctoral sin realizar modificaciones en el contenido, el cual es plasmado de forma casi idéntica a excepción de algunas correcciones de estilo.

El primer capítulo presenta el concepto de ironía. Mediante la revisión histórica del uso del término, Di Laura determina que en el siglo XX esta noción se empleó como un recurso fundamental por medio del que se “trata de involucrar al lector y tiene como función dialógica crear una apertura a otros discursos y un propósito pragmático de formar, compartir y manipular al receptor” (p. 28). Resalta, como la sección más didáctica del texto, el desarrollo de las formas de ironía, ya que la autora, basada en los trabajos de Peter Roster y Alan R. Thompson, explica en qué consisten estas usando ejemplos de otras obras literarias. Así, la ironía dramática se encuentra presente en *Edipo Rey*, pues esta ocurre cuando “el personaje no sabe las consecuencias de las acciones que está cometiendo y sus resultados son siempre nefastos” (p. 31). Por su parte, en la obra de Ribeyro se puede encontrar, además de la ironía dramática, la ironía verbal, del sino, de manera o carácter y la ironía metafísica. La autora emplea el mismo método para presentar el esquema en tres niveles que delimitará la estructura del análisis realizado en cada novela: nivel propositivo o funcional (intencionalidad del

autor), nivel casuístico o formal (el uso de recursos lingüísticos y literarios) y nivel dialógico (qué discursos dialogan con el lector).

En el segundo capítulo, dentro de la contextualización histórica, resalta la selección de las reflexiones de Julio Ramón Ribeyro sobre las elecciones a las que se enfrentan los nuevos narradores —el tipo de lenguaje, el estilo o, por ejemplo, las innovaciones que permite la polifonía discursiva—, las cuales se irán encontrando en el desarrollo de su novelística. Además, la autora sitúa la obra de Ribeyro no solo dentro de su generación en la tradición literaria peruana, sino también a nivel latinoamericano. En el primer caso, considera que forma parte de la Generación Palermo o Generación del 50, lo cual sostiene casi exclusivamente en función de lo planteado por Miguel Gutiérrez en *La Generación del 50: un mundo dividido*. Es importante precisar que existen más investigaciones que pueden complementar la explicación de los motivos e influencias de este grupo de autores presentados en el libro. Por ejemplo, con las reflexiones de Carlos E. Zavaleta e incluso lo señalado por el mismo Ribeyro, quien considera que esta generación no sería más que una de “transición” y, en todo caso, “fallida”¹, pues, como señala Di Laura en el análisis de las novelas, estos son temas recurrentes en su obra. En la última sección del capítulo, se afirma que la novelística ribeyriana “pertenece a la generación que renueva la novela hispanoamericana” (p. 90). De forma general, se menciona qué elementos en las obras muestran ello; no obstante, en los tres capítulos dedicados a las novelas también se incluye un apartado final en el que se destaca la importancia de cada una de ellas. Esto muestra que con un proceso correcto de edición podría reorganizarse esta sección para detallar de forma amplia y clara la importancia de estas novelas en la narrativa hispanoamericana.

Como se ha mencionado anteriormente, en los últimos capítulos se analizan las novelas publicadas por Ribeyro. Es aquí donde se evidencia el problema de la división por niveles, ya que, si bien es consecuente con la estructura de una investigación doctoral, presenta el contenido de forma repetitiva. Di Laura propone que una forma de ironía distinta es la que predomina en cada publicación; así, en el primer texto, *Crónica de San Gabriel* (1960), se evidencia la ironía dramática; en *Los geniecillos dominicales*

¹ Estas y otras reflexiones se profundizan en “Mesa redonda acerca de la generación del cincuenta”, la cual se encuentra como Apéndice I del libro de J. Bravo, *La generación del '50. Antología* (1989). En esta, comparten sus reflexiones Zavaleta, Washington Delgado y Ribeyro.

(1965) predomina la ironía del sino; y, en *Cambio de guardia* (1976) se encuentra la ironía metafísica. La información que contribuye de forma más interesante para los objetivos del texto es la que se desprende del análisis a nivel propositivo, pues se detecta en las tres novelas los cambios que realiza Ribeyro con relación a las elecciones estilísticas. De esta forma, la autora determina que, en *Cambio de guardia*, la cual considera el mayor logro del autor, se evidencia la innovación a nivel funcional, puesto que “encontramos a un narrador observador que echa mano de diferentes estilos” (p. 216). Sin embargo, el análisis del nivel formal es el más redundante, debido a que los recursos retóricos y lingüísticos empleados, como el uso del oxímoron o del lenguaje coloquial, aparecen a lo largo de todas las novelas. Sumado a esto, y a fin de detallar el uso de estos recursos, se despliegan, en especial en los últimos dos capítulos, enumeraciones exhaustivas que ocupan párrafos enteros.

Finalmente, es en el nivel dialógico donde se evidencia mayor diversidad, ya que se precisa qué referencias históricas y culturales contribuyen a involucrar al lector. Por un lado, en *Crónica de San Gabriel* y *Cambio de guardia*, la ambigüedad de estos textos demanda una participación activa del lector. Por otro lado, en *Los geniecillos dominicales*, esto se logra mediante la inclusión de la generación Palermo, la cual permite aludir a las expectativas de los jóvenes de la época. Finalmente, a partir de lo presentado en el análisis de este nivel, es notorio el interés de Ribeyro, a lo largo de su novelística, por retratar una sociedad desesperanzadora y en constante conflicto.

En conclusión, el libro cumple con los objetivos planteados y que se exponen de manera minuciosa mediante el uso de un marco conceptual muy específico. A pesar de que esto permite una comprensión clara e introductoria sobre un recurso expresivo como la ironía, la estructura no contribuye con el ritmo de lectura. Asimismo, no se sintetiza en las conclusiones los diversos hallazgos que se encuentran en cada nivel, dado que se prioriza la síntesis sobre los temas que las novelas retratan y qué forma de ironía predomina. Si bien consiste en una propuesta interesante en el sentido de que la autora se aproxima al análisis de la novelística de Ribeyro desde un enfoque novedoso, el contenido y estructura de la publicación podrían haberse actualizado. A dieciséis años de su redacción, *Humos de ironía* se presenta como un texto de carácter cerrado que sustenta un análisis concreto, pero que no invita al diálogo de la obra que busca revalorar.

Valery Quezada Morante
Pontificia Universidad Católica del Perú
valery.quezada@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-5956-3161>