

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

Nº 7

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

EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.94>

Poeta de la generación del sesenta, Marco Martos (Piura, 1942) es una figura central de la literatura peruana. Catedrático de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, estudioso de la obra de César Vallejo, Martos publicó cuatro poemarios notables: *Cuadernos de quejas y contentamientos* (1969), *Donde no se ama* (1974), *Carpe diem* (1979) y *El silbo de los aires amorosos* (1981). Gran lector de los clásicos de la literatura española y cercano a la poesía conversacional, el autor piurano ha sabido conjugar la ironía con un conocimiento muy profundo de la tradición literaria occidental. En los poemarios de Martos desfilan las referencias intertextuales a la obra de San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Dante Alighieri, entre otros. Por tales razones, *Metáfora*, en su séptimo número, le dedica el *dossier* con el fin de incentivar el estudio de su obra poética, que abarca desde *Casa nuestra* (1965) hasta los últimos poemarios salpicados de una admiración por los grandes nombres de la literatura universal con quienes dialoga de modo interminable. En tal sentido, Raúl Morales reflexiona en torno a la poesía de Martos a partir del concepto de campo figurativo y de la noción de *ethos*. Richard Mozo aborda la obra del poeta piurano sobre la base del modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya. Nathalie Piñán, en cambio, explora la lírica de Martos en función del concepto de intertextualidad desarrollado por Gérard Genette.

Asimismo, este número de *Metáfora* contiene un artículo de Angélica Tornero, quien analiza, desde el punto de vista interdiscursivo, la obra de Paul de Man en relación con la de Georges Gusdorf sobre el sentido de la autobiografía en el mundo contemporáneo. Distinto es el enfoque de Salvador Vera que realiza una pesquisa sobre *Historia vulgar* de Rafael Delgado en función del lazo que se establece entre la mujer y la educación en la sociedad mexicana de aquellos años. Edmundo de la Sota, por su parte, se centra en el poema “España, aparta de mí este cáliz” poniendo de relieve la poética del alegato y, para ello, emplea los aportes de Oswald Ducrot, de Ruth Amossy y Dominique Maingueneau. También centrado en la poesía, se encuentra el ensayo de Carlos Capellino, quien revaloriza la obra de Segundo Cancino, poeta tacneño cuya obra merece una nueva lectura; en este caso, la indagación viene en clave simbólica, pues se detiene en la figura del sol.

Resulta pertinente mencionar que *Metáfora* incluye, además, una larga y enjundiosa entrevista a una de las grandes expertas en teoría literaria en el mundo hispanoamericano: Susana Reisz. Se trata de un testimonio donde la mencionada investigadora cuenta su recorrido vital desde sus inicios hasta su trayectoria como catedrática y Decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Muy ilustrativo es su cuestionamiento del orden androcéntrico y la manera como Susana Reisz se abrió paso en un medio signado por las masculinidades hegemónicas.

Este número de *Metáfora*, finalmente, da a conocer tres reseñas: la primera, escrita por Henry Ibáñez Mogrovejo, analiza un volumen de Víctor Vich acerca de la poesía de César Vallejo; la segunda, cuyo autor es Christian Elguera, se centra en el facsímil de la revista arequipeña *Chirapu* y sus lazos con el vanguardismo andino; y la tercera, de Asalia Mendoza González, examina el libro *Las consciencias lingüísticas de la literatura peruana* de Dorian Espezúa Salmón.

AUTOBIOGRAFÍA Y DES-FIGURACIÓN. GEORGES GUSDORF Y PAUL DE MAN¹

AUTOBIOGRAPHY AND DEFACEMENT. GEORGES GUSDORF AND PAUL DE MAN

Angélica Tornero

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

angelica.tornero.s@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1928-6550>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.95>

Fecha de recepción: 06.07.21 | Fecha de aceptación: 07.08.21

RESUMEN

Desde el último tercio del siglo XX, observamos la propagación de escrituras en las que el yo autoral está implicado de distintas maneras. Paralelamente, se ha incrementado el interés de teóricos y críticos por examinar el fenómeno. En términos generales, podemos identificar dos tipos de aproximaciones: la de aquellos que consideran imprescindible explorar estas escrituras en su dimensión ontológica y la de aquellos que rechazan esta perspectiva de manera terminante y se inclinan por el análisis textual. Los acercamientos de Georges Gusdorf y Paul de Man representan estas dos posturas. Los autores siguen caminos distintos, especialmente en la comprensión de la autobiografía, que se desprenden de postulados contradictorios. El objetivo de este artículo es analizar de manera comparada sus presupuestos, principalmente en lo relativo a cuestiones ontológicas y lingüísticas. Es en estas dos dimensiones en las que con claridad pueden advertirse sus disensos.

PALABRAS CLAVE: Autobiografía, ontología, retórica, Gusdorf, De Man.

ABSTRACT

Since the last third of the twentieth century, we observe the propagation of Self-Writings. At the same time, more theorists and critics have revealed their interest in examining this type of writings. Generally speaking, we can identify two approaches: that of those who believe it is important to explore these writings in their ontological level and that of those who reject this angle, tending to opt for textual analysis. Georges Gusdorf's and Paul de Man's approaches represent these two attitudes. They encourage two distinct and contradictory concepts, especially, on the subject of autobiography. The aim of this article is to analyze from a comparative perspective Gusdorf's and De Man's assumptions, mainly those related to ontological and linguistic issues. It is in these two levels that we can clearly observe their dissents.

KEYWORDS: Autobiography, Ontology, Rhetoric, Gusdorf, De Man.

¹ Este artículo es resultado parcial de la investigación "Estudio comparativo y crítico de las teorías de la autobiografía contemporáneas", financiado por el Conacyt, México.

INTRODUCCIÓN

En un artículo publicado en 1956, el filósofo francés Georges Gusdorf afirmaba que la autobiografía es un género firmemente establecido, por lo que no encontraba razones para cuestionarlo; el género había logrado su existencia plena, al margen del beneplácito de los filósofos. Sin embargo, también consideraba que podía no ser tarde para preguntarse por el sentido de la autobiografía, sus posibilidades y límites, y presuposiciones implícitas (Gusdorf, 1991b). A finales del siglo XIX, los estudios sobre la autobiografía habían alcanzado un lugar prominente con los desarrollos de Dilthey, debido a la importancia que el filósofo le atribuyó a esta forma escrituraria para la interpretación de la historia. Desde entonces, la autobiografía recibió el interés de historiadores y teóricos de la literatura. Pero fue el artículo de Gusdorf, señala Ángel Loureiro (1991), el que desencadenó las discusiones teóricas y las tendencias dispares en el entendimiento de los problemas que plantea la autobiografía como género: “[teorías previas] fueron abriendo el camino de una reflexión teórica que alcanza su primer punto verdaderamente álgido con la publicación en 1956 de Gusdorf ‘Condiciones y límites de la autobiografía’” (p. 2). Estas discusiones se extendieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y continúan hasta nuestros días.²

En 1975, el mismo Gusdorf manifestaba su sorpresa frente a la preocupación de los investigadores de sistematizar un género literario que hace honores a las nociones de individuo y autor, precisamente cuando Michel Foucault (1966) y Roland Barthes (1984), entre otros de sus contemporáneos, habían decretado su muerte. Gusdorf (1991a) escribe:

Or c’est précisément dans ce temps où le thème de la mort de l’homme succède à celui de la mort de Dieu dans l’actualité intellectuelle que bon nombre de professeurs et de critiques se prennent d’intérêt pour un genre littéraire dont le caractère fondamental consiste à mettre en honneur la notion d’individu et la notion d’auteur (p. 958).

Se advierte que el filósofo propone dos explicaciones en torno al interés por la autobiografía. La primera es que hay una atención malsana a la descomposición de la

² Destacan autores cercanos a la propuesta de Gusdorf, como James Olney y Paul John Eakin. Han sido también relevantes los estudios estructuralistas y de pragmática literaria de Philippe Lejeune, Elizabeth Bruss. Asimismo, la perspectiva histórica de la autobiografía ha sido tratada por Karl J. Weintraub. Ana Caballé y José Romera Castillo realizaron estudios de la autobiografía en España. En los estudios sobre la autobiografía femenina destaca Sidonie Smith. El crítico argentino José Amícola, por su parte, ha propuesto el estudio de la autobiografía como autofiguración.

persona humana; los historiadores de la literatura disfrutaban desempeñando el papel de embalsamadores y llevan a cabo la autopsia del cadáver del hombre liberal. La otra explicación, aunque opuesta, es igualmente plausible. El interés que los universitarios —que después de todo, son humanistas impertinentes— muestran en la autobiografía, es una reacción de defensa, quizá instintiva, resultante de parecer prueba de la existencia del hombre (Gusdorf, 1991b, pp. 957-958).

Sea cual sea la explicación correcta o sea que las dos coexistan, a Gusdorf (1991a) le interesaba interrogar la postura de aquellos especialistas que habían pensado en la autobiografía en términos de género o de estructura retórica y que consideraban que toda propuesta humanista distinta es una ilusión reaccionaria, inspirada en prejuicios tradicionalistas: “Toute référence à une variété quelconque d’humanisme sera interprétée comme une illusion réactionnaire, inspirée par des préjugés traditionalistes” (p. 88). En el enfoque que Gusdorf rechaza, está ubicado el pensamiento de Paul de Man, crítico literario de origen belga que desarrolló una parte importante de su obra en torno al pensamiento sobre el “yo separado”,³ el cual se convierte en objetivo de la mirada filosófica, y cuya viabilidad compete a la literatura (Jiménez, 2007, p. 23).

Desde mediados del siglo XIX, escritores como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé se adhirieron a la tendencia a la separación del yo. Aunque las aproximaciones de estos autores difieren, se advierte en sus obras un espíritu de época guiado por el “dolor de la separación”, por la desgarradura de la conciencia. En los albores del siguiente siglo, el yo está en franca retirada con acercamientos como el Bataille, a quien no le interesa explorar la capacidad de la conciencia de observarse en sus operaciones, sino la experiencia, que no reconoce al yo. Las presuposiciones dogmáticas, escribe Bataille (1984), limitan a la experiencia: “el que sabe ya no puede ir más allá de un horizonte conocido” (p. 13). La experiencia (no la conciencia) no lleva a un fin dado de antemano. Blanchot (1955), Foucault (1966), Derrida (1966) y Barthes (1984) seguirán por la senda de la desaparición del sujeto y/o del autor. Cada uno a su manera, sostendrá que no hay sujeto, sino solo lenguaje y que el lenguaje no se refiere a nada excepto a sí mismo. Paul de Man orbita también en esta concepción; para el crítico la suspensión del sujeto solo puede proceder de la actuación del lenguaje.

³ Julio Jiménez Heffernan (2007) escribe: “El espíritu separado ya no es sujeto, no está sujeto, está desprendido, cuelga libremente en una suspensión que prefigura su caída” (p. 23).

Las posturas de Gusdorf y de Paul de Man muestran dos caminos distintos en la comprensión de la autobiografía que se desprenden de supuestos contradictorios. El objetivo de este artículo es analizar de manera comparada dichos supuestos, principalmente en lo relativo a cuestiones ontológicas y lingüísticas. Es en estas dos dimensiones en las que con claridad se advierten sus disensos. En los dos primeros incisos se da cuenta de la formación de cada uno de los autores y de sus preocupaciones, en general, y, en el último, se exponen los elementos relativos a sus ideas sobre la autobiografía.

I. CONCIENCIA DE SÍ Y CONOCIMIENTO DE SÍ

Georges Gusdorf, filósofo francés nacido cerca de Burdeos en 1912, escribió una cincuentena de libros en los que indaga asuntos relacionados con la conciencia, el conocimiento de sí mismo, la memoria, la moral, la educación, y entre los que se cuentan 14 volúmenes de su monumental investigación sobre las ciencias humanas y el pensamiento occidental. Reacio a repetir el pensamiento de los demás, Gusdorf optó por buscar un camino intelectual que le permitiera aportar desde su propio pensamiento, actitud que aprendió de su maestro Léon Brunschvicg, uno de los más destacados filósofos franceses de principios del siglo XX, al cual hoy poco se recurre.

Con Brunschvicg, Gusdorf (2002) comprendió que dedicarse a la filosofía no consistía únicamente en convertirse en especialista en el pensamiento de otros, en revisar la coherencia de sus sistemas o sus contradicciones, sino también en pensar y proponer formas distintas de acercarse al pensamiento. Una situación semejante le ocurrió con otro de sus maestros, Jean-Raoul Carré, a quien admiraba porque: “Il n’enseignait pas une pensée, même pas la sienne, mais, comme dit l’autre, il enseignait à penser” (Gusdorf, 2002, p. 112).

En *Le crépuscule des illusions. Memoires intempestifs* (2002), publicado de manera póstuma, el filósofo de Burdeos narra la serie de obstáculos que tuvo que sortear cuando intentó obtener el grado de doctorado. Uno de los miembros del jurado, apellidado Laporte, obstaculizó su proceso porque consideraba que el trabajo de tesis, *La découverte de soi* (1948), estaba influido por el pensamiento de Brunschvicg (Gusdorf, 2002), al cual se oponía férreamente. Gusdorf admiraba a su maestro, sin duda, pero no principalmente por su pensamiento, sino por el arrojo que tuvo para, a

pesar de la expansión de la investigación científica y tecnológica, insistir en colocar a la epistemología al lado del idealismo, por proponer un *positivisme spiritualiste* que armonizara los saberes fragmentarios (Gusdorf, 2002), lo que constituyó una verdadera profesión de fe. Gusdorf (2002) dice: “Le mot ‘foi’ a bien sa place ici; il existe un décalage certain entre le positivisme, qui prétend s’en tenir aux vérités de fait, et le spiritualisme, indicatif d’une exigence qui soumet la réalité donnée à l’autorité de l’esprit” (p. 19).

Como muchos de sus contemporáneos, Brunschvicg se sumó a la tendencia antihegeliana de las primeras décadas del siglo XX en Francia. Convencido de que había que deshacerse del hegelianismo, porque con su dialéctica “à édifier une philosophie de l’esprit qui est au-dessus de la conscience comme la philosophie de la nature [está] au-dessus de la science” (Brunschvicg, s/f, p. 56), optó por aproximarse a la filosofía de Kant, de la que reconocía la deducción trascendental porque permitía pasar de la ciencia a las formas *a priori* de la intuición y a los conceptos puros de la comprensión (Terzi, 2018). Pero Brunschvicg tampoco retomó sin más el kantismo. Aunque se avenía mucho mejor a su orientación epistemológica, rechazó que la filosofía, como proponía Kant, consistiera en la deducción *a priori* de categorías supuestamente inmutables. Pensaba que el espíritu llega a conocerse a sí mismo mediante la reflexión sobre su actividad, tal como se manifiesta históricamente.

Según Brunschvicg (1921), la actitud kantiana lleva a un idealismo estéril, porque no se ocupa del progreso, de considerar los cambios; con ese enfoque la mente no comprende que sus categorías cambian y por lo tanto no se abre a nuevas formas de pensamiento. El genuino idealismo o el idealismo contemporáneo es, para Brunschvicg, “une doctrine de l’esprit vivant” (p. 176), que implica que la mente advierte los cambios de sus categorías no solamente en relación con la ciencia sino también con la esfera de la moral. Rechaza toda deducción *a priori* de los principios morales que excluya los progresos en la manera de comprender la moral (Copleston, 1992).

El método de Brunschvicg “se basa en el análisis del espíritu en la historia” (idealismo histórico-crítico); “en la historia tomamos conciencia del poder del espíritu” (Hernández, 2019, p. 335). El filósofo lo expresa así: “La philosophie contemporaine est, selon nous, une philosophie de la réflexion qui trouve sa matière naturelle dans l’histoire de la pensée humaine” (Brunschvicg, s/f, p. 9). Las investigaciones que

Brunschvicg hizo sobre la conciencia, en este sentido, marcaron definitivamente los trabajos de Gusdorf.

Dominique Dhombres (2000) reconoce la influencia que Gusdorf tuvo de sus maestros, sobre todo de Brunschvicg. Sin embargo, afirma que el gran asunto de su vida, el que lo marcó, fue su estancia durante cinco años en un campo de prisioneros de guerra en Alemania, porque fue ahí en donde conoció, a la vez, la fraternidad humana y la vida espiritual intensa: “la grande affaire de sa vie, celle qui l’a marqué de façon indélébile, a été son expérience de captivité en Allemagne” (s/p). Fue esta experiencia la que problematizó su quehacer filosófico y lo acercó al cuestionamiento por el sentido de la vida, y fue en el campo de prisioneros en donde comprendió de qué se trataba pensar. Así lo expresa el filósofo en *Le crépuscule*: “Nous venons au monde en condition d’humanité; tel est le point de départ inéliminable de toute réflexion, dont l’intention ne peut être que d’élucider toujours davantage l’existence au sein de laquelle nous mouvons et nous sommes” (Gusdorf, 2002, p. 77).

En *La découverte de soi* (1948) está impresa la huella de sus maestros, pero también la perspectiva que conservará a lo largo de su vida y que lo condujo por los caminos de la autobiografía. Para Gusdorf, el conocimiento de sí es imprescindible en el proceso reflexivo, porque conduce al entendimiento con los demás. Charles Porset (2002), autor del prefacio de *Le crépuscule*, ha señalado que, aunque Gusdorf no se engañaba porque había escrito su tesis durante los oscuros años en los que estuvo en el campo de prisioneros de guerra en Lübeck, como joven estudiante que era creía que el buen uso de la razón conduciría al del corazón o, dicho de otro modo, que el trabajo realizado sobre uno mismo beneficiaría a todos los otros. Este es precisamente el sentido de sus primeros trabajos.

En *La découverte de soi*, Gusdorf realiza una distinción inicial que le permite ubicar el problema: aunque la conciencia de sí o autoconciencia y el conocimiento de sí están relacionados, tienen que entenderse de manera separada. La autoconciencia, escribe Gusdorf (1948) a partir de una cita de *La fenomenología del espíritu* de Hegel, es la “tierra fértil de la verdad” (p. 13), mientras que el conocimiento de sí es el momento inicial de una ética. La conciencia me da la certeza de la existencia, se reafirma a sí misma, pero no tiene nada que decir de sí misma, aparece como un presente sin memoria, mientras que el conocimiento de sí representa una suerte de

memoria, más aún, una estructura, un sentido de todas las conductas pasadas y las por venir. En suma, Gusdorf distingue como ámbito de interés de la conciencia de sí a la verdad, y del conocimiento de sí, a la ética. Este segundo problema es el que lo guía por los caminos de la filosofía de la autobiografía. Gusdorf (1948) dice: “Le problème de la connaissance de soi se pose comme le problème initial d’une ‘étude de l’expérience morale. Selon que l’homme peut ou non se connaître soi-même, il sera responsable ou non de sa conduite” (p. 15).

Tras una exhaustiva revisión de los acercamientos al conocimiento de sí desde la antigüedad, Gusdorf distingue tres aproximaciones: la dogmática, la inmanente y la crítica. En la primera aproximación, en la que ubica desde Sócrates hasta el cristianismo, la persona es juzgada según un ideal que la supera. El objetivo del conocimiento de sí mismo es intentar alcanzar un tipo ideal que no se discute. No interesa conocer quién es el yo que pregunta por sí mismo, sino descubrir las desviaciones. No hay secretos en la vida personal, todo está resuelto de antemano por lo que, si queda algún residuo, no es importante.

La segunda aproximación, la inmanente, analiza lo que denomina la conciencia espejo y la conciencia acción. Gusdorf concluye que la tentativa del diario íntimo de que la vida personal, que toma conciencia de sí misma, se refleje como un espejo, fracasa. Al analizarnos a nosotros mismos, transformamos el “yo” observado en un “él” observado; en ese momento, “l’intériorité se dérobe et on en vient à douter de la réalité de ce moi inaccessible” (Decerf, 1949, p. 540). Revisa la aproximación intelectualista y la sociológica y concluye que están estrechamente relacionadas: si el yo existe, está fuera de la verdad: es incognoscible (Gusdorf, 1948)⁴.

Finalmente, para desarrollar la tercera aproximación, la crítica, Gusdorf comienza con una revisión del freudismo a partir de la idea de que el yo no nos es accesible directamente y, desde luego, nunca completamente. El filósofo está de acuerdo en que no es posible el acercamiento al yo de manera fiel. El conocimiento de sí mismo no se reduce a una indagación simple y pura, sino que resume el significado de la experiencia moral y espiritual, el cual ha surgido de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los demás y con el mundo. Cada una de estas actualizaciones de nosotros mismos nos

⁴ En la tradición filosófica, Malebranche y Kant, como después lo hará Auguste Comte, afirman el asunto del yo incognoscible. Para ellos, el hombre está oculto de sí mismo (Gusdorf, 1948).

aporta información más o menos valiosa sobre la realidad de lo que somos. Pero estas actualizaciones no ocurren al margen de la decisión de la persona; se realiza completamente con su propio consentimiento. Es decir, el conocimiento de sí mismo solo se logra con el ejercicio de la voluntad (Gusdorf, 1948).

Una de las conclusiones más relevantes de este estudio es que el conocimiento de sí debe aceptar su carácter provisional, porque se trata de un proceso continuo; es un esfuerzo por implementar las posibilidades personales. Si se aprovecha la propia historia para descifrar la imagen de uno mismo, que se despliega en la educación y formación lenta y progresiva, se emerge entre la diversidad de seres y cosas. Así, más que ‘conócete a ti mismo’, hay que decir ‘conviértete en quien eres’: “Plutôt que ‘connais-toi-toi-même’, le maître mot de la connaissance de soi serait donc la formule plus expressive: ‘deviens qui tu es’” (Gusdorf, 1948, p. 562).

En estudios sucesivos sobre la autobiografía, Gusdorf profundiza en estos hallazgos iniciales, expresamente orientados al estudio de este tipo de escrituras. En “Condiciones y límites de la autobiografía” (1991b), ensayo señero en el que reflexiona sobre los presupuestos implícitos en lo que se ha denominado género autobiográfico, se articulan, lo ha señalado Jesús Camarero (2011), los fundamentos existenciales, psicológicos, fenomenológicos, estéticos de la autobiografía. Además, el filósofo profundiza en cuestiones ontológicas y éticas en las que radica su interés principal. La autobiografía, considerada como medio de conocimiento de uno mismo, permite la reconstitución de una vida en su conjunto y, con ello, el examen de conciencia: “Mi unidad personal, la esencia misteriosa de mi ser, es la ley de conjunción y de inteligibilidad de todas mis conductas pasada, de todos los rostros y de todos los lugares en los que he reconocido signos y testigos de mi destino” (Gusdorf, 1991b, p. 13). En otras palabras: “la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo” (Gusdorf, 1991b, p. 13). La autobiografía revela aquello que permanece invisible; “las exigencias éticas que me han inspirado sin que tuviera una conciencia clara de ellas, mis elecciones decisivas” (Gusdorf, 1948, p. 13). Así, la autobiografía, como escritura del conocimiento de sí, nos revela aspectos de nuestra conducta.

II. EL LENGUAJE COMO FÁBRICA DE LA AUTOCONCIENCIA

Paul de Man, crítico literario nacido en Amberes en 1919, se ocupó de examinar la producción literaria europea occidental del periodo que inicia con el primer romanticismo y termina con el simbolismo posromántico de la década de los treinta del siglo XX. No es fácil dilucidar la trayectoria intelectual del crítico belga, quien además de especializarse en los romanticismos francés, inglés y alemán, realizó un amplio recorrido por la filosofía, que incluyó el pensamiento de la negación hegeliano, la fenomenología husserliana y la filosofía de la existencia heideggeriana. Además, leyó con asiduidad a los simbolistas franceses y las obras de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski.

Julián Jiménez Heffernan (2007) destaca la complejidad evidente de la formación de de Man, sobre todo en su primera etapa intelectual, porque, advierte, el crítico oscilaba entre la fe política superior, el mesianismo del activo hombre de Estado, encaminado a la creación de la nación y la fascinación por la nueva novela psicológica. En el pensamiento del autor se observa una tensión entre, por un lado, un nacionalismo progresista de raíces vitalistas y, por otro, el énfasis en la interioridad, cambiante y amoral, de la psique humana “autónoma, inactiva, escéptica, propensa al hermetismo y a la contradicción” (Jiménez, 2007, p. 10). De acuerdo con Jiménez Heffernan, esta primera tensión permite también identificar una segunda, más claramente observable después de 1955, cuando el crítico belga se aproxima “demanianamente” a los textos románticos; es decir, se acerca desde la corriente de teoría crítica y literaria comúnmente denominada deconstrucción.

En 1960, Paul de Man obtuvo el grado de doctorado en Harvard con una tesis titulada *Mallarmé, Yeats y la aporía posromántica*. Esta incursión —sobre todo, las preguntas que suscitó el abordaje de la obra de Yeats— lo condujo en esa misma época a indagar más sobre tópicos anteriores, propiamente del romanticismo. Las investigaciones culminaron en la escritura de numerosos ensayos en torno a las preocupaciones que rondaban en la mente de de Man; por ejemplo, la idea de crítica como crisis, la retórica del romanticismo, los límites y posibilidades de la crítica formalista, que se reunieron y publicaron en *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* en 1971. De Man (1983) no pretendió, en este volumen, exponer sistemáticamente la historia de la crítica o el panorama de las

tendencias, sino compilar un conjunto de ensayos en los que, escribió el autor, se respondiera a preguntas que se hace un profesor de literatura que ha enseñado en universidades estadounidenses y europeas. Lo cierto es que la ruta intelectual que seguiría el crítico belga quedó esbozada en este libro: promover un enfoque teórico de la literatura basado en la retórica, como sistema, al que posteriormente sumará la pragmática, como persuasión. De Man (2007) señala que, en la tesis de doctorado, en el análisis que realizó sobre la poesía de Yeats, había ya anticipado esta ruta: “[...] el capítulo sobre Yeats titulado ‘Imagen y emblema’ era ya, como el título sugiere, un análisis retórico de lenguaje figural *avant la lettre*, anticipando así una forma de lectura que luego resultaría predominante en mi obra” (p. 77).

No fue fácil para Paul de Man alcanzar el objetivo que se propuso en subsecuentes investigaciones de explorar de manera extensa y profunda el romanticismo, porque, en el contexto estadounidense en el que se hallaba inmerso, el interés por estudiar esta corriente literaria se había esfumado. Desde finales de la década de los veinte, la animadversión generalizada entre escritores y críticos del contexto angloamericano hacia los románticos alejaba a los posibles interesados en realizar estudios serios sobre el asunto. Poetas de la talla de T.S. Eliot y Ezra Pound manifestaban su rechazo a una escritura que consideraban confusa y abigarrada, a una poética “presidida por la disipación mental más insoportable” (Jiménez, 2007, p. 56). Según Jiménez Heffernan (2007), al profundizar en el estudio de la poesía de Yeats y del simbolismo británico, responsable de un amaneramiento excesivo, de Man comprendió la legitimidad de algunas posiciones críticas, pero esto mismo lo motivó a una búsqueda más sistemática.

Para de Man, había algo mucho más profundo que explicaba el enredo tropológico en los textos del romanticismo; algo que quizá viniese dado “como herencia del desgarrador conflicto ontológico de la modernidad” (Jiménez, 2007, p. 57). En 1955, de Man se acercó a las lecturas que los franceses hicieron del hegelianismo y compartió con Jean Wahl el asunto definitivo de esta filosofía, de acuerdo con Wahl, el desgarro negativo de la autoconciencia. Al decir de Félix Duque (1998), el famoso capítulo cuarto de la *Fenomenología del espíritu*, en el que precisamente se aborda el asunto de la autoconciencia, ha tenido gran influencia en el pensamiento actual, muy probablemente en demérito de la propuesta del filósofo de Stuttgart. Cercana a esta consideración está la que hace María José Binetti (2008), quien señala que la filosofía

hegeliana se convirtió en punto de arranque de la denominada ‘escuela de la diferencia’, no desde la noción de negatividad, sino de identidad:

particularmente en la nueva concepción de lo uno aportada por Hegel. En efecto, se trata aquí de una identidad cuya realización le pertenece a lo otro. A este tipo de identidad dinámica y esencialmente relacional se le llama hoy ‘diferencia’ (p. 296)⁵.

En todo caso, la propuesta de Paul de Man no puede comprenderse sin el acercamiento que tuvo a las interpretaciones francesas —abiertamente heideggerianas— del filósofo alemán y a las suyas mismas. Desde el ensayo *Le Devenir, la poésie* (1955) escrito cuando asistía al seminario de Wahl, de Man da muestras de hegelianismo, matizado por las lecturas de sus contemporáneos. A propósito de la discusión en torno a si la poesía es proceso o sustancia, de Man destaca el concepto de devenir y critica a Nietzsche y sus seguidores haber equiparado el concepto de devenir con el de historia y haberlo juzgado como ciencia positiva en su carácter de “petrificación de la mente con la que forcejea toda forma viva del pensamiento” (De Man, 1996, p. 153). “El concepto de devenir, tal como lo enuncia el pensamiento moderno desde los románticos, es exactamente lo contrario a la idea plena de certidumbre y de seguridad en sí misma”, escribe de Man (1996, p. 153). Según de Man, Hölderlin expresa claramente la contradicción que encierra la poesía: el deseo de eternidad que solo puede cobrar forma en la finitud de momento. “Así, la poesía consiste en expresar con el lenguaje la imposibilidad de que la verdad se dé un fundamento. Y como el devenir constituye la experiencia misma de esa imposibilidad, la poesía es el *logos* de ese devenir” (De Man, 1996, p. 153).

De acuerdo con Jiménez Heffernan (2007), de las lecciones de Wahl, Paul de Man asimiló “la naturaleza vertebral de la conciencia escéptica en el sistema de Hegel” (p. 18), lo que al parecer prefiguró su propia conciencia crítica. Paul de Man coincidía con uno de los principales estudiosos de Hegel del siglo XX, Alexandre Kojève, en que el filósofo alemán podía ser considerado el teórico de la interiorización, y que esta metáfora organizaba todo el sistema. La tendencia a la interiorización, propia de la

⁵ María José Binetti (2008) ha escrito que el pensamiento actual debe gran parte de su vigor especulativo a la profundización y continuación de la filosofía hegeliana. “Nos referimos en particular a los autores franceses que componen lo que podría denominarse la ‘escuela de la diferencia’, enriquecida con las múltiples perspectivas estéticas, sociológicas, psicoanalíticas, lingüísticas, gramaticales, históricas y filosóficas de G. Bataille, J. Lacan, J. Derrida, G. Deleuze, M. Blanchot, J. L. Nancy, M. Foucault y F. Lyotard, entre otros” (p. 296).

época de de Man y sus contemporáneos⁶, tuvo su origen en lo que Hegel llamó “conciencia infeliz”. Kojève consideraba a Hegel no como pensador del espíritu absoluto o de la totalidad, sino más bien como un pensador de la “negación” y de la “separación”, y afirmaba que lo más importante de su filosofía era el tema de la “conciencia infeliz” (citado en Waters, 1996, p. 37). También Jean Hyppolite (1991), en uno de los tratados más relevantes de la época, destacó la idea de la conciencia desgraciada por encima del absoluto: “la mayoría de nuestros contemporáneos [...] prefiere lo que Hegel llama conciencia desgraciada a lo que llama espíritu” (pp. 127-128).

De Man se suma al conjunto de lectores en clave heideggeriana de Hegel que indagó en la contradicción misma sin intención de resolverla en positividad; por el contrario, lo hizo con el interés de explorarla como tal en su carácter de negación. La negación, la separación y la mediación constituyeron, para los contemporáneos de de Man, las tres ideas fundamentales del pensamiento hegeliano. Lejos están estos críticos y escritores de considerar que estas tres ideas constituyan un impedimento para la libertad; separación no es espíritu alienado, sino potencial crítico y, por lo tanto, liberador. Según Jiménez Heffernan (2007), de Man logró distinguir, en la teoría de la conciencia infeliz, el elemento organizador de la desgarradura del sujeto: el lenguaje, especialmente el aspecto que definirá el resto de su trayectoria intelectual, la retórica. Este no es el espacio para discutir si la exploración hegeliana del escepticismo condujo a de Man a la revisión de la función de los tropos en esta filosofía, pero no puede negarse que comprendió la centralidad de los diez tropos generales de la suspensión del juicio (Empírico, 1993). En su sistema, los escépticos utilizaban los tropos como auxiliares al contraponer fenómenos y/o consideraciones teóricas y, de esta manera, lograban la suspensión del juicio, la escisión de la conciencia duplicada, desgarrada y la falta de interés en la reconciliación. La negación permitía a los escépticos suspender el juicio y después alcanzar la ataraxia o ‘serenidad del espíritu’.

El acercamiento de Paul de Man al escepticismo, desde una franca militancia, lo separaba del “pietismo sensiblero de la conciencia desgraciada” (Jiménez, 2007, p. 22),

⁶ En “La generación de la interioridad”, Paul de Man (1996) reflexiona sobre la postura que han adoptado algunos de sus contemporáneos en relación con la interioridad. No comparte la tendencia de aquellos que, instalados en la interioridad, que tiene su origen en la conciencia infeliz, dolorosa, de Hegel, optan por renunciar a la autoconciencia y por acudir a “algo que no sea consciente: la nada” (p. 96).

y no solo eso: le abría el camino para entender que el origen del desgarramiento del espíritu estaba en el lenguaje; la separación, en la retórica. Por este camino —y con el apoyo del pensamiento sobre los tropos de Nietzsche— tiempo después Paul de Man (1990) se convencerá de que la propia metafísica está estructurada como retórica, de que “el poder de convicción del principio de identidad se debe a una sustitución analógica, metafórica, de la sensación de las cosas por el conocimiento de los entes” (De Man, 1990, p. 146) y que, al final, el lenguaje es la fábrica de la autoconciencia y no al revés. Ya no hay poeta: la retórica escribe el poema.

Lindsay Waters (1996) ha señalado el cambio que experimentó de Man en su trayectoria: de creer en la posibilidad de alcanzar la revolución, el cambio, la salvación, a rechazar todo tipo de absolutos e “interesarse por lo que él llamo interiorización” (p. 35). Pero el giro hacia el interior de de Man lejos estuvo de concernir al *pathos* del yo. Lo que le interesó fue explorar la manera en que ‘mediante’ el lenguaje —‘mediante’ los tropos—, en la poesía romántica y posromántica, no se piensa en la conciencia desventurada, sino que se atesta la interioridad separada.

III. DE LA AUTOBIOGRAFÍA COMO SEGUNDA LECTURA DE LA EXPERIENCIA A LA AUTOBIOGRAFÍA COMO DES-FIGURACIÓN

Para acercarnos al análisis comparado de las teorías de la autobiografía de los dos autores, hemos elegido solamente dos aspectos: las dimensiones ontológica y lingüística.

El punto de inflexión que acerca el pensamiento sobre las escrituras del yo de George Gusdorf y Paul de Man es el que marca el ingreso del hombre occidental “al reino peligroso de la historia” (Gusdorf, 1991b, p. 10). En sus estudios sobre el tránsito de la conciencia mítica a la conciencia histórica, Gusdorf destaca el cambio fundamental que condujo a los humanos de la comprensión del mundo a partir de un sentido único y totalizante a la comprensión desde la individualidad. El fin de la era mítica y el comienzo de la historia constituyen un momento decisivo en el desarrollo de la humanidad, que implicó un cambio de conciencia al mismo tiempo que la modificación del estilo de vida. No es suficiente con decir que la prehistoria cedió su lugar a la historia; este es solo uno de los aspectos a explorar de esta transformación. El abandono del mundo mítico involucró el desarrollo de un conjunto de funciones

especializadas, llamadas a asumir el papel desempeñado por la conciencia mítica. “L’avènement de l’histoire est ainsi solidaire de l’émergence de la raison. La raison reprend au mythe son rôle stabilisateur; elle lui succède en tant que principe d’identification” (Gusdorf, 1956, p. 87).

En este proceso de transformación, los humanos —seres de razón— paulatinamente cobraron conciencia de su capacidad para pensar sobre el mundo y de reflexionar sobre sí mismos. Gusdorf sostiene que el ingreso a la historia está vinculado con el desarrollo de la conciencia de sí. El individuo descubre sus propias capacidades y su poder para cambiar el orden de las cosas. En este proceso, se pregunta por sí mismo, por su destino, y descubre que puede convertirse en forjador de la historia; cobra conciencia de ‘su’ importancia en el mundo y le surge el deseo de dejar testimonio de sí mismo: aparece, entonces, la autobiografía.

Ahora bien, este contar-se no consiste únicamente en hacer una crónica de la vida propia, un acopio de datos ordenados. Gusdorf subraya la dimensión ontológica en la autobiografía, que la aleja de consideraciones puramente formalistas como las que atribuye a Philippe Lejeune, o lingüísticas o retóricas como las del propio Paul de Man, y que la aleja también de pretensiones historiográficas (Véase Gusdorf, 1975).⁷ En la segunda parte de *La découverte de soi*, Gusdorf se refiere al momento en que aparece la novedosa forma de conocimiento de sí mismo, es decir, el desarrollo de la autoconciencia, en la que se descarta acudir al exterior, porque aquello que se observa yace adentro. Así, la oposición entre mi existencia propia y el universo en el que se desarrolla da lugar a la idea de “vía interior”. En ese momento, se define una realidad interior y, a su vez, un método de conocimiento apropiado para abordarlo. La escritura autobiográfica da forma a esta inquietud no solo a manera de crónica, sino como proceso de conocimiento de sí mismo. Así:

La décision autobiographique atteste une nouvelle manière d’être un homme parmi les hommes, dans le monde et devant Dieu. Il ne s’agit pas seulement de se raconter selon le style de la chronique, mais de se ressaisir, et même de se constituer (Gusdorf, 1975, p. 972).

Más adelante, el propio autor agrega: “La nouvelle voie d’approche institue un objet nouveau; elle apparaît comme un entreprise d’édification” (1975, p. 972). Para

⁷ “L’intention majeure de celui qui se prenait lui-même pour objet de ses écritures sans distinction de pays ou d’époque, était de respecter le code de procédure établi para quelques universitaires de XXe siècle français” (Gusdorf, 1991a, p. 79).

Gusdorf (1991a), las escrituras del yo constituyen subjetividad: “L’interrogation d’identité contribue à la constitution de l’identité, grace à la recherche et reprise, en appel, des expériences de vie” (p. 16).

En sus estudios sobre el romanticismo, Paul de Man (1990) fijó como punto de inicio la obra de Rousseau no solo en lo que respecta a sus tratados sobre política y sociedad, sino también a los escritos autobiográficos. Desde luego, no puede decirse que se haya interesado por los estudios de la autobiografía, pero sí podemos afirmar su preocupación perentoria por el yo. Por ello, eligió como temática de estudio el romanticismo, lo que le permitió indagar con profundidad los meandros de la pregunta por el ser del ser que piensa y que siente, de aquel que dice yo, para, como se ha dicho antes, arribar a la hipótesis de la “retoricidad” del mundo. En “La autobiografía como des-figuración” (1979),⁸ de Man cuestionó los intentos prescriptivos del género y el acercamiento que sitúa históricamente el surgimiento de la autobiografía, así como la alternativa ficción/referencialidad en este tipo de escritura. De acuerdo con el crítico, resulta muy complicado intentar definir la autobiografía —como lo hizo Philippe Lejeune—, debido a que cada caso específico parece una excepción a la norma. Los textos autobiográficos se desdibujan, pierden sus límites, se acercan a otros géneros, por lo que las propias discusiones en torno a los constitutivos de la autobiografía resultan estériles (De Man, 2007). Tampoco es sencillo ubicar históricamente el surgimiento de la autobiografía, ya que otras escrituras semejantes, como *Las confesiones* de San Agustín, quedarían excluidas a partir de argumentos poco convincentes (De Man, 2007). Por último, al crítico belga le resulta complicado pensar que la autobiografía “depende de sucesos reales y potencialmente verificables de una manera menos ambivalente que la ficción” (De Man, 2007, p. 148). Se pregunta hasta qué punto puede afirmarse que la autobiografía depende de la referencia. Asumimos que la autobiografía es producto de la vida, pero:

[...] ¿acaso no podemos sugerir, con idéntica justicia, que el proyecto autobiográfico puede en sí producir y determinar la vida y que cualquier cosa que ‘haga’ el escritor está realmente gobernada por exigencias técnicas del autorretrato y por lo tanto determinada, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? (De Man, 2007, p. 148).

⁸ Este ensayo se imprimió por primera vez en diciembre de 1979 en la revista *Modern Language Notes*, 94(5), pp. 919-930. Además, apareció en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, 1984 y en *Retórica del romanticismo*, Akal, 2007.

Pretender que la vida “produce” la autobiografía es no comprender la relación entre el lenguaje, el autor y el referente: la mimesis no es más que un modo de figuración entre otros y no copia de lo real. Así, el referente no determina a la figura, sino al revés, es la figura la que parece constituir una “ilusión” referencial. De acuerdo con Paul de Man (2007), tampoco puede hablarse de la autobiografía como un indecible entre ficción y la propia autobiografía, como quería Genette, pues esta estipulación nos deja en la incertidumbre. En estas consideraciones demanianas está implícita, desde luego, la negación de cualquier dimensión ontológica. El escrito autobiográfico no figura, sino que des-figura al yo, el cual narra y, a la vez, es el yo narrado.

De estas consideraciones, de Man deduce que la autobiografía es “una figura de la lectura o la comprensión, que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos” (2007, p. 149). Paul de Man se refiere al fenómeno en términos de “momento autobiográfico” y señala que ocurre como un “alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura en el que se determinan el uno al otro mediante una mutua sustitución reflexiva” (2007, 149). Es decir, la autobiografía es una estructura especular que funciona por medio del intercambio sustitutivo entre autor y lector, lo que constituye al sujeto. Esta estructura especular es tropológica y subyace a todas las cogniciones, incluido el conocimiento del yo. La autobiografía no ofrece conocimiento fiable; antes bien, demuestra la imposibilidad de cierre o totalización de todos los sistemas textuales de sustituciones tropológicas.

Es evidente el desacuerdo, en la dimensión ontológica, entre las teorías que estamos aquí analizando. Mientras que Gusdorf señala el carácter constituyente de subjetividad de la autobiografía, de Man argumenta que el yo que se interroga a sí mismo, el sujeto que pregunta quién es, es una ilusión de sujeto que está configurada con lenguaje. Las conclusiones de de Man conducen hacia el segundo aspecto que aquí nos hemos propuesto revisar, es decir, las consideraciones que esbozan estos dos autores sobre la dimensión lingüística de la autobiografía.

En *Les écritures de moi*, Gusdorf (1991a) expresa su inconformidad e incluso su molestia con los expertos en el manejo de figuras de estilo y especulaciones retóricas que se han dado a la tarea de vaciar a la palabra de sustancia de vida, reduciéndola a un sistema abstracto de signos que se refieren a otros signos bajo códigos establecidos. Las

escrituras del yo, escribe Gusdorf (1991a): “Ne son pas de exercices de style, des arabesques arbitraires, dessinées sur le papier par un scripteur inconscient manipulant à sa fantaisie les signes du langage” (p. 13). El filósofo francés externa su disgusto porque considera que estos acercamientos “de moda” (p. 13) atentan contra la realidad del ser humano, la cual no se reduce a un código lingüístico. Los estudios retóricos, así como los de géneros literarios, tienen como característica común la irrelevancia de lo humano, de la profundidad ontológica (Gusdorf, 1991a). Escribir el yo es algo más que unir signos o palabras, es afirmar su existencia. Gusdorf (1977) escribe: “Le langage, c’est l’être de l’homme porté à la conscience de soi, l’ouverture à la transcendance” (p. 13). Ángel Loureiro (1991) ha señalado este desencuentro entre las teorías de los autores en el entendido de que Gusdorf:

[nos] obliga a plantearnos en qué modo y medida el lenguaje no simplemente sirve al sujeto, sino que lo constituye como tal: al fondo de todo encontramos los interrogantes que nos plantean los nuevos conceptos de textualidad y el papel que juega la retórica (p. 3).

Las propuestas de Gusdorf y de de Man son inconmensurables porque se parte de distintas concepciones. Gusdorf defiende que el yo existe, que hay autores que configuran textos con la intención de comunicar, y que hay personas que han sido y son ingeniosas, capaces de elaborar autobiografías artísticas. En una discusión sobre la aproximación normativa al estudio de la autobiografía, el filósofo francés argumenta que el lenguaje literario no es el de las ecuaciones, por lo que no puede pretenderse realizar un estudio “matemático” de la autobiografía (Gusdorf, 1975). Por su carácter artístico, la obra literaria, dice Gusdorf, tiene algo de irreductible, motivo por el que se resiste a aproximaciones positivistas en las que el ideal consiste en descubrir un código por virtud del cual el conjunto de caracteres, términos y proposiciones instrumentadas por la escritura daría como resultado un sistema de fórmulas algebraicas. Este sistema da cuenta de las escrituras del yo en su totalidad, escribe Gusdorf: “sans que jamais apparaisse la voix humaine ou le visage d’un être singulier en proie au tourment d’exister” (1991a, p. 85). La significación de la autobiografía va más allá de su verdad o falsedad, como la concibe el sentido común, porque es una obra de arte, lo que la hace irreductible. Pero el filósofo no se detiene en estas consideraciones estéticas, sino que regresa al argumento central: la función artística, con todo y su importancia, resulta secundaria en relación con la principal, la significación antropológica, la cual implica

una dimensión ontológica. Los estudiosos de la autobiografía no solo deben verificar la corrección lingüística y mostrar el valor artístico, sino que “debe esforzarse por entresacar la significación íntima y personal de una conciencia en busca de su verdad personal, propia” (Gusdorf, 1991b, p. 16).

Los presupuestos de Paul de Man son otros: el yo es una ilusión configurada con lenguaje y la intencionalidad es una falacia. Al leer autobiografías nos enfrentamos no con las intenciones de los autores, sino con figuras de lenguaje. En estos textos, estamos frente a procesos cognitivos y no a personas ni a sujetos ni a existencias que puedan ser explicadas fuera de esta dimensión. De Man concluyó que el tropo de la autobiografía es la prosopopeya, ya que a través de esta se confiere voz a un yo inexistente, un yo pasado, ya desaparecido⁹. En la medida en que, en la escritura autobiográfica dependemos de este lenguaje, estamos sordos y mudos; “eternamente privados de voz y condenados a la mudez” (De Man, 2007, p. 157). En la autobiografía la prosopopeya es la figura de la voz y del nombre de lo que no existe; es decir, es la voz de lo desaparecido, de lo que no está o que ha muerto (De Man, 2007).

CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS

Georges Gusdorf y Paul de Man rechazan tajantemente las aproximaciones a la comprensión de la autobiografía como género literario. También coinciden en la dificultad de fijar históricamente el inicio de la autobiografía, aunque, ambos, para profundizar en sus reflexiones, eligen claramente un punto de inflexión: el ingreso del hombre al reino de la historia.

Los dos autores también coinciden en que la significación de la autobiografía va más allá de la verdad o la falsedad, pero los argumentos son distintos. El primero considera que esto es así porque la autobiografía es una obra de arte y, por lo tanto, es irreductible. Para De Man, en cambio, el análisis de tipo retórico evita reflexiones relacionadas con el carácter de verdad o sinceridad, pensadas en relación con la vida “real” de los autores de autobiografías.

Las propuestas de Georges Gusdorf y de Paul de Man son contradictorias porque parten de supuestos muy distintos. Para el primero, el estatuto ontológico de la

⁹ La palabra prosopopeya deriva del griego *prosōpopoiía* que significa delante de la cara o máscara; es la figura literaria por la cual se atribuye a los objetos inanimados cualidades de objetos animados y a los seres irracionales cualidades de seres racionales (Real Academia Española de la Lengua, 2014).

autobiografía es irrefutable, mientras que, para el segundo, cualquier consideración ontológica está fuera de lugar, dado que las figuras retóricas subyacen a todas las cogniciones, incluida la del yo. Para Gusdorf, los acercamientos lógico y retórico a la comprensión de la autobiografía niegan el carácter intencional del texto autobiográfico: alguien dice algo a alguien. La aproximación de Paul de Man, por su parte, insiste en el análisis de tipo retórico que evita la falacia intencional.

Las dos aristas en las que se centró este análisis comparado no agotan la riqueza de las teorías de estos autores, pero constituyen la parte medular de sus reflexiones, de las que se desprenden las demás líneas de estudio de la autobiografía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, G. (1984). *La experiencia interior*. Taurus.
- BINETTI, M. J. (2008). Hegel y neohegelianismo francés: una nueva identidad. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, XIII, 295-311.
- BRUNSCHVICG, L. (s/f). *Le progrès de la conscience dans la philosophie occidentale* (Tome II) [e-book]. Éditions Marques. <https://www.kobo.com/ww/en/ebook/le-progres-de-la-conscience-dans-la-philosophie-occidentale>
- BRUNSCHVICG, L. (1921). *L'idealisme contemporain*. Librairie Felix Alcan. <https://archive.org/details/lidealismeconte00brun/page/176/mode/2upL'idealisme-contemporain>
- CAMARERO, J. (2011). *Autobiografía. Escritura y existencia*. Anthropos.
- COPELSTON, F. (1992). *Historia de la filosofía 9: De Maine de Biran a Sartre*. Ariel.
- DECERF, P. (1949). Reseña de *La découverte de soi*, de Georges Gusdorf. *Revue Philosophique de Louvain. Troisième série*, 47(16), 540-545.
- DE MAN, P. (2007). *La retórica del romanticismo*. Akal.
- DE MAN, P. (1996). *Escritos Críticos*. Visor.
- DE MAN, P. (1990). *Alegorías a la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Lumen.
- DE MAN, P. (1983). Foreword. En *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (pp. VII-XII). University of Minnesota.

- DHOMBRES, D. (23 de octubre de 2000). Georges Gusdorf, un philosophe encyclopédiste et spiritualiste. *Le Monde*.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2014). Prosopopeya. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española de la Lengua. <https://dle.rae.es/prosopopeya>
- DUQUE, F. (1998). *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*. Akal.
- EMPÍRICO, S. (1993). *Esbozos pirrónicos*. Gredos.
- GUSDORF, G. (2002). *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs*. La Table Ronde.
- GUSDORF, G. (1991a). *Les écritures de moi. Lignes de vie 1*. Odile Jacob.
- GUSDORF, G. (1991b). Condiciones y límites de la autobiografía. En VV. AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos* (pp. 9-18). Suplementos Anthropos.
- GUSDORF, G. (1977). *La parole*. Le Presses Universitaires de France.
- GUSDORF, G. (1975). De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Année 75(6), 957-1002.
- GUSDORF, G. (1956). *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*. Flammarion Éditeur.
- GUSDORF, G. (1948). *La découverte de soi*. Le Presses Universitaires de France.
- HERNÁNDEZ, J. (2019). Léon Brunschvicg y la fenomenología francesa. La receptibilidad epistemológica. *Disputatio. Philosophical Research Bulletin*, 8(11), 327-353.
- HYPOLITE, J. (1991). *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*. Península.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2007). Introducción. Paul de Man: el camino de la desesperación. En P. de Man, *La retórica del romanticismo* (pp. 5-79). Akal.
- LOUREIRO, Á. (1991). Problemas teóricos de la autobiografía. En VV. AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos* (pp. 2-8). Suplementos Anthropos.
- PORSET, Ch. (2002). Préface. En G. Gusdorf, *Le crépuscule des illusions. Mémoires intempestifs* (pp. 7-14). La Table Ronde.
- TERZI, P. (2018). Wrestling with the Shadow: The Panlogism Controversy in Hegel's French Reception (1897-1927). *Modern Intellectual History*, 17(4), 981-1008. <https://doi.org/10.1017/S147924431800046X>

WATERS, L. (1996). Paul de Man: Vida y obra. En *Escritos críticos* (pp. 11-81). Visor.

MUJER Y EDUCACIÓN EN *HISTORIA VULGAR*, DE RAFAEL DELGADO
WOMEN AND EDUCATION IN *HISTORIA VULGAR*, BY RAFAEL DELGADO

Salvador Vera Ponce
Universidad Autónoma de Zacatecas
salvera@uaz.edu.mx
<http://orcid.org/0000-0001-7393-331X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.96>

Fecha de recepción: 28.06.21 | Fecha de aceptación: 30.07.21

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la obra *Historia vulgar*, de Rafael Delgado, a la luz de las ideas de Mílada Bazant, para demostrar que su realismo es eficaz al explicar la superación del conflicto entre los modelos educativos tradicional y moderno; mediante la participación de las mujeres en la educación y el recurso a las virtudes humanas. En dicha narración hay dos elementos estructurales determinantes: la mujer y la urgencia de un cambio historiográfico, que no puede provenir de una educación tradicional. Pero también se evidencia que la tristeza de los mexicanos se origina en una educación moderna inadecuada que, en lugar de alegrar y unir a los mexicanos, los divide y sume en la pobreza. En la *Historia vulgar*, se produce un verosímil que corresponde a la sociedad porfiriana de la segunda mitad del siglo XIX, pero que tiene mucho significado en la actualidad.

PALABRAS CLAVE: Mujer, métodos educativos, murmuración, tristeza, amor.

ABSTRACT

This article analyzes the work *Historia vulgar*, by Rafael Delgado, in the light of the ideas of Mílada Bazant, to demonstrate that its realism is effective in explaining the overcoming of the conflict between traditional and modern educational models, through the participation of women in education and the use of human virtues. In this narrative there are two determining structural elements: the woman and the urgency of a historiographic change, which cannot come from a traditional education. But it is also evident that the sadness of Mexicans originates from an inadequate modern education that instead of cheering and uniting Mexicans divides them and plunges them into poverty. In vulgar history, there is a plausible one that corresponds to the Porfirian society of the second half of the nineteenth century, but that has much meaning today.

KEYWORDS: Woman, educational methods, gossip, sadness, love.

1. INTRODUCCIÓN

En la novela realista mexicana se trata una pluralidad de temas, y no todo se reduce a la descripción de la naturaleza o al retrato de los personajes, pues se abordan también realidades espirituales, morales y vivenciales. Mientras Luis G. Inclán en su novela *Astucia* (1865) muestra la buena disposición de los contrabandistas hacia los pobres y su sentido de la justicia social, con un realismo que permite apreciar también la relación del espíritu humano con la naturaleza; José López Portillo y Rojas en sus obras como, por ejemplo, *Nieves* (1887), describe pasiones y, sobre todo, el amor de Nieves y Juan, hasta el momento que los dos se unen a los revolucionarios. El realismo de Rafael Delgado, en su novela corta *Historia vulgar* (1904), es un medio eficaz para expresar una peculiar solución al problema del conflicto entre métodos pedagógicos con la participación de la mujer.

El tema de la educación es tratado ya por José Joaquín Fernández de Lizardi, por ejemplo, en su obra *La educación de las mujeres o la Quijotita y su prima. Historia muy cierta con apariencia de novela* (1818), y lo hace a partir de la comparación de dos familias que tienen diferentes costumbres, pues la familia Linarte es de talante tradicional mientras la Langaruto se distingue por sus rasgos modernos. El recurso literario de la comparación de familias permite también a Delgado abordar aspectos de moral, religión, política y sociedad; sobre todo, profundizar en cuanto al conflicto entre educación tradicional y moderna. El objetivo en este trabajo es demostrar que el realismo de Rafael Delgado, en su novela *Historia vulgar*, es eficaz para explicar la superación del conflicto entre dos modelos de educación mediante la participación de las mujeres y el recurso a las virtudes humanas. El marco teórico lo constituye la autora Mílada Bazant, en dos de sus obras: *Historia de la educación durante el porfiriato* (2006), y *En busca de la modernidad: procesos educativos en el Estado de México 1873-1912* (2002). La metodología que se sigue es el análisis de la novela, a partir de algunos rasgos estructurales que dan la pauta sobre el sentido de los personajes y las acciones; la lectura y anotación de una bibliografía sobre la educación en la segunda mitad del siglo XIX, así como la comparación de diferentes textos con la finalidad de lograr algunas conclusiones según los temas, por ejemplo, tristeza, alegría, escuela, educación superior, amor, murmuraciones, fiestas, convivencias, etc.

2. MUJER Y URGENCIA DE UN CAMBIO HISTORIOGRÁFICO EN LA ESTRUCTURA DE LA OBRA

La novela *Historia vulgar* comprende diecisiete breves capítulos en los que, desde el principio, se muestra la oposición entre lo tradicional y lo moderno bajo imágenes simbólicas, el teatro y la naturaleza; la más grande fiesta religiosa de la Iglesia Católica y las actividades culturales; campos sedientos y lluvia en demasía; necesidad de movimiento y campos intransitables; necesidad de alegría y tedio; los nombres de las ciudades Villaverde y Villatriste; aburrimiento y actividades del día; fastidio y lectura; etc. En cada uno de los capítulos se desarrollan estas contraposiciones y se añaden otras nuevas; por ejemplo, al iniciar el capítulo III, “Las Miramontes”, aparece la oposición que se da en la modernidad entre conocimiento, belleza y virtud, pues de las muchachas de la familia Miramontes se dice que “Son muy sabidillas y licurgas. Si tuvieran de humildes cuanto tienen de hermosas, ya se habrían casado —por mucho que en Villatriste un casamiento es un mirlo blanco” (Delgado, 2002, p. 21).

En la estructura de la obra, el aspecto de la relación entre diferentes familias es central, pero en el educativo, en cambio, destaca la oposición entre la familia Quintanilla y la Miramontes, ya que las muchachas de la primera representan la vida social festiva, el trabajo manual y la lectura, pues “Mientras la mayor, Carolina, cosía en la máquina, y Rosa cortaba un vestido arrodillada en el tapete, Leonor devoraba, que no leía, una novela que desde muy temprano la traía en vilo: *Los celos de una reina*” (Delgado, 2002, p. 12). Por su parte, las muchachas Miramontes manifiestan con sus acciones la coyuntura educativa entre los métodos tradicionales y los modernos, eran estudiosas, dado que:

Con mil trabajos acabaron las chicas, recibieron el título, y solicitaron una escuela. Luisa, menos tímida que su hermana, subió y bajó en busca de recomendaciones para con el alcalde y los ediles, pero nada pudieron conseguir porque las tacharon de beatas y mochas —todo porque iban a misa y al sermón los domingos y días de fiesta— (Delgado, 2002, p. 22).

Las figuras femeninas emblemáticas son Leonor Quintanilla y Luisa Miramontes. Sin embargo, no es que una represente los métodos educativos tradicionales y la otra los métodos modernos, más bien, manifiestan dos caras de la modernidad, es decir, la vida cotidiana y el ambiente educativo. En cuanto a lo segundo, María del Refugio Magallanes Delgado asegura:

Bajo el influjo del positivismo y la pedagogía, la naturaleza moderna y científica de la instrucción potenció no sólo un cambio en la metodología de la enseñanza sino una mudanza en la configuración y confirmación de la existencia de culturas en el profesorado, las cuales estaban determinadas por el origen formativo del preceptor (2013, pp. 76-77).

Por eso, era difícil para profesoras como las Miramontes conseguir un lugar entre el profesorado moderno. Un aspecto de la estructura es la alusión a la historia, la crónica y la historiografía¹. Por ejemplo, en el comienzo del segundo capítulo al tratarse de las Quintanilla, se dice: “¿Edades? No es de correctos el tema cronológico; pero a fuer de historiadores imparciales y de cronistas verídicos, debemos tratarle con el honrado propósito de cimentar debidamente esta novela” (Delgado, 2002, p. 15). Mediante la alusión histórica, el autor conduce a su potencial lector a reflexionar a partir de la relación entre literatura e historia, pero también a la que se da en la historia de México entre estas dos áreas y la educación, pues, según la educación son los intereses de las personas, su acción política y su manera de escribir la historia.

El autor ofrece una breve historia de cada una de las familias e, incluso, narra la de Villatriste, ciudad moderna en la que se encuadran. Con dicho recurso literario indica la importancia de la historia total, la cual abarca a todos los miembros de la sociedad y no solo a una elite rica, culta y poderosa. Además, sugiere que la referencia a los hechos históricos del siglo XIX, en cuanto al conflicto entre los métodos educativos tradicional y moderno, de los cuales se hace un verosímil en la novela, es indispensable para la comprensión de la armonía del todo. No obstante, a pesar de esto no se puede afirmar que la *Historia vulgar* sea una novela histórica en sentido estricto, pues, como afirma Celia Fernández Prieto, de la novela histórica:

[...] su objetivo es representar unos personajes y unos acontecimientos, un tiempo y un espacio, cuya realidad empírica está establecida en documentos, confirmada y avalada por historiadores dignos de crédito, e incorporada a la enciclopedia cultural de los miembros de esa comunidad, puesto que la historia constituye materia de enseñanza e instrumento de socialización de los individuos, entonces esa representación tendrá además el carácter de una nueva versión de los hechos, respetuosa, irónica, desmitificadora, exaltadora, paródica, etc. (2003, p. 37).

Está claro que esta novela de Delgado carece de dichos alcances, aunque propicia la reflexión sobre la calidad de la educación moderna decimonónica y sobre la urgencia de

¹ La historia es la ciencia en la que se estudian los hombres en sociedad, pero no sólo en el pasado sino también en el presente; la historiografía es la historia de la historia, o sea, de cómo se narran los hechos históricos; finalmente, la crónica es la narración histórica de los hechos humanos según el tiempo y lugar en que suceden.

una nueva forma de escribir la historia. En el capítulo V, “Il venticello”, se alude a la facilidad con que se da la manipulación de los hechos históricos en la sociedad moderna:

El Boletín Municipal [...] salía con toda regularidad cada quince días, pero retrasado varios meses por no sabemos qué causa [...] publicaba en junio las actas y noticias de enero, merced a lo cual en Villatriste nadie sabía los acuerdos del Ayuntamiento sino medio año después de tomados, como no se tratara de impuestos, lo cual era comunicado a los causantes, y muy oportunamente, por el Tesorero Municipal (Delgado, 2002, p. 39).

Aun cuando se trate de un simple boletín municipal, esa clase de publicación tiene ya un valor histórico que beneficia al poder político. El nuevo historiador tiene la capacidad de desentrañar la falsedad cotidiana, la naturalidad con que los poderosos presentan la historia. En el boletín se da el retraso deliberado de noticias, pero en la historiografía se refleja que:

El poder necesita amedrentar con una imagen de *naturalidad* de la vida social, decir que existe tal cual es, del mismo modo que la tierra y los árboles son cuales son, y que cambiarla es atentar contra la naturaleza: ¡el terremoto!; que sus jerarquías son permanentes y espontáneas, hasta geológicas, del mismo modo que las montañas están encima de los ríos y éstos subsidian los océanos (Blanco, 2012, p. 84).

Con toda seguridad, a cada dictadura corresponde un tipo de historia como, por ejemplo, a la de Porfirio Díaz, pero una historia que no es la de todo el pueblo sino, más bien, la de la elite poderosa; por eso, “Frente a la naturalidad supersticiosa del poder, el historiador es una fuerza contranatura [...] insiste en que todo es explicable como hechos de artificio [...] y, por tanto, perecedero, transformable, combatible” (Blanco, 2012, p. 84). En este sentido, Rafael Delgado muestra en su novela *Historia vulgar* una actitud parecida a la de Jules Michelet, historiador francés del siglo XIX quien rechazó la historia tradicional por su parcialidad, pues los historiadores se centraban en las instituciones y se escribía la historia de reyes, militares, obispos, diócesis, reinos, conventos; pero se marginaba al pueblo, la familia y la escuela. Además, entre sus ideas está que el historiador ha de tener en cuenta lo que hoy se llama geografía física y humana, porque: “La vida de los hombres no puede separarse de la influencia del medio ambiente [...]” (Corcuera de Mancera, 2014, p. 260). Delgado, por su parte, presenta una narración en la que aparece el hombre en relación con la naturaleza, ya que, por ejemplo, su vida no es igual si llueve o no, si hace calor o no, dado que el medio natural influye inclusive en su carácter.

En *Historia vulgar* se sugiere que, así como se da el conflicto entre los métodos educativos tradicionales y los modernos, existe otro entre la historia tradicional positivista y la nueva historia. La primera es “[...] aburrida, complaciente, cómoda, estéril” (Aguirre, 2008, p. 40); en cambio, la segunda se caracteriza por ser global, amena y más profunda. En aquella se sirve a la clase burguesa y se escribe con la ideología liberal para lograr que alguien se perpetúe en el poder, y todo con el pretexto del progreso; pero, en esta se descubre y se denuncia la injusticia que se comete con el débil. Verbigracia, en el caso de la destitución de la señorita Acebal y el nombramiento de la Miramontes, se menciona que:

No era tiempo de que *El Boletín* hablara del nombramiento de la señorita Miramontes, y por eso no dijo nada, lo haría en julio o en agosto, a su tiempo y en su oportunidad, que si para algunos era tarde, en cambio no tendrían platillo que gustar los enemigos de la Administración (Delgado, 2002, p. 40).

En la historiografía tradicional dominaba la idea evolucionista de Herbert Spencer, razón por la que se creía que los fuertes eran los que tenían el derecho a la vida, mientras que los débiles estaban condenados a desaparecer. En la narración de Delgado, la señorita Acebal simplemente desaparece en silencio.

En Villatriste es común y cotidiana la murmuración, y Leonor Quintanilla se distingue porque no se puede contener; por eso, el narrador dice “[...] ¿quién resiste el deseo de comer prójimo? ¡Nadie! ¡Nadie! Sería necesario un heroísmo que superara a tantos como la insidia de nuestros partidos tiene registrados en el glorificante infolio de la Historia” (Delgado, 2002, p. 65). De esta forma, se dice que los poderosos políticos deciden a quién registran en la historia, o sea, que ellos son los que la hacen. En opinión de Francisco Miró Quesada, “A partir de Bacon se va perfilando y difundiendo cada vez más la vigencia de que el hombre no sólo [sic] puede, sino que debe forjar su propio destino” (2003, p. 16), lo cual equivale a que todos los hombres deben escribir su propia historia. Sin embargo, en las sociedades modernas como en las antiguas los dominadores imponen su historia a los dominados.

En el capítulo XVII, “Fin”, la narración termina en que los jóvenes Leonor y Luis han encontrado el amor, y la novia muy feliz llama a sus hermanas:

Al llegar las hermanas levantose Leonor, y con aristocrático porte, con énfasis dramático, hizo la presentación, imitando una escena de Ohnet y haciendo reír a Rosa, a Carolina y a Luis.

—*Mi hermana Carolina... Mi hermana Rosa.*

Y señalando a Luis:

—*¡Mi prometido!* (Delgado, 2002, p. 112; énfasis del autor).

Delgado cita en este texto a un literato francés, Georges Ohnet, uno de los novelistas en boga en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, muy leído en Europa y América, y desde luego también en México. Una de las características de la cultura mexicana decimonónica es la imitación de lo europeo y, sobre todo, de lo francés. Por ello, no se descarta la posibilidad de que Delgado haya leído alguna obra del historiador Michelet, quien enseñó la teoría sobre la nueva historia.

3. ALEGRÍA, TRISTEZA Y EDUCACIÓN

En la novela *Historia vulgar*, desde el capítulo I, “El teatro representa...”, se da una contraposición entre la tristeza y la alegría de los personajes en relación con la naturaleza. En cuanto a la primera, aparece como fastidio que inunda los corazones de los habitantes de Villatriste, por eso así comienza la novela:

¡Quince días de lluvia! En todo ese tiempo no asomó el sol por aquella comarca, y el rubicundo, aunque tanto se le echaba de menos en aquella ciudad de las almas tristes y del eterno fastidio, no daba señales de vida (Delgado, 2002, p. 9).

No obstante, el origen de esa tristeza no es la lluvia, pues el agua es signo de vida y salud; en realidad, a los campesinos les alegra que llueva porque así quedan seguras las cosechas y, además, no falta el agua para hombres y animales. Pero no en todos los lugares era igual, pues:

Allá por San Juan y San Pedro —¡valiente par de llorones!— el mejor día, de tres a cuatro, oyéronse truenos lejanos y nublado repentino, y denso anuncia próxima lluvia.

—¡Aparatos de agua! —dijeron los campiranos, haciendo un gesto casi doctoral.

Pero todo fue puro ruido y música celeste, y no hubo nada: unas cuantas gotas, pare usted de contar (Delgado, 2002, p. 9).

El adjetivo “doctoral” es la pauta que conduce a descubrir el origen de la tristeza en una falta de cultura y, en concreto, en una educación moderna inadecuada que, en lugar de alegrar y unir a los mexicanos, los dividía y sumía en la pobreza. El contexto histórico de la novela *Historia vulgar* corresponde a la sociedad porfiriana de la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, bajo la dictadura de Porfirio Díaz, no sin la influencia extranjera, se creyó descubrir una realidad: que la tristeza de los mexicanos

se originaba en su división y analfabetismo, motivo por el que se desarrolló un programa nacional de educación pública² desde el Estado.

A partir de la ideología liberal³, “Para Baranda la instrucción pública aseguraba las instituciones democráticas, desarrollaba los sentimientos patrióticos y realizaba el progreso moral y material de nuestra patria” (Bazant, 2006, p. 19). Por eso, Justo Sierra promovió desde la Cámara de Diputados la legislación de la educación pública, pues creía que la educación elemental era garantía de la unión y la democracia de los mexicanos. Lo que sucedía en la sociedad mexicana en cuanto a la educación, es decir, la pugna entre los métodos tradicional y moderno, sucede en la narración de Delgado centrada en la ciudad de Villatriste.

Se puede afirmar que el conflicto entre los métodos educativos tradicional y moderno era entre la alegría y la tristeza, ya que, según la narración de Delgado la modernidad representaba una alegría que no se podía sostener, de allí el nombre de la ciudad “Villatriste”. Sin embargo, existe una alegría natural que aflora a partir de la capacidad de admiración humana, pues la naturaleza es hermosa en sí misma, como se advierte en el realismo del siguiente pasaje:

Al día siguiente el calor fue insufrible; pero esa tarde el sol se puso todavía en un cielo limpidísimo, que semejaba un océano de zafiro en cuya superficie flotaban corpúsculos de oro. La noche se engalanó como una reina, lució miríficos diamantes, y de once a doce dejó escuchar el río los rumores plácidos de sus linfas perleras, los vientecillos de la sierra trajeron a la ciudad insomne y enervada susurro de arboledas y oleadas de frescura (Delgado, 2002, p. 10).

La tendencia del hombre moderno es buscar la alegría donde cree que se encuentra: en el teatro, la fiesta, el lucimiento ante los semejantes, el lujo y la vida licenciosa, no en la religión cristiana, pues “El teatro abierto en Pascua había cerrado sus puertas el día de Corpus” (Delgado, 2002, p. 11). En efecto, al contraponer el teatro con la fiesta más grande del año litúrgico de la Iglesia Católica, se revela una oposición entre cristianismo y mundo moderno; como las dos partes existen al mismo tiempo y en

² El proyecto nacional por la educación pública incluyó la realización de tres congresos en la ciudad de México. En el Primer Congreso de Instrucción Pública, de 1889, se determinó que la educación primaria debía ser obligatoria, gratuita y laica, como en Francia. Todo esto suponía una lucha contra la educación tradicional, sobre todo la que la Iglesia Católica impartía, pues allí se enseñaba mucha religión. En el segundo congreso, se tomó la decisión de organizar la preparatoria a partir del método empírico; en el tercero, en 1910, se consideraron las condiciones de vida de los maestros, quienes rindieron informe sobre los logros educativos en cada Estado (Bazant, 2006).

³ La ideología liberal de la clase burguesa se caracteriza por el individualismo, el materialismo y el ateísmo; por eso, entre los liberales se desarrolla un anticlericalismo.

el mismo lugar, se presenta el problema. Delgado sugiere que en Villatriste existe, ante todo, un conflicto entre fe y modernidad que está en la base del que se da entre los métodos educativos tradicional y moderno.

La ciudad está inundada de tedio y aburrimiento antes que de agua; el problema no es la naturaleza sino el hombre que no le encuentra sentido a su vida tal vez por la falta de una educación adecuada. Por ello, los habitantes sienten un vacío que no pueden llenar con acciones; frente a tal situación, el personaje Leonor pregunta: “¿Qué hacerse en una tierra donde la única distracción consiste en chismear, y, cuando no llueve, oír en la plaza, dos veces por semana, los danzones oliscos y las mazurcas fósiles de la Banda Municipal? ¡Vaya!” (Delgado, 2002, p. 14). El caso es que no se puede ser feliz en la modernidad, pero tampoco en la religión cristiana porque algo falta.

En el caso de las tres hermanas Quintanilla, Carolina, Rosa y Leonor, se puede pensar que merecen ser felices, pues son “[...] las tres muy simpáticas y amables, llenas de gracia y de saberes, capaces de cortar un cabello en el aire y a lo largo” (Delgado, 2002, p. 16). Por otra parte, no dejan de esforzarse por encontrar la alegría y la felicidad, en cuanto a fiestas y bailes “No faltan en ellos las Quintanillas —a menos que su padre esté con reuma—, no faltan y van siempre muy lindas, modestas y elegantes, y con ellas el señor don Antonio, de levita negra y corbata blanca” (Delgado, 2002, p. 17). Mientras en la vida cotidiana de la segunda mitad del siglo XIX no se podía prescindir de la distracción; según Beatriz Elena Valles Salas, se empieza “a considerar importante el papel que desempeñaría la mujer educada y preparada para los papeles de esposa y madre, pero también como alguien que contribuirá al progreso del país” (2015, p. 117). Por eso, en aquel tiempo, a la mujer se le podían abrir posibilidades de crecimiento personal mediante la educación y, por lo tanto, de ama de casa podía pasar a contribuir económicamente para el progreso de la nación.

Mientras en México se desarrollaba la discusión sobre los métodos educativos y se buscaba la unión de los mexicanos para lograr una vida democrática, había muchas mujeres que, como las Quintanilla, eran muy activas: “¿Se trata de una fiesta religiosa? Allá están ellas, adornando altares, vistiendo santos y angelitos, haciendo ramilletes y poniendo en el altar, para evitar torpezas de sacristanes, cirios y candelabros” (Delgado, 2002, p. 19). La mujer mexicana (ayer como ahora) se desempeña de manera admirable en toda clase de actividades culturales, religiosas, sociales, políticas, entre otras:

El conflicto entre los métodos educativos tradicional y moderno, es tratado directamente en el caso de las hermanas Miramontes, que se formaban para profesoras: Mientras Genoveva y Luisa trabajaban en la Escuela Superior, con esperanzas de llegar a profesoras, Alejandro se vivía en las cantinas, departiendo con sus amigotes, charlando con algún torero en ciernes, bebiendo anisado y jugando *pocker*, sin pensar en la escuela, ni en los libros, ni en que vuelan los días, ni en que la juventud se va en un soplo (Delgado, 2002, p. 22).

Las dos hermanas “trabajaban”, no dice “estudiaban” o “se formaban”; sin embargo, habrá que reconocer que en la sociedad porfiriana existían dos clases de profesores: “El profesor empírico era aquel mentor de la niñez que carecía de un título profesional, pero en su defecto poseía una experiencia en la enseñanza y una solvencia moral reconocida. El profesor culto era aquél que ostentaba un título” (Magallanes, 2013, p. 77). Aquello de profesor empírico se aplicaba muy bien a las Miramontes, quienes, ante su pobreza económica, se decidieron a abordar los métodos modernos, aunque eran criticadas por los demás por su acercamiento a la Iglesia y por haber trabajado en el Colegio de Santa Isabel de Hungría, pero a pesar de todo ellas querían cambiar y mejorar sus condiciones de vida. Fue Genoveva la que tomó la iniciativa:

Y encargó libros nuevos de pedagogía, de esos que prometen cambiar, por arte de birlibirloque, en sabios alemanes o suizos a cualquier indiezuelo o a cualquiera ciudadanos rudos y ebenes; y vinieron los mágicos libros, y la pobre Luisa se metió en los laberintos de la psicología, en el belén o en los belenes pedagógicos, y bebió hasta más no poder en la Escuela Moderna Intelectual, vibrante y discretísimo periódico, la ciencia de las ciencias, sin la cual no hay, ni habrá, ni podrá haber, maestros de escuela (Delgado, 2002, p. 24).

En la segunda mitad del siglo XIX se dio una pugna entre Iglesia y Estado, de tal manera que el método educativo tradicional era considerado de la Iglesia, mientras el moderno era el que promovía el Estado. Sin embargo, la alternativa no era decidirse por una parte o por la otra sino encontrar caminos que condujeran a México a la unidad y al progreso. A nivel personal, el objetivo consistía en encontrar trabajo con la finalidad de realizarse y, además, poder mejorar la economía familiar, como se ve en el caso de las hermanas Miramontes.

Estas últimas realizaron un esfuerzo extra para dar el paso del método educativo tradicional al moderno hasta culminar en sesión de cabildo en la que se destituye a la señorita Acebal, directora de la Escuela Municipal Número 7, para Niñas, y se nombra a Luisa Miramontes para que ocupe su lugar, aparentemente a causa de su dominio de la pedagogía moderna; no obstante:

Un grupo de ediles permanecía sereno; otro, el menor, cuchicheaba y hacía alarde de su victoria, murmurando por lo bajo que el Regidor de Instrucción Pública trabajaba *pro domo sua*, prendado de las señoritas Miramontes y, según fama, enamorado de una de ellas (Delgado, 2002, p. 37).

A partir de la forma de proceder de los jefes de la instrucción pública, se caracteriza a la sociedad moderna representada por Villatriste como corrupta y, por lo tanto, baja en valores morales. Además, Delgado denuncia en su narración la ignorancia de aquellos hombres al no ver claramente que el espiritismo no es una religión sino, más bien, una serie de creencias populares, y al confundir la filosofía con la religión:

—¡El espiritismo... no es una religión! – murmuró alguno con expresión vehemente.

—¿Pues qué cosa es? – contestó el de la Instrucción pública.

—Una filosofía.

—Una filosofía... que acepta patrañas.

—Como las que aceptan los curas.

[...] —En eso de filosofías, todas, todas son religiosas, porque, como dijo... como dijo no sé quién, en el fondo de toda cuestión filosófica hay una cuestión religiosa — siguió el de la Instrucción Pública— (Delgado, 2002, p. 33).

En la filosofía se reflexiona a la luz de la sola razón, y en la religión se vive la fe; por tanto, no se les puede confundir. Delgado sugiere en su narración que en el México del siglo XIX había escasa cultura a pesar de la influencia de la modernidad, y que en gran parte se actuaba con fanatismo. En ese sentido, la ignorancia y la ausencia de los valores morales ocasionan la tristeza moderna, la cual es la característica de Villatriste aunque no le falten ni la música ni los bailes

Históricamente, lo que más importaba era que los profesores tuvieran la suficiente inteligencia y los conocimientos adecuados para la enseñanza; por eso, se dio el paso hacia los métodos educativos modernos “Además de prohibirse el aprendizaje basado en la memoria, en el Reglamento de Instrucción Primaria de 1899 se recomendó a los profesores impartir lecciones orales amenas, atractivas, claras y concretas” (Bazant, 2002, p. 152). Por lo tanto, se les exigió más formación a los profesores y se vigiló su magisterio mediante los inspectores, sin embargo:

Los jefes políticos también fungían como inspectores de una demarcación distinta a la que administraban. En ocasiones eran enviados por el gobernador para aclarar alguna queja, desmentir algún hecho o simplemente para practicar una visita rutinaria en algún pueblo, municipio o distrito (Bazant, 2002, p. 232).

Delgado se refiere a esta realidad en su narración, motivo por el que tiene sentido la participación de los ediles municipales en aquella sesión de cabildo para resolver un problema de instrucción pública. La alegría aparecerá en la sociedad en la medida de que se vivan las virtudes, sobre todo el amor. Los servidores públicos han de ser los primeros en llevar una vida virtuosa, pero en la narración esconden la verdad sobre lo sucedido en la sesión de cabildo, y nada se dijo en su publicación periódica, “Pero díjolo *El Herald de Villatriste*, y debido es confesar que toda la gente sensata celebró la destitución de la señorita Acebal y el nombramiento de la señorita Miramontes” (Delgado, 2002, p. 40). Sin embargo, los sensatos resultaban ser aquellos que respaldaban las decisiones del cabildo, aunque sus miembros se apoyaran más en los vicios que en las virtudes, lo que dio como resultado un aumento de la tristeza de la ciudad.

4. AMOR Y EDUCACIÓN

En medio de la narración en la que parece tratarse el conflicto entre el método educativo tradicional de la Iglesia (que se insistía en la enseñanza religiosa) y el moderno, se empieza a narrar la relación entre Luis gamboa y Leonor Quintanilla, y es desarrollada hasta que los dos descubren su amor. Se puede pensar que se cambió el tema, que se pasó de la educación al amor. Pero en realidad aparece que la educación es para la vida y atañe a toda la sociedad. El hombre se educa en la convivencia con los demás y no solo en la escuela. Además, el grado de educación se manifiesta tanto en los acontecimientos sociales como en el tradicional baile de Navidad.

La costumbre era participar en una o en otra celebración de Noche Buena, pues las mejores familias de la sociedad porfiriana organizaban cada una la suya, tal como aparece, por ejemplo, en la novela *Fuertes y débiles* (1919), de José López Portillo y Rojas, en la casa de la familia Montalvo; así, el narrador que se recrea en la descripción de todos los detalles de la fiesta de pronto dice:

Pero vamos divagando en demasía, y nos apartamos del simple y sencillo relato de los acontecimientos ocurridos en la mansión de los señores Montalvo aquella noche dos veces buena: una por la conmemoración religiosa, y otra por la abundancia de regocijos y placeres disfrutados por los invitantes y sus entusiastas cuanto agradecidos huéspedes (López, 2005, p. 72).

Ese tipo de fiesta se distinguió por un peculiar sincretismo debido a la influencia de las ideas y costumbres modernas de países europeos, sobre todo de Francia. La

sensación en la novela realista es que se pasa de un plano a otro, pero, en realidad, se trata del mismo proceso que contiene elementos religiosos, sociales, políticos, económicos, entre otros. En *Historia vulgar* también se narra la fiesta de Navidad como un hecho que nada más tiene el nombre religioso, ya que se trata de una fiesta profana con música, baile, consumo de bebidas alcohólicas, etc. Sin embargo, allí ocurre algo nuevo al encontrarse Luis Gamboa con Leonor Quintanilla, y al darse la posibilidad del amor. De tal modo, al hecho de la educación porfiriana se puede añadir que lo importante es la vida de las personas y el buen funcionamiento de la sociedad. Por eso, el narrador explica que Luis Gamboa “[...] carecía de cultura, y que, aunque listo y de palabra fácil, comprensivo y de inteligencia viva, distaba mucho de tener para las damas el lenguaje atractivo que arrastra, seduce y encadena” (Delgado, 2002, p. 50). Por lo tanto, la belleza de la naturaleza, el amor, la vida de las personas, la educación van juntos, una cosa implica la otra.

La educación no consiste solo en adquirir conocimientos sino en relacionarse con la naturaleza y con los semejantes porque allí se origina la creatividad; del personaje Luis Gamboa, se dice que:

Horas y horas estuvo contemplando un floripondio cargado de flores que frente a la casa del rancho prodigaba la esencia de sus campanas ebúrneas. De esta contemplación poética le sacó un pensamiento que nunca le había pasado por la mente: hacer un jardín, cerca de la casa, a la derecha, por donde iba el arroyuelo, de manera que el bosquecillo de otates, aquel grupo de penígeros tallos quedara en el fondo y limitara el sitio por el Norte (Delgado, 2002, p. 58).

La contemplación de las plantas y los animales, por ejemplo, produce una buena disposición para el encuentro con los demás, Luis empezó a pensar en mejorar la casa para ser feliz allí con Leonor. Con el amor se mejora la capacidad de admiración del hombre frente a la naturaleza, se llena de optimismo y desea ser mejor. Ahora mira de manera diferente todo su entorno; por ello:

Esa mañana, al volver a Villatriste, iba embelesado con el espectáculo que tenía delante. Al frente la llamera verdigueante, y los campos de caña sacarina, gloria de Mata-Espesa (la mejor hacienda de Pluviosilla); a la derecha las montañas de Villaverde ricas de opulenta vegetación [...] a la izquierda [...] Villatriste, blanqueando a los rayos del nuevo día, y luciendo sus campanarios y sus cúpulas de azulejos amarillos en los cuales se reflejaba el sol (Delgado, 2002, p. 59).

En realidad, la educación se recibe en el aula magna que es la naturaleza, lo único que se necesita es la buena disposición del hombre para realizarse ocupando el puesto

que le corresponde en el cosmos, pues, así como se ha dicho que el mundo es un texto por interpretar, se puede afirmar que es un documento donde está escrita la Verdad. En las escuelas porfirianas no solo se aprendía a leer y escribir, se enseñaba moral, historia, urbanidad, higiene, civismo, etc. Se luchaba por la educación laica que implicaba la enseñanza de la moral en lugar de la religión; sin embargo:

En la práctica, la sustitución de la religión por la moral no ocurrió de la noche a la mañana. Algunos profesores, apegados a las costumbres y a la tradición, continuaron con las lecciones de religión, historia sagrada y del *Catecismo* de Ripalda, y además cerraron las escuelas en festividades religiosas (Bazant, 2002, p. 165).

Los profesores que actuaban de esa forma se hacían merecedores de una pena por insistir en un método educativo caduco que se suponía no era el adecuado para la educación de los mexicanos; no obstante, habría que preguntarse por la eficacia del método moderno con el que se enseñaban sobre todo las ciencias naturales, higiene, salud, normas de urbanidad, disciplina o artes. La verdad es que la enseñanza con el modelo moderno se llevó a cabo con muchos problemas; por ejemplo, “En la práctica, la mayoría de las escuelas contaba con un solo maestro encargado de todos los cursos; es decir, en un salón de clases convivían niños de varias edades que cursaban primero, segundo, tercero o cuarto años” (Bazant, 2002, p. 225).

En la narración de Delgado no hay un rechazo de la educación pública sino una crítica, ya que en ella se percibe que el hombre puede aprender mucho más en la vida que en el aula con tal de que se abra hacia las virtudes a partir de la contemplación de la naturaleza. En cambio, si se deja arrastrar por la inercia de las costumbres populares, corre peligro de caer en la mala educación: “La murmuración —vicio predominante en Villatriste— era ingente en Leonor, algo irresistible, algo impetuoso que la seducía como a Eva la serpiente paradisiaca, algo que la arrastraba en sus olas como un torrente, y de lo cual no podía prescindir” (Delgado, 2002, p. 64). Se podría decir que Leonor estaba perdida o en gran desventaja en cuanto a la educación; sin embargo, a medida que más descubría el amor, empezaba a cambiar de vida, a pensar:

¡Vicio atroz el de la murmuración; qué repulsivo quien murmura; qué asqueroso el maldiciente; cuán perverso quien se complace en divulgar faltas y pecados ajenos! Entonces se dio cuenta la joven de que ella murmuraba, de que ella solía complacerse en inquirir ajenas faltas y ajenos pecados y comprendió cuanto mal puede hacerse por tal camino (Delgado, 2002, p. 99).

En la vida cotidiana se ven defectos en las personas que no pueden ser superados con el trabajo en el aula, sino en el ámbito de las relaciones interpersonales. El proyecto porfiriano de educación era positivista y muy influido por el evolucionismo social de Herbert Spencer, es decir, implicaba la aplicación de ideas extranjeras en suelo mexicano y, por lo tanto, la importación de los errores y limitaciones de sistemas filosóficos europeos. En la *Historia vulgar* se encuentra la ignorancia de las autoridades municipales en cuanto a lo que es la filosofía y cómo la confunden con la religión; por ende, se puede deducir que desconocían la sabiduría y pretendían apreciar la ciencia como buenos positivistas. Jacques Maritain en su obra *Ciencia y sabiduría*, afirma que “El mundo moderno [...] no ha sido el mundo de las armonías de las sabidurías, sino el del *conflicto de la sabiduría y de las ciencias* y el de la *victoria de la ciencia sobre la sabiduría*” (1944, p. 46; énfasis del autor). Esto ha sido posible, “Pues la ciencia ha podido alcanzar la precedencia sobre la sabiduría porque el mundo del humanismo clásico, de una manera general, se ha orientado hacia las riquezas creadas como a su fin supremo” (Maritain, 1944, p. 48). En ese orden, en México como en el mundo europeo se ha optado por la ciencia y se ha despreciado la sabiduría. Pero los positivistas de la sociedad porfiriana con toda seguridad no podían percibir estas limitaciones del pensamiento europeo, puesto que estaban convencidos de prestar el mayor servicio a su patria con la realización de un proyecto educativo positivista.

En la *Historia vulgar* se apuesta por el amor y por la vida, la sabiduría brota en la vivencia y el encuentro con los demás. No se insiste en la educación moderna sino al principio, en los primeros cinco capítulos; todo lo que sigue de la obra, los otros doce, está dedicado al noviazgo de Luis y Leonor. Sin duda, el objeto de la educación incluye que el educando haga el bien y no el mal. El hombre siempre está en peligro de usar la ciencia para el mal, “[...] mientras que cuando usa de la sabiduría así como de la virtud, no puede usar de ellas sino para el bien” (Maritain, 1944, p. 50). Por eso, en la mayor parte de esta novela se insiste en la vida cotidiana que completa la educación escolar. En la narración de Delgado, se capta que es más difícil encontrar la sabiduría en el aula positivista que en la vida social.

Por ello, en la novela *Historia vulgar* se halla una crítica de la modernidad y del modelo moderno de educación. A su vez, la ciudad moderna está llena de tristeza a pesar del progreso científico, y los ciudadanos se caracterizan por sus vicios como el

chisme, la murmuración, la calumnia, la mentira, entre otros. La ciudad de Villatriste es la ciudad del tedio, del aburrimiento y la superficialidad. Al respecto:

Bien conocía Leonor a la sociedad de Villatriste; bien que sabía lo que sucede en casos tales, cómo desde el más grave señorón hasta el mancebo más ligero, desde la mamá sesuda hasta la niña casquivana viven a caza de afectuosas inclinaciones, de noviazgos nacies y de amantes en riña, platillo sabrosísimo de Villatriste, donde la crónica diaria peca de insustancial y sosa (Delgado, 2002, pp. 63-64).

Por lo tanto, el hecho del amor de Luis Gamboa y Leonor Quintanilla es algo nuevo, una especie de milagro o, en todo caso, de una cosecha que no rindió la educación positivista sino aquella que se recibe en la escuela de la vida.

5. CONCLUSIÓN

En la estructura de la novela *Historia vulgar* sobresale la figura de la mujer en relación con la vida cotidiana y la educación escolar. Aparece, también, la importancia que se le da a la murmuración, juntamente con el tedio de Villatriste, en medio de los cuales surge y triunfa el amor de Luis Gamboa y Leonor Quintanilla, lo que viene dando la pauta para hallar la respuesta a la pregunta sobre el desenlace del conflicto entre los métodos educativos tradicional y moderno. La finalidad del autor no es señalar como triunfadora a una de las familias en conflicto, ni decir cuál de los dos métodos educativos es el mejor sino, más bien, dejar al descubierto que se puede estar en un error respecto de la idea que se tiene de lo tradicional y lo moderno, pues se tiende a pensar que lo triste es lo primero y lo alegre lo segundo, cuando en realidad puede ser al revés, o bien, los dos métodos caracterizarse por la tristeza. Pero la alegría no se origina en un aula; antes bien, en los enamorados que, finalmente, descubren hasta dónde se aman. Por lo tanto, la alegría está en las virtudes y no en los vicios.

Delgado, en su novela *Historia vulgar*, sobre todo a partir de los personajes femeninos y sus acciones, ofrece elementos para una crítica de la sociedad porfiriana, esto es, de la sociedad moderna, del modelo educativo moderno al cual ve como insuficiente para una verdadera educación integral, pues esta abarcaría las ciencias naturales y las ciencias humanas. Insiste en la importancia de una buena educación que propicie una nueva forma de escribir la historia sin la manipulación de los hechos del pasado por los poderosos.

La educación está muy ligada al amor, pero no solo en el aula, pues se aprende para la vida, o sea, el escenario de las relaciones interpersonales. El que ama puede mostrar su educación con una buena conducta. La respuesta al conflicto entre los métodos educativos tradicionales y el modelo educativo moderno es el amor. Por eso, en la escuela pública se le ha de dar importancia a la clase de moral, y a los alumnos se les ha de enseñar los valores humanos, para que puedan ser mejores personas y mejores ciudadanos. En verdad, cuando falta el amor, cualquier método educativo se dirige al fracaso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE ROJAS, C. A. (2008). *Antimanual del mal historiador o ¿cómo hacer hoy una buena historia crítica?* Editorial Contrahistorias.
- BAZANT, M. (2006). *Historia de la educación durante el porfiriato*. El Colegio de México.
- BAZANT, M. (2002). *En busca de la modernidad. Procesos educativos en el Estado de México 1873-1912*. El Colegio Mexiquense; El Colegio de Michoacán.
- BLANCO, J. J. (2012). El placer de la historia. En C. Pereyra; L. Villoro; L. González et al., *Historia ¿para qué?* (pp. 75-89). Siglo XXI Editores.
- CORCUERA DE MANCERA, S. (2014). *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX*. Fondo de Cultura Económica.
- DELGADO, R. (2002). *Historia vulgar*. Editorial Planeta; Joaquín Mortiz.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2003). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA).
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, J. (2005). *Fuertes y débiles*. Editorial Porrúa.
- MAGALLANES DELGADO, M. del R. (2013). Educación republicana en Zacatecas, 1862–1912. Escuela pública laica y la escuela católica: visiones, acciones y conflictos. En M. del R. Magallanes Delgado & N. Gutiérrez Hernández (Coords.), *Miradas y voces en la historia de la educación en Zacatecas. Protagonistas, instituciones y enseñanza (XIX-XXI)* (pp. 75-117). Pictographia Editorial.
- MARITAIN, J. (1944). *Ciencia y sabiduría*. Ediciones Desclée de Brouwer.
- MIRÓ QUESADA, F. (2003). *Ser humano, naturaleza, historia*. Editorial Paidós; Universidad Nacional Autónoma de México.

VALLES SALAS, B. E. (2015). *Maestras, niñas y educación. El proceso de transformación de la mujer en el siglo XIX*. UJED; PROFOCIE.

**“SERPIENTE DE ARENISCA Y FUEGO”: LA SIMBOLOGÍA DEL SOL EN LA
POESÍA DE SEGUNDO CANCINO**

**“SANDSTONE AND FIRE SERPENT”: THE SYMBOLOGY OF THE SUN IN THE
POETRY OF SEGUNDO CANCINO**

Carlos Capellino Fuentes
Universidad San Ignacio de Loyola
carlos.capellino@usil.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2543-1555>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.97>

Fecha de recepción: 31.03.21 | Fecha de aceptación: 27.05.21

RESUMEN

En la poesía de Segundo Cancino, el sol es una referencia que ha adquirido una rica y variada significación que requiere una lectura detenida capaz de identificar sus formas de simbolización. Este artículo se propone esa tarea al sistematizar aquellas formas en cuatro grandes simbolizaciones: el sol como utopía, la sequía como señal de fin de los tiempos, la precariedad de la naturaleza humana y la relación entre el sol y el sentido del tiempo. Se trata de simbolizaciones por las que se exploran los motivos más representativos de la poesía de este autor: la crisis de la modernidad, el tiempo consumado del hombre y la deshumanización irreversible.

PALABRAS CLAVE: Segundo Cancino, sol, utopía, sequía, precariedad humana, tiempo.

ABSTRACT

In the poetry of Segundo Cancino, the sun is a reference that has acquired a rich and varied meaning that requires careful reading capable of identifying its forms of symbolization. This article sets out to do this by systematizing those forms into four major symbolizations: the sun as a utopia, drought as a sign of the end of time, the precariousness of human nature and the relationship between the sun and the sense of time. These are symbolizations by which the most representative motifs of this author's poetry are explored: the crisis of modernity, the consummate time of man and irreversible dehumanization.

KEYWORDS: Segundo Cancino, sun, utopia, drought, human precariousness, time.

La obra de Segundo Cancino Morales (Tacna, 1948) es una de las expresiones poéticas tacneñas más singulares en medio de una tradición que tiene entre sus figuras a Federico Barreto, Juan Gonzalo Rose y Guido Fernández de Córdova. Pero además ha logrado posicionarse en la tradición poética peruana del siglo XX, porque ha sabido cultivar una escritura que explora aguda y desgarradoramente la crisis de la naturaleza humana en el contexto de la modernidad. Hay, en tal sentido, un carácter ético importante en esta poesía, aunque este carácter no solo se reduce a una denuncia de la deshumanización del hombre, sino, más bien, se proyecta como una fuerza que interpela de una manera muy activa a su lector.

La crítica sobre la poesía de Cancino ha destacado constantemente la existencia de un registro poético que se caracteriza por ser entrecortado, experimental y sostenido por un espíritu tenaz y, a la vez, angustiado, “víctima inerme de un mundo cruel y absurdo” (Delgado, 1979, p. 7). Precisamente para Wáshington Delgado, la angustia es la sensación clave, substancia y raíz profunda de la creación poética de Cancino. Habría que agregar, con Delgado, que la lectura de su poesía nos deja una sensación escindida entre un tono deshumanizante y un discurso entrecortado, como si se tratara de un discurso que sucumbe ante su propio dolor, como “una sucesión de estupendos fracasos” y “atormentados versos como un incendio desatado e imprevisible” (1979, p. 8). Para Cancino, en suma, “la poesía no se sobrepone ni se aparta del mundo circundante, se instala angustiosamente en su propio centro” (1979, p. 10).

La crítica también coincide en atribuirle la caracterización de un discurso poético complejo y desconcertante que apuesta siempre por la experimentación en cuanto a sus formas y a la apropiación de múltiples referencias. Asimismo, se aprecia un tono angustiante, de desasosiego y desamparo, y el posicionamiento profundamente autorreflexivo de un yo que se identifica a partir de circunstancias marginales desde donde construye una visión crítica sobre una sociedad deshumanizada, materialista, violenta e individualista, reducida a una profunda crisis existencial (Kutipa, 2012; Chambilla, 2006). A todo esto, se podría agregar el hecho de que estamos frente a una poesía con cierto hermetismo acaso marcado por otro sentido: el de la universalidad de las referencias que recargan su registro y lo vuelve cultista y de una densa intertextualidad (Gómez, 1985).

Cabe precisar, además, que desde *Cacerías del viento* Cancino explora un lenguaje que va desprendiéndose del tono solemne, profundo, de las entregas anteriores, para afianzar más un registro aligerado, descargado, cercano a la coloquialidad, más compenetrado con la versificación libre y con disposición un tanto más experimental-visual de los versos, los mismos que se agrupan en composiciones poéticas que por lo general son breves.

En esta ocasión ofreceremos una lectura particularmente direccionada sobre estas caracterizaciones, pues nos centraremos en la simbología del sol como una de las referencias que han ganado una notable singularidad en la poesía de Cancino y que, sin duda, permiten apreciar con mayor agudeza y sentido crítico los motivos representativos descritos anteriormente. Para dar mayor consistencia a nuestra lectura, propondremos cuatro modalidades de aquella simbología, las mismas que nos permitirán analizar un conjunto de poemas de diversos libros: en primer lugar, la figuración del sol como una utopía o una realidad imposible para el hombre; luego, el sol toma la forma de la sequía que a su vez se erige en la señal de fin de los tiempos de la humanidad; una tercera modalidad simbólica permite identificar cómo el sol está asociado con un contexto marcado por la precariedad humana; y una cuarta modalidad pone de relieve la relación entre el sol y el sentido del tiempo. Para ejemplificar cada una de ellas, nos centraremos en tres poemarios: *Cacerías del viento* (1977), *Alto del Sol* (2002) y *Cantos de Sileno y Botetano* (2008).

Una primera gran imagen que nos ofrece Cancino sobre el sol y su incidencia en la realidad deshumanizada que recrea tiene que ver con lo utópico. El sol se alza como la figuración de una humanidad utópica que resulta para el poeta imposible de alcanzar. En el tercer poemario del autor, *Cacerías del viento*, encontramos un poema en el cual el yo poético proyecta su práctica creativa como una que está marcada por las sensaciones del hartazgo y la frustración, como si el entorno moderno del poeta —“cables”, “latas”, “relojes”— echara por tierra sus expectativas de creación. El ejercicio poético se convierte, entonces, en la reafirmación amarga de algo común, trajinado, superado y distante de una expresión genuina y portadora de algún sentido esperanzador sobre lo humano:

Esta lengua,

Atiborrada

De cables latas
Y relojes,
Parte a ver si sobra
Un poco de sol,
 Una sílaba
Curtida
Con abedules:
 Tropieza
Con las cacerías del viento.
(Cancino, 1977, p. 6).

La palabra trazada o el canto del poeta no solo se han atiborrado de algo que no les pertenece porque ya no es humano, sino que, peor aún, se han aligerado ante los ojos del mundo hasta caer en la invisibilidad más intrascendente. Es clave en el poema la figuración residual que adopta el sol —“parte a ver si sobra / un poco de sol”—, lo que enfatiza el acto desesperado del poeta y su lucha contra el tiempo, un tiempo que se consume y le deja nada más que una hoja vacía, un poema inconcluso, un borrador o una tachadura inservible. La complicidad entre el sol y el paso inclemente del tiempo —estratégicamente planteado por un animismo que hace del viento una fiera en busca de la presa humana— dejan al poeta fuera del ritmo de la vida, un paso después, sin posibilidad de sintonizarse con un escenario que restaure su humanidad perdida.

Y es la naturaleza, muchas veces, la mensajera de ese destiempo en el que el humano se advierte casi extinto, sin la fuerza y la integridad de saberse una especie suprema. El hombre se ha consumado en sus propias paradojas hasta entramparse como un ser incapaz de construir un mensaje para sí mismo o para otro semejante; mientras que esa mudez humana es atravesada por un escenario natural que le devuelve toda la violencia cometida hacia ella mediante una serie de presagios que el yo poético aprende a descifrar con dolor. Esto se corrobora en otro texto de *Cacerías del viento* titulado “hay demasiada tos y sequía”, donde surge una segunda simbolización importante sobre el sol, esta vez asociada

metonímicamente con el fenómeno de la sequía, que para Cancino anuncia el fin de los tiempos:

Pero aún mis dedos se empinan:

Sobre esta hoja de papel,

Recuerdan cómo,

Alimentados por el aire,

Soñaban los pájaros

Que en mi mesa

Florecían las estrellas.

Hay demasiada tos y sequía

Y sólo falta el estampido

Final de los pájaros.

Si esto sucede

No abras la ventana

Con mucho lirismo:

Simplemente

Es otro tiempo.

(Cancino, 1977, p. 21).

En el poema, hay claramente dos momentos diferenciados: en la primera mitad el acto creativo se instala en el pasado donde la liberación de la imaginación aún era posible. De nuevo aparece una figuración animista —los dedos recordando, los pájaros soñando, el florecimiento de la mesa— para graficar el potencial creativo del poeta en ese tiempo que era humano y, por extensión, fértil, enriquecido, bullente, cargado de vitalidad; no obstante, el poema cierra con un segundo momento que da forma a la lógica metonímica de causa y efecto para que la sequía, en tanto el desenlace de un sol totalizador y fulminante, condene al poeta a la inexpresividad absoluta, a la sensación de una vacuidad profunda. La sequía trae consigo un tiempo que extingue al hombre y a todo atisbo de vida a su alrededor, un tiempo apocalíptico que tiene en el “estampido final de los pájaros” la imagen exacta. Es por lo menos curiosa la manera en que el poeta se dirige a su interlocutor, advirtiéndole de un nuevo tiempo que ha consumido cualquier realidad esperanzadora de humanidad y, por

ello, le advierte de guardar para sí sus gestos llenos de “lirismo”, como si estos ya nada pudiesen decir sobre la naturaleza humana.

La figuración del sol en términos de la sequedad tiene otra aparición en el octavo poema del conjunto *Alto de Sol*:

¡Sequedad! ¡Sequedad ¡Quemante sequedad!

Solamente aquellos armados de razones y paja seca
Toman posesión de recovas y de sombreros
[...]
—Míralos solean sus restos y fraguan otro pesado cuerpo
Y tu mediavoz dentro del río
Cargado de húmeda sombra ensaya un destino
Alucinado por la soledad

Parecen más viejos y disminuidos
Son aquellos —míralos
Tropiezan con tu corazón y mis calcetines
—van devorándose en la Pampa de los Olvidos
(Cancino, 2002, p. 20).

En esta ocasión el yo poético también escoge el tono dialógico para dirigirse a un interlocutor acerca del escenario que los rodea: una realidad donde la sequía tortura a los cuerpos, les deja poca chance para esconderse, los violenta a partir de una sensación abrasadora —la “quemante sequedad”—, una violencia que incluso los lleva hasta el delirio o la alucinación. Esta última referencia es, por cierto, muy interesante, toda vez que sugiere un sol con el poder de desnaturalizar el rasgo máspreciado del hombre moderno, a saber, la razón. De este modo, se desprende de lo anterior que el sol es, para Cancino, una imagen determinante en su intento de describir un razonamiento humano colapsado, llevado hacia los límites donde pierde toda esencia o equilibrio, lo que en consecuencia nos acerca a la versión más instintiva y animalesca de esos mismos hombres, dado que los vemos

refugiándose en escondites con sombras o en los ríos, soleando sus restos, con cuerpos disminuidos y en franca autodestrucción canibalesca. Y todo esto en medio —aunque suene paradójico decirlo— de un insoslayable sentimiento de soledad o abandono. Los humanos de Cancino exponen ante el sol —ante la máxima expresión de la naturaleza— su soledad inducida, su involución.

Al trastorno de la alucinación o pérdida de la razón se suman otros, como el desvelo, que se erige en la poesía de Cancino como la señal de la rendición del hombre ante la omnipotencia del sol. Esto se deja apreciar, por ejemplo, en el poema “Estricto y claro” de *Alto de Sol*:

Sol de todos los días
En las tiznadas mareas y en el fondo quebrado de tu boca

Resbala por desolladeros y mercados
Oponiendo su bullicio silencioso al desnudo
Y despreocupado vértigo de la muerte

Enfrenta al mar
Su baile de arena y eclipsado cántaro desbarata
Los pilotes sudorosos del horizonte
Y fermenta el desvelo y los secos vientos

Desde siempre
Y enloquecido en pleno verano
Lo vemos caer como desmesurado diluvio
(Cancino, 2002, p. 13).

Nada escapa del sol: ni la exterioridad del yo poético —desde los “desolladeros y mercados”, pasando por los “secos vientos” y las “tiznadas mareas”, hasta los “pilotes sudorosos del horizonte” —ni su interioridad— “en el fondo quebrado de tu boca”. Esta omnipotencia del sol que desata un ciclo monótono y abrumador adquiere ciertas

figuraciones que llaman la atención, sobre todo, por la combinatoria de referencias sensoriales que el autor pone en juego: por un lado, aparece un tratamiento sinestésico del sol al manifestarse como un “bullicio silencioso”, y, por otro lado, el padecimiento de la piel ante la sensación calurosa-apocalíptica que dejan imágenes como “los pilotos sudorosos del horizonte” y “desmesurado diluvio”. Asimismo, cabe destacar la hiperbolización de la fuerza omnipotente de un sol que lo derrite todo en imágenes como “tiznadas mareas”, el diluvio desmesurado, la “fermentación” del sujeto desvelado y el “enloquecimiento” del astro. Nada, en suma, queda en pie tras el imperio del sol, y menos aún la condición humana que ante él muestra su precariedad.

La precariedad se erige, entonces, en una tercera simbolización que toma forma en esta poesía a partir de un recurso que Cancino sabe explotar muy bien y que tiene que ver con una metaforización de lo vertical: el sol, en ese sentido, emerge en el punto más alto y desde ahí escinde a los hombres, los fulmina y los reduce, los aplasta hasta la condición más ínfima, tal y como se aprecia en el cuarto poema de la segunda parte del mismo conjunto:

Aquí a la una y después de la una
Nadie sabe cómo humedecer
La osamenta amarilla desmoronada por la espera
Y entonces preguntamos ¿qué queda?
[...]
Aquí a la una y después de la una
Nadie pregunta qué altura tiene el cielo
Qué hondura el infierno

Nadie sabe cómo humedecer
Una palabra que arda y se apague en el purgatorio
(Cancino, 2002, pp. 40-41).

La precisión horaria es clave en ambos fragmentos, porque nos instala en el clímax de un mediodía que resulta a todas luces opresor, hostil y desintegrador. El sol brilla con toda su intensidad para exhibir la desintegración humana o, dicho de otra manera, la condición

residual del hombre (“osamenta amarilla desmoronada”). La sequedad reinante del sol otra vez aparece, como ocurrió en los poemas anteriores, para desdibujar la racionalidad del hombre, para desconectarlo o desprenderlo de la realidad, para obnubilarlo o enceguecerlo y, peor aún, para enmudecerlo. El tono interrogativo de los fragmentos revela, en efecto, el desconcierto del yo poético ante una fuerza brillante e infernal que lo somete y lo reduce a la expresión más degradada de la supervivencia. El sol, además, es trazado en el poema desde un mediodía que remarca el sometimiento en un tiempo presente y anula toda posibilidad de futuro para la humanidad.

El mediodía es motivo de otras recreaciones donde surgen otros elementos que remarcan la sensación de vacuidad, como es el caso del tercer poema de *Alto de Sol*:

Antes silencio después silencio dentro del silencio
Inmenso vacío mediodía
Deslizándose como interminable flujo de arena

Incansable arrugado tan seguro de sí mismo
Sigue entre espejismo y espejismo

Al mediodía no hay ecos que lo detengan
Puro sol —más ojeras— más hostil acaba de alumbrar
Evocativo el lejano
Huidizo proto verde negro acantilado

(Cancino, 2002, p. 15).

El silencio es el lenguaje del sol abrasador. Un lenguaje que viene a expresar la inconmensurabilidad de la sensación del vacío en el que yace sumergido el hombre, lo que de por sí se constituye en otro gesto de hiperbolización. Por otro lado, es más que sugerente el empleo de la metaforización espacial-temporal en torno al silencio —“Antes silencio después silencio dentro del silencio”—, lo que termina por remarcar su adherencia o su esencialidad para la naturaleza humana, una esencialidad que se acerca más a un estigma o a una señal de su extinción. A esto hay que agregar el elemento arena, el mismo que desata

la conjugación entre el escenario desértico, la sequedad, el mismo silencio, la soledad, el delirio y el desvelo; todas estas referencias insustituibles en la poética de la deshumanización de Cancino.

En el segundo poema de *Alto del Sol*, la precariedad, la decadencia y la ruindad deshumanizante alcanzan su máxima expresión desde la luminosidad desgarrante del sol:

En plena avenida con su color a tabaco y monólogo vacío
Es serpiente de arenisca y fuego

Devora los espectros moribundos
De aquellos anónimos borrachos y la certidumbre y los secretos
Convertidos en aguja fría después de la garúa

Sin mala fe mordiéndose la cola
Comprueba que puede enloquecer enjaulado en el abdomen
Desolado y frágil de los grillos y en la dentadura
Cubierta de polvo y arena oxidada
(Cancino, 2002, p. 14).

El yo poético, como vemos, despliega una descripción sobre los efectos del sol en los habitantes de esa realidad desencantada, y al mismo tiempo construye una imagen muy cercana de lo que el mismo astro representa. Para la primera descripción, Cancino vuelve a explorar una serie de referencias sensoriales que dan cuenta de lo visual —“color a tabaco”—, lo sonoro —“monólogo vacío”— y lo táctil —agua fría—; y en cuanto a la segunda descripción, resulta significativo que se insista en referencias como la arena —“serpiente de arenisca y fuego”— para asociar lo desértico y lo degradante-apocalíptico en una misma recreación de lo solar. Otro acierto del poema de Cancino es el de contrastar dos tipos de delirio o de locura: la de los hombres que pierden la razón tras verse sometidos por el sol, y la del mismo sol, en tanto un astro desquiciado y violento —“mordiéndose la cola”— que calcina cualquier atisbo de esperanza humana.

Una cuarta simbolización nos entrega una relación compleja entre el sol y el sentido del tiempo. En los poemas de Cancino la aparición del sol trae consigo generalmente un detenimiento o una quietud forzada, como si el tiempo se suspendiera, de modo que los personajes de los mundos poéticos del autor yacen inmersos en una suerte de intemporalidad que los lleva, a su vez, a cerciorarse de la ruindad que los rodea y a inducirse las más descarnadas introspecciones. Esto es evidente, por ejemplo, en el cuarto poema de *Alto de sol*:

El sol camina a las lomas
Como un perro con el hocico pegado al desierto

A todo lo largo y ancho
El silencio rodeado de espectros filosos

Una inmensa ola de arena
Avanza retrocede da órdenes contra el cielo que reposa

[...]

—Cada quien como aludido por el monólogo
[de una vida anterior

Trata de calafatear donde anidan los enigmas
Su demencia o su vientre

A solas y con los minutos desnudos
Frotando calles y escondrijos
Vaporizase en los resabios desenjaulados
Que los años dejan

El sol como un perro
Efectúa un par de cabriolas sobre las lomas
Lentamente divaga enardecido aúlla sin la venenosa historia

—resguardado de la locura preserva las siemprevivas

En la llanura el sol parece estancado

(Cancino, 2002, p. 16).

El poema, como ya ha ocurrido en otros textos que hemos comentado del autor, se apoya en algunas referencias vinculadas al paisaje desértico para graficar con mayor crudeza la intemporalidad que mantiene en cautiverio a los hombres. Esta intemporalidad también es sinónimo de la omnipotencia del astro, pues este habita en cada espacio y en todo momento, por lo que la supervivencia del hombre es impensable fuera de sus dominios. Una imagen concreta en la que se conjuga los sentidos de la intemporalidad y la omnipotencia es la vaporización del sol, como si su esencia se esparciera en todos los rincones y revelara que no hay materialidad viva posible que resista la consumación propia de los últimos tiempos.

Y, como en otras ocasiones, también se deja notar una estrategia animista que reviste al sol y lo transforma en una bestia errante y presa de la locura. Un sol que olfatea alucinado, agonizante y perdido en medio del desierto es la imagen que resumen siglos de deshumanización. Esa locura se prolifera y son los tocados por el sol los que parecen entrar en un delirio que los conecta con las versiones insospechadas que yacen en sus interiores, un delirio que, en otro momento, el poeta ha definido como una “amarga fortuna” (2002, 38).

Un ejemplo más donde se conjugan la intemporalidad y la omnipotencia del sol se advierte en el poema “Sucede Sileno” de *Cantos de Sileno y Botetano* (2008):

El Sol. Solo el duro sol.

El iracundo sol

Brinca todos los muros

Y las espinas de las buganvillas.

Camina insistente hacia nosotros.

Es testigo furioso

Que aquí el estridor de los tambores

No fue capaz de reventar

Los oídos secretos de los viñedos.

(Cancino, 2008, p. 39).

El sol, en este texto, invade todos los rincones como pasaba en los poemas anteriores, pero hay un énfasis particular respecto a la persecución que hace a los hombres: sigue cada uno de sus pasos como un ente enardecido y despiadado que arrasa con la vulnerabilidad del yo poético. El sol, por todo lo dicho, se erige en un ente que desde su altura ingobernable y la violencia de su luminosidad transparenta la realidad empobrecida de la humanidad.

La intemporalidad que se desprende del sol es explorada por Cancino hasta el límite, por eso no es de extrañar que en algunas ocasiones se centre en los instantes de transición del ciclo del día, como el atardecer, tal y como figura en el poema “El pueblo casi despoblado”, que forma parte del mismo poemario:

La tristeza al atardecer no tiene certeza.

Apaga las brasas del crepúsculo.

Aúllan los perros.

El día muere,

Incluso si ha sido poco glorioso

Como los hechos del curita Muñoz.

[...]

El pueblo casi despoblado.

Pocas son las casas

No untadas por el crepúsculo.

Los caminos de llegada

A punto de borrarse.

La torre resquebrajada de piedra blanca.

El burro que duerme de pie.

Los labios inmóviles de Nieves y Agustín.

El padre bebedor algo granuja.

El réprobo. El asustado feligrés:

Imágenes,

Imágenes, imágenes.

En las pupilas de Botetano

Descarnadas,

Despeñándose,

Tiritando de frío,

Sin poder verter una lágrima.

(Cancino, 2008, pp. 81-82).

El atardecer es el anuncio de la llegada de un silencio mayor, del reino absoluto de la quietud y de la inconmensurable sensación de soledad. Es el anuncio, además, del detenimiento del tiempo donde la vida de los que habitan el escenario desértico-apocalíptico de Cancino parece volver a un grado cero como si se tratara de un nuevo comienzo que los apartara del mundo: “Los caminos de llegada / a punto de borrarse”. Es incluso sobrecogedor lo que se describe en el primer verso acerca de un atardecer que instala en el corazón de los pobladores una tristeza que no tiene punto fijo, que no se sabe dónde comienza ni dónde acaba, de la que no se sabe ni su profundidad ni su alcance; en suma, una tristeza cuya infinitud revela la incalculable deshumanización de los hombres.

Los poemas analizados han tenido como finalidad explorar la simbología del sol, toda vez que este se erige en una de las imágenes con gran potencial en la poética de Segundo Cancino. Dicha exploración nos ha permitido identificar hasta cuatro relaciones: el sol como utopía, la sequía como señal de fin de los tiempos, la precariedad de la naturaleza humana y la relación entre el sol y el sentido del tiempo. Todos estos símbolos se conjugan en una sola visión del poeta acerca de la condición deshumanizada del hombre en medio de un escenario apocalíptico que revela el fin de los tiempos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANCINO, S. (2008). *Cantos de Sileno y Botetano*. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.

CANCINO, S. (2002). *Alto del Sol*. Ediciones San Marcos.

CANCINO, S. (1977). *Cacerías del viento*. Ediciones Cruz del Sur.

CHAMBILLA, L. (2006). Segundo Cancino Morales. En *El movimiento poético tacneño del '70. Estudio, antología y notas* (pp. 50-55). Cuadernos del Sur Ediciones.

DELGADO, W. (1979). Poesía en vilo. En S. Cancino, *Estrujamundos* (pp. 7-11). Ediciones SADIN.

GÓMEZ, L. (1985). Prólogo. En *Los 13 de Tacna (antología poética 1967-1982)*. (pp.5-7). Instituto Nacional de Cultura.

KUTIPA, W. (2012). Proemio. *Humus. Suplemento especial de LETRASÉRTICA IV, I(1)*, 3-4.

**LA POÉTICA DEL ALEGATO EN *ESPAÑA*, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ, DE
CÉSAR VALLEJO**

**THE POETRY OF THE ALLEGATION *ESPAÑA*, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ,
BY CÉSAR VALLEJO**

Edmundo de la Sota Díaz
Universidad Tecnológica del Perú
edmundodelasotadiaz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-1999-0537>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.98>

Fecha de recepción: 08.01.21 | Fecha de aceptación: 20.08.21

RESUMEN

El objetivo de esta investigación es revelar con exhaustividad las características de una poética del alegato en el poema “España, aparta de mí este cáliz”. Para ello, a partir de las propuestas teóricas desarrolladas por la Teoría de la Enunciación de Oswald Ducrot y la Teoría de la Argumentación de Ruth Amossy y Dominique Maingueneau, nos interesamos en señalar el desenvolvimiento de los interlocutores, donde los *locutores* se dirigen a los *alocutarios* con el fin supremo de persuadirlos para que se unan a la lucha libertaria del pueblo republicano. Asimismo, se detalla cómo en el propósito persuasivo que se evidencia en el discurso lírico, este alcanza su consumación enunciativa gracias a la gran *performance* del *ethos* y del *pathos*.

PALABRAS CLAVE: Poética del alegato, locutores, alocutarios, ethos, pathos.

ABSTRACT

The objective of this investigation is to reveal exhaustively the characteristics of a poetics of the argument in the poem “España, aparta de mí este cáliz”. To do this, based on the theoretical proposals developed by Oswald Ducrot's Theory of Enunciation and the Argumentation Theory of Ruth Amossy and Dominique Maingueneau, we are interested in pointing out the development of the interlocutors, where the speakers address the allocutors, with the supreme goal of persuading them to join the libertarian struggle of the republican people. Likewise, it is detailed how in the persuasive purpose that is evidenced in the lyrical discourse, it reaches its enunciative consummation thanks to the great performance of ethos and pathos.

KEYWORDS: Poetics of the plea, announcers, allocators, ethos, pathos.

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil española (1936-1939) inspiró algunas obras de arte, principalmente, en el campo literario. Entre estas destacan tres poemarios: *España en el corazón* (1936-37), de Pablo Neruda; *España: poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937), de Nicolás Guillén; y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de César Vallejo. En este conflicto bélico, cuando el pueblo republicano se enfrentó al poder monárquico de impronta fascista (Pérez-Reverte, 2015), estos poetas latinoamericanos se involucraron activamente con los sucesos acaecidos. En el caso particular del poeta peruano, en su libro se plasma la identificación con la lucha emprendida por el sujeto republicano. En este, una poderosa voz poética expresa su alegato en defensa de la causa libertaria del hombre común y su apuesta por el nacimiento de un mundo más justo.

Según la RAE, un *alegato* viene a ser una argumentación a favor o en contra de alguien o algo. Esta intencionalidad discursiva se observa desde el título del poemario, pues el enunciado paratextual (*España, aparta de mí este cáliz*) está construido con un cariz vocativo. En este resalta el empleo metonímico que se hace del vocablo *España* con el afán de dirigirse al pueblo revolucionario. En cierta medida, con este mismo tono argumentativo, se desarrollan los quince poemas que constituyen este libro. Justamente, debido a estas características del discurso lírico, se denomina este artículo *la poética del alegato*. Nuestra hipótesis es que Vallejo, en este poema, logra configurar un eficaz circuito comunicativo de adoctrinamiento, debido a que el locutor se dirige a un auditorio de niños con un mensaje centrado en la idea-fuerza: “España es nuestra Madre”. En esta perspectiva, se buscará precisar, mediante un análisis exhaustivo, cómo se recrea el alegato discursivo a través de los roles que desempeñan los interlocutores y las elaboraciones emotivas (el *ethos* o el *pathos*) que estos expresan en el texto lírico.

LOS INTERLOCUTORES EN EL TEXTO LÍRICO

En estas últimas décadas, ha alcanzado un gran desarrollo teórico la precisión de categorías como *autor*, *locutor*, *auditorio* y *alocutario*. Esto es, se ha buscado señalar con claridad la participación de los diversos interlocutores en la construcción y funcionamiento de un

texto. En este camino, muchas disciplinas que se ocupan del discurso literario como la retórica, la pragmática y las teorías del discurso han desarrollado un armazón teórico y su provechosa aplicación en la lectura, comprensión e interpretación de un poema. En ese sentido, de estas propuestas multidisciplinarias, tomaremos para nuestra lectura analítica algunas categorías desarrolladas por la Teoría de la Enunciación.

Según Ducrot (2001), todo enunciado es esencialmente polifónico¹. En esta perspectiva, concibe la enunciación como una escenificación teatral, donde se tiene la participación de múltiples interlocutores. Por lo mismo, en el campo de la emisión, primero, se distingue los roles del *sujeto hablante* y del *sujeto locutor*. El primero viene a ser el productor físico del enunciado, es decir, la persona que escribe la obra literaria. El segundo se constituye en un sujeto lingüístico que se expresa en el texto.

El locutor es el supuesto responsable del enunciado, es el que está presente en el sentido mismo del enunciado, como el ser a quien debemos imputar la aparición de este enunciado. A él remiten —salvo en el discurso referido en estilo directo que excluyo de mi exposición— el pronombre yo y las otras marcas de la primera persona (Ducrot, 2001, p. 259).

En efecto, se distingue con claridad la diferencia entre el autor y el locutor. Por ejemplo, en los versos del poeta peruano Javier Heraud (1942-1963): “Yo soy un río, / voy bajando por / las piedras anchas, / voy bajando por / las rocas duras, / por el sendero / dibujado por el / viento” (1989, p. 14), el pronombre *yo* que se identifica como un río viene a ser el *locutor*. Entonces, esta voz se constituye en el ente lingüístico que organiza el discurso lírico.

En un segundo momento, Ducrot (2001) diferencia las figuras discursivas del *locutor* (L) y los *enunciadores* (En). Puesto que en la comunicación virtual que subyace en el texto no solo aparece la voz del *locutor*; sino, también, participan otras voces con posturas discursivas distintas, y hasta de confrontación, con respecto al punto de vista del primero. Por lo mismo, en este escenario textual, el primero se erige en la voz general del discurso y será siempre una presentación en singular; el segundo, en cambio, estará conformada por

¹ No se debe olvidar que el concepto de *polifonía* fue desarrollado por Bajtín (1986), quien sostiene que la principal característica de una novela es su estructura dialógica. A partir de esta propuesta primigenia, el teórico francés lo que ha hecho es profundizar la propuesta del teórico ruso.

otros entes discursivos que expresan otras posturas o actitudes y siempre tendrá una participación en plural.

Observemos esta distinción en estos versos de “Piedra negra sobre una piedra blanca”. Por un lado, en los cuartetos que empieza con: “Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo [...]” (vv. 1-8), el *locutor* (L) está enmarcado por el pronombre (me) en primera persona. Y este ente discursivo presagia su muerte en un espacio y tiempo específico. Por otro lado, en los tercetos que se inicia con: “César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada [...]” (vv. 9-14) (Vallejo, 1987, p. 85), claramente se percibe la participación de una voz en tercera persona, distinta a la voz de los cuartetos. Esta es el *enunciador* (E1), quien nos confirma la ejecución del anuncio de la muerte, y la importancia de su enunciación radica en que devela las penalidades que sufrió en vida el poeta. Por lo visto, con la revelación de E1, se complementa el sentido de soledad enunciada por el locutor (L).

En cuanto al campo de la recepción, Ducrot observa la necesidad de diferenciar los roles que cumplen los *receptores* dentro del entramado discursivo. En este esquema, principalmente, se diferencia al *auditor* del *alocutario*. El primero viene a ser el sujeto humano que identificamos como el lector en general. Mientras que “los alocutarios son las personas a las que el locutor declara dirigirse. Se trata, por consiguiente, de una función que el locutor confiere a tal o cual persona por la fuerza de su mismo discurso” (Ducrot, 2001, p. 136). Además, este *alocutario* es parte constituyente de la estructura del texto y su participación forma parte de la comprensión del discurso. Por ejemplo, en estos versos: “Jamás, hombres humanos, / hubo tanto dolor en el pecho, en la solapa, en la cartera, / en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!” (Vallejo, 2011, p. 396). Se observa que el *locutor* se dirige específicamente a “hombres humanos” para reiterarle cómo el dolor insondable envuelve todos los estamentos de la existencia. Por lo tanto, este receptor específico se erige en el *alocutario*.

Asimismo, se diferencia al *alocutario* (AL) del *destinatario* (Dn). Como ya se indicó, el primero responde en la comunicación textual al *locutor*; mientras que el segundo viene a ser otro “oyente” u “otros oyentes” distintos al *alocutario*. En efecto, en muchas situaciones

enunciativas, fácilmente, se comprueba que el locutor no solo se dirige al *alocutario*, sino también a otros destinatarios. Justamente, esta presencia de múltiples interlocutores caracteriza a un texto polifónico. Por ejemplo, en estos versos: “Señor Ministro de Salud: qué hacer? / Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer” (Vallejo, 1987, p. 56). Se observa, primero, la presencia de tres receptores claramente designados por sus respectivos vocativos. Segundo, el discurso global del locutor se dirige al “Señor Ministro de Salud”; por lo tanto, este se erige en el *alocutario*. Tercero, “hombres humanos” y “hermanos” vienen a ser otros “oyentes”, designados con sus respectivos vocativos en plural y estos se constituyen en los destinatarios 1 (mensaje a la Humanidad) y 2 (mensaje a un grupo familiar).

LOS AFECTOS EN EL DISCURSO LÍRICO

En la elaboración de un discurso, en la tradición clásica, existía el interés de organizar una exposición cuidadosa sobre un determinado tópico que debía pronunciarse ante un auditorio con el fin de convencerlo. Justamente, en torno a este esquema discursivo es que Aristóteles organiza su estudio sobre la retórica. En este marco, destacan tres categorías fundamentales en la construcción y realización del discurso: el *logos*, el *ethos* y el *pathos*. El primero viene a ser el conjunto de “estrategias discursivas empleadas para informar y argumentar mediante testimonios, documentos, datos estadísticos u otras *pruebas* que el orador puede integrar en su discurso con el fin de convencer al otro sobre su punto de vista” (Pereira, 2017, p. 78). El segundo, el *ethos* se refiere a la puesta en escena de una imagen adecuada del orador y, el tercero, el *pathos* alude al efecto emocional que se busca producir en el auditorio.

En el desarrollo de las teorías del discurso (la retórica textual, la pragmática, la teoría del discurso, entre otros) se ha vuelto a teorizar en torno a estas categorías aristotélicas. Justamente, en *El decir y lo dicho* (1984) de Ducrot, se comenzó a discutir el concepto de *ethos* en términos pragmáticos en su reflexión de la elaboración de la subjetividad enunciativa (Maingueneau, 2010). A partir de esta reelaboración de los conceptos sobre los elementos emocionales en el discurso, se observa su aplicación prolija en la interpretación de cualquier discurso escrito; con mayor razón, se comprueba su utilidad en el análisis de

un poema. En esta propuesta, el *ethos* está ligado al gran *performance* de alocución que desarrolla el locutor en su búsqueda de sensibilizar los afectos del alocutario.

A través del *ethos*, el destinatario es convocado a un sitio, inscrito en la escena de enunciación que implica el texto. Esta “escena de enunciación” se descompone en tres escenas que he denominado “escena englobante”, “escena genérica” y “escenografía”. La *escena englobante* otorga un estatuto pragmático al discurso, lo integra en un tipo: publicitario, administrativo, filosófico, [poético]... La *escena genérica* es aquella del contrato ligado a un género o un subgénero del discurso: el editorial, el sermón, la guía turística, el examen médico... En cuanto a la *escenografía*, esta no se impone en función del género, sino se construye en el mismo texto: un sermón puede ser enunciado a partir de una escenografía profesoral, profética y amistosa, etcétera (Maingueneau, 2010, p. 211).

Por lo visto, la elaboración de una *escena de enunciación* es fundamental en el desarrollo exitoso de un discurso. Sin embargo, de las tres escenas que se configuran, la *escenografía* se constituye en el elemento primordial que permite la realización plena y productiva de un discurso, pues se observa que, en el marco de la enunciación progresiva, se va validando esta escenografía. Por tanto, el modo de decir del locutor se convierte en el gran actor discursivo con cuyo desenvolvimiento eficaz se conmoverá y atraerá al alocutario.

Con respecto a la participación del *pathos* en el desarrollo de un discurso exitoso, este se relaciona directamente con la recepción, reacción y participación del auditorio. Por ello, el locutor no solo está obligado a expresar sus ideas fuerza, sino que también su discurso debe disfrazarse con un ropaje lingüístico emotivo que apueste por atraer el interés del *alocutario*. No obstante, no se puede razonar que la persuasión es puramente subjetiva; más bien, su elaboración es producto de un trabajo de razonamiento pleno y el conocimiento de una situación específica. Además, “la persuasión completa se obtiene por la conjunción de tres operaciones discursivas: el discurso debe *enseñar, deleitar y conmover*: puesto que la vía intelectual no alcanza para desencadenar la acción” (Plantin, 2014, p. 4). En definitiva, el *pathos* es producto de la asociación exitosa entre el qué se dice y el cómo se dice.

Es necesario llevar al auditorio a identificarse con los sentimientos del que escucha, o cuyo estado le describe. Esta identificación puede efectuarse en dos niveles: primero; la de la mención de los sentimientos que experimenta el que nos pide que compartamos su emoción, y eventualmente una justificación de esa reacción afectiva. Luego, el de la sugestión de ese sentimiento por vías más o menos indirectas, que permiten adivinar y

compartir el sentimiento que anima al locutor o la persona mencionada. En ambos casos, los sentimientos del locutor suscitan (o al menos intentan suscitar) una empatía en la interacción que se establece con su interlocutor (Amossy, 2017, p. 121).

En efecto, la participación del *pathos* en el discurso se desarrollará por la conjunción de intereses que unen al locutor y a su alocutario. Para ello, el primero debe ofrecerle un discurso impregnado de afectividad tanto en el nivel de los tópicos como en la construcción de un lenguaje apropiado. El segundo, por su parte, debe sentirse identificado con la propuesta discursiva del locutor, porque este lo involucra como partícipe dinámico en la realización semántica y pragmática del discurso. Al final, la consumación del *pathos* en cualquier tipo de enunciación será posible gracias a la argumentación sostenida y justificada por razones.

LOS INTERLOCUTORES Y LOS AFECTOS EN *ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ*

España, aparta de mí este cáliz (1939) fue publicado póstumamente por Georgette Philippart al año siguiente de la muerte del poeta. Según Julio Ortega, es el mayor producto literario de la Guerra Civil española donde convergen dos grandes tradiciones discursivas de Occidente. Por una parte, el discurso que pregona la fundación de una utopía, esto es, el nacimiento de una república de hombres libres; y, por otra parte, el discurso apocalíptico donde justamente esta república naciente se encuentra en peligro de ser arrasada por el fascismo. Lo que al final conllevaría a la construcción de un discurso poético paradójico porque se le canta a una utopía trágica (Ortega, 2000). Por su parte, Edson Guáqueta sostiene que estamos ante una enunciación bifronte, puesto que el discurso del poemario se ubica, de un lado, en el campo discursivo del cristianismo y, de otro lado, en el campo discursivo del marxismo. En tal sentido, estas dos perspectivas ideológicas de gran predicamento en el mundo contemporáneo, en apariencia irreconciliables, se armonizan en el discurso lírico de César Vallejo (Guáqueta, 2016).

En efecto, estas ideas desarrolladas por Ortega y Guáqueta se complementan en la perspectiva de ubicar *España, aparta de mí este cáliz* en el eje discursivo de la poética del alegato, ya que los temas de la fundación mítica y del apocalipsis de la humanidad o de la

nueva sociedad se sostienen, esencialmente, en la diversificación de las emociones en la enunciación (que vendría a ser la constitución del *ethos* en el texto). Asimismo, estos discursos (del logos cristiano o del marxista) se centran tanto en sus ejes ideológicos específicos como en la preocupación por elaborar grandes relatos con una carga sugestiva abundante en tópicos existencialistas a fin de lograr una aceptación militante por parte de los adeptos (que vendría a ser la consumación del *pathos* en el texto).

En seguida, observemos cómo interactúan los interlocutores y cómo se configuran las elocuciones emotivas en dos poemas representativos del poemario cuyos ejes semánticos desarrollan una secuencia temática contradictoria, puesto que tiene como punto de partida un discurso de algarabía ante la masiva concurrencia de la población, quienes se muestran prestos a la lucha por la fundación de una república popular. Sin embargo, en el punto de cierre, se lee un discurso de advertencia de un tono de absoluta desconfianza, donde el locutor percibe la inminencia de la traición por parte de los mismos militantes de la causa revolucionaria.

En el primer poema, “Himno a los voluntarios de la república”, se desarrolla el tema de la incorporación del pueblo a la lucha revolucionaria. En este marco, se organiza un discurso de celebración ante la decidida participación de la población para pelear por su liberación del yugo monárquico y la posterior fundación de la república española de raigambre popular. En esta perspectiva, el poema se organiza al modo de un alegato de alabanza, pues, en el circuito comunicativo, un *locutor eufórico* (suponemos uno de los líderes de la revolución) se dirige a un *alocutario convencido de su gesta* (el poblador civil convertido en soldado de la revolución).

*Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al que bien, que venga,
y quiero desgraciarme [...]*

(Vallejo, 2011, p. 430).

Como se observa en este párrafo inicial, es preponderante la emotividad en estos versos del poema. En primer lugar, la enunciación del locutor alcanza su tonalidad sublime (el *ethos* en su mejor ejemplificación) cuando este configura un discurso que alude a una escena de suprema alegría desbocada (“corro, escribo, aplaudo, / lloro, atisbo, destrozo”). Esta narrativa emocional, desde la perspectiva de la recepción, confirma dos logros de los organizadores de la rebelión: el éxito de la convocatoria y la participación conmovedora de la población (“cuando marcha a morir tu corazón, / cuando marcha a matar con su agonía / mundial”).

Ante este cuadro conmovedor, por lo maravilloso de la entrega del ciudadano común a la causa de la guerra justa, el locutor no solo se exhibe con un discurso de gran bagaje ideológico (“Todo acto o voz genial viene del pueblo / y va hacia él”) o cultural (“o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros”), sino que, además, busca envolver con una secuencia de expresiones laudatorias al alocutario (lo que vendría a ser la escenificación del *pathos*). En este contexto, el orador se vale de una secuencia de vocativos de elogio para ensalzar la participación del combatiente y, a la vez, concientizarlo para su inmolación: “Voluntario de España, miliciano de huesos fidedignos / proletario que mueres de universo / ¡Liberador ceñido de grilletes! / ¡Obrero, salvador, redentor nuestro! / ¡Voluntarios, por la vida, por los buenos, matad a la muerte, matad a los malos!”.

En el poema “XIV”, se desarrolla el tema de la advertencia ante la inminencia de la traición por parte de los mismos republicanos. Ante este posible contexto contrarrevolucionario, se organiza un discurso angustiado de claros efectos perlocutivos. Por lo mismo, en el circuito comunicativo, la enunciación del locutor está revestido de un tono sostenido de exigencia, porque se busca concientizar al alocutario para que esté preparado ante el posible desmoronamiento de la lucha libertaria. En esta perspectiva, se nombra al receptor con el vocativo “España”, un vocablo metonímico poderoso para referirse al pueblo revolucionario.

*¡Cúidate, España, de tu propia España!
¡Cúidate de la hoz sin el martillo,
cúidate del martillo sin la hoz!
¡Cúidate de la víctima a pesar suyo,*

*del verdugo a pesar suyo
y del indiferente a pesar suyo!
¡Cúdate del que, antes de que cante el gallo,
negárate tres veces,
y del que te negó, después, tres veces!*

(Vallejo, 2011, p. 460).

En cuanto a la emotividad elocutiva, en este fragmento se observa que la enunciación del *ethos*: la exhibición discursiva laudatoria del locutor se difumina para dar paso, únicamente, al lucimiento de su voz imperativa, porque el panorama que se vislumbra lo amerita. Por tal razón, en este poema, la enunciación del *pathos* alcanza su plenitud, puesto que se configura una atmósfera emocional asfixiante y una perspectiva existencial de riesgo para el auditorio. En efecto, el discurso desesperado del locutor se debe a las múltiples evidencias de que el fracaso de la guerra revolucionaria no será obra del enemigo monárquico, sino de cualquiera de los militantes republicanos (“Cúdate de la hoz sin el martillo, / cúdate del martillo sin la hoz”).

Entonces, la intención enunciativa, a lo largo de los veintitrés versos del poema, es alertar al alocutario; convencerlo de la posibilidad de una derrota, un fracaso, un traspie o una traición, entre otras posibles desgracias en el proceso de la gesta revolucionaria (“¡Cúdate de la víctima a pesar suyo, / del verdugo a pesar suyo / y del indiferente a pesar suyo!”). También, en esta oratoria de anticipación, se puede leer el mensaje siguiente: el triunfo en las trincheras no garantiza el nacimiento automático de una república popular; por lo mismo, el origen de la justicia será obra de múltiples errores (“¡Cúdate de los que te aman! / ¡Cúdate de tus héroes! / ¡Cúdate de tus muertos! / ¡Cúdate de la República!”).

ANÁLISIS DE “ESPAÑA, APARTA DE MÍ ESTE CÁLIZ”: LOS INTERLOCUTORES Y LOS AFECTOS

XV

*España, aparta de mí este cáliz
NIÑOS DEL MUNDO,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,*

<i>en cabestro, dos láminas terrestres;</i>	5
<i>niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!</i>	
<i>¡qué temprano en el sol lo que os decía!</i>	
<i>¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!</i>	
<i>¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!</i>	
<i>¡Niños del mundo, está</i>	10
<i>la madre España con su vientre a cuestras;</i>	
<i>está nuestra madre con sus férulas,</i>	
<i>está madre y maestra,</i>	
<i>cruz y madera, porque os dio la altura,</i>	
<i>vértigo y división y suma, niños;</i>	15
<i>está con ella, padres procesales!</i>	
<i>Si cae —digo, es un decir— si cae</i>	
<i>España, de la tierra para abajo,</i>	
<i>niños ¡cómo vais a cesar de crecer!</i>	
<i>¡cómo va a castigar el año al mes!</i>	20
<i>¡cómo van a quedarse en diez los dientes,</i>	
<i>en palote el diptongo, la medalla en llanto!</i>	
<i>¡Cómo va el corderillo a continuar</i>	
<i>atado por la pata al gran tintero!</i>	
<i>¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto</i>	25
<i>hasta la letra en que nació la pena!</i>	
<i>Niños,</i>	
<i>hijos de los guerreros, entre tanto,</i>	
<i>bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo</i>	
<i>la energía entre el reino animal,</i>	30
<i>las florecillas, los cometas y los hombres.</i>	
<i>¡Bajad la voz, que está</i>	
<i>en su rigor, que es grande, sin saber</i>	
<i>qué hacer, y está en su mano</i>	
<i>La calavera hablando y habla y habla,</i>	35
<i>la calavera, aquella de la trenza;</i>	
<i>la calavera, aquella de la vida!</i>	
<i>¡Bajad la voz, os digo;</i>	
<i>bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto</i>	
<i>de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún</i>	40

el de las sienes que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres, 45
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae —digo, es un decir—, 50
salid, niños del mundo; id a buscarla!...
 (Vallejo, 1987, p. 45).

En el poema se desarrolla el tema de la posibilidad de una derrota en la lucha libertaria emprendida por el pueblo español. A nivel del tópico, se propone un discurso persuasivo que incide en la toma de posta, por parte de los niños, en la continuación de la guerra en el caso hipotético de que la lucha de los padres sea derrotada. Ahora bien, desde el título del poema ya está sugerida la enunciación de una poética del alegato, dado que desde el mismo enunciado paratextual se organiza una comunicación, en su forma imperativa, entre un emisor identificado con el pronombre personal “mí” y un receptor consignado con el vocativo “España” que, metonímicamente, representa al pueblo republicano.

LOS INTERLOCUTORES EN EL ALEGATO

En cuanto a la organización del campo de la emisión en el texto, se observa la participación de un solo enunciador (E1). Este se identifica con el pronombre personal en primera persona y en número singular que se conjuga con los verbos *digo* (véase los versos 2, 17, 37 y 50) y *tardo* (véase el verso 47). Como este E1 se constituye en la única y principal voz lírica que organiza todo el enunciado discursivo, se convierte en el locutor (L) del poema.

Mientras tanto, en la estructuración del campo de la recepción, resalta la participación de varios “oyentes”. Cada uno de estos receptores virtuales están identificados con sus respectivos vocativos: “Niños del mundo” (véase los versos 1, 10 y 51) y “Niños” (véase los versos 6, 15, 19 y 27). Aunque en apariencia pareciera confirmarse la posibilidad de una

misma identidad, estas dos denominaciones no corresponden a un mismo grupo de sujetos. En primer lugar, porque el locutor del poema se dirige, en el marco general de la comunicación textual, a “Niños del mundo”, como los posibles militantes de la causa revolucionaria en el futuro. En ese sentido, debido a esta expresa direccionalidad comunicativa del locutor con este receptor, este se configura como el *alocutario* (AL) del poema. En segundo lugar, el locutor en su papel de enunciador se dirige también, en el contexto de la enunciación, a los “Niños”, a quienes trata, más bien, con cierta cercanía familiar; entonces, estos se constituyen en los destinatarios (D1).

En virtud de lo planteado, en el poema se vislumbra un doble circuito comunicativo. Es decir, el armazón comunicativo se desarrolla del siguiente modo: primero, un locutor (L) busca persuadir, en el *nivel de la convicción*, al alocutario para que se una a la lucha libertaria ante la situación de una posible derrota de España. Estos aludidos (“Niños del Mundo”) se ubican fuera del espacio de enunciación del locutor (véase los versos 1-5, 10-13 y 49-51). A modo de transparentar esta explicación, diríamos que un locutor se dirige a través de los medios de comunicación (prensa escrita o radio, por ejemplo) a un público (Niños del mundo) de distintos lugares, naciones o países. Segundo, el locutor en su condición de enunciador busca persuadir, en el *nivel de la motivación*, al destinatario inmediato para que estos interactúen junto a sus padres en función a los sucesos de la guerra que se viene librando en los frentes de batalla. En esta dinámica comunicativa entre L y D1, se observa cercanía y cierta familiaridad (véase los versos 27-31), por lo que podemos inferir que esta comunicación se realiza en un mismo espacio de enunciación. En suma, en este discurso persuasivo, la guerra, también se libra en el frente de la comunicación en toda su densidad enunciativa. Por un lado, en el frente externo, el L se dirige al AL y, por otro lado, en el frente interno, el L se dirige al D1.

LOS AFECTOS EN EL ALEGATO

Con respecto a la elaboración de la subjetividad enunciativa en el poema, se observa una gran *performance* del *ethos* en la constitución del poema, ya que todo el armazón discursivo se sostiene gracias a la portentosa oratoria del que hace gala el locutor y su particular manera de entusiasmar con un alegato de tinte existencialista que se mueve entre

la motivación y el convencimiento a la causa de la lucha del pueblo español. En esta perspectiva, la *escena de la enunciación* (Maingueneau, 2010) se configura en tres niveles: en el nivel de la *escena englobante*, estamos ante la presencia de un tipo de texto ideológico en su variante de tópico del apocalipsis (véase los versos 17-18), pues el locutor, frente al posible cataclismo de la derrota de España, busca concientizar a los “Niños del Mundo” para que estos se encarguen de la resurrección de España (véase los versos 49-51). Luego, en el nivel de la *escena genérica*, el poema se ubica dentro del subgénero discursivo de la arenga, puesto que se configura como un discurso de tono solemne y elevado en su variante del tópico patriótico. Sin embargo, en esta alocución de tinte nacionalista no solo se busca levantar los ánimos, enaltecer la causa de la guerra justa o enardecer la conciencia de los niños españoles (véase los versos 27-30), sino también la de todos los niños del mundo (véase los versos 10-13). En otras palabras, se busca la identificación de los hombres del futuro con los sucesos acaecidos en esta lucha del pueblo español. Finalmente, en cuanto a la *escenografía*, la puesta en escena de la imagen del locutor se desenvuelve desde la perspectiva de una arenga enunciada por un militante de la causa libertaria del pueblo español.

Entonces, la puesta en escena de un discurso persuasivo se desarrolla de la siguiente manera. De una parte, cuando se dirige a los “Niños del Mundo”, que vendría a ser un público alejado del entorno del locutor, se acude al formato del discurso de persuasión en su *variante de convicción*. Se apela a la identificación con la lucha de España (“¡Niños del mundo, está / la madre España con su vientre a cuestras; / está nuestra madre con sus férulas”) y que la reivindiquen si es derrotada (“si la madre / España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla!”). De otra parte, cuando se dirige a los “Niños”, que vendría a ser un público del entorno del locutor, se emplea el formato del discurso de persuasión en su *variante de motivación*. Se busca elevar la identificación moral con la experiencia de la guerra (“niños ¡cómo vais a cesar de crecer! / ¡cómo va a castigar el año al mes!”) y, al mismo tiempo, se les pide guardar la compostura ante los contratiempos y carencias producidas por la guerra (“Niños, hijos de los guerreros, entre tanto, / bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo la energía”).

Ahora, ¿cómo se construye la *escenografía* en el poema? El locutor, desde la perspectiva de un profeta, desarrolla un discurso persuasivo que se mueve, al mismo tiempo, en dos direcciones que se complementan. En la primera dirección, el locutor se dirige al alocutario “Niños del Mundo” con la intención de que estos receptores se identifiquen con la causa de la lucha. Para este propósito se configura, primero, un panorama apocalíptico con la metonimia: “Si cae España —digo, es un decir— / si cae” (vv. 2-3); segundo, se asocia a España con la madre, pues en dicha equivalencia ambas corren peligro y merecen la preocupación de los hijos: “la madre España con su vientre a cuestras; / está nuestra madre con sus férulas” (vv. 11-12); y, tercero, ante la posibilidad de la derrota, se pide que se unan a la lucha: “si la madre / España cae —digo, es un decir—, salid, niños del mundo; id a buscarla!” (vv. 49-51).

En la segunda dirección, el enunciador exige al destinatario “Niños” a que interactúen en función a los sucesos de la guerra. En este contexto imperativo, por un lado, se busca crear un clima motivacional de identificación con la lucha: “niños, ¡cómo vais a cesar de crecer! / [...] / ¡cómo van a quedarse en diez los dientes, [...]” (vv. 19-21); y, por otro lado, se ordena que controlen sus miedos: “Niños, / hijos de los guerreros, entre tanto, / bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo” (vv. 27-29) y que calmen sus angustias: “Bajad el aliento, y si / el antebrazo baja, / si las férulas suenan, si es la noche” (vv. 41-43).

Con respecto a la configuración del *pathos*, en el poema se observa que el locutor, en su objetivo de predisponer al auditorio para que se identifique con la lucha del pueblo español, se dirige a los futuros hombres mediante los vocativos “Niños del mundo” y “Niños”. Ahora, ¿por qué se interesa en la persuasión de un auditorio conformado solo por los niños? Principalmente porque este público garantizaría la sostenibilidad del proyecto republicano que se está gestando en el contexto del discurso gracias a la lucha de los hombres mayores. Desde la perspectiva del locutor, es casi segura la victoria y la concretización del nacimiento de una república donde los hombres comunes se desarrollarán en una sociedad justa y solidaria.

No obstante, hay un resquicio de que no se logre la victoria y el proyecto de la nueva sociedad sea derrotada. Entonces, ante la posibilidad de la muerte de los combatientes y la

caída de España, el locutor se anticipa y busca preparar las bases del futuro. Estas las constituyen los niños, los “padres procesales” (v. 16). Por lo tanto, el alegato del locutor se centra en la ideologización de los futuros combatientes en torno a la fundación de una república española. En este proceso de persuasión, el locutor desarrolla ante su auditorio la idea eje: “España es nuestra madre” (véase los vv.11-12). Así, en primer lugar, resulta poderoso el llamado del locutor para que los niños se identifiquen con la lucha de la madre y se involucren en su gesta heroica.

En segundo lugar, cuando el locutor se dirige a los “Niños del mundo” (el auditorio externo), se configura un estado de apocalipsis (“si cae España —digo, es un decir— / si cae”) con el objetivo de que estos se concienticen e involucren en la defensa de la madre e impidan su muerte. En tercer lugar, cuando el L se dirige a los “Niños” (el auditorio interno), se recrea un ambiente de tensión (“Niños, bajad la voz... / bajad el aliento”) con la intención de que estos se adecúen con los sucesos de la guerra que vienen librando sus padres. Por ello, el Locutor ordena compostura y comprensión con los rigores de la violencia (“Niños / hijos de los guerreros, entre tanto, / bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo / la energía [...]”).

CONCLUSIONES

En síntesis, en el análisis se comprueba el desarrollo de una poética del alegato. Por una parte, en el nivel del funcionamiento del circuito comunicativo, se observa la vertiginosa alocución desarrollada por el locutor con el objetivo de adoctrinar a su auditorio en defensa de la victoria de la madre España. Asimismo, es sugestiva la propuesta de dirigirse a dos tipos de receptores (un público externo y otro interno) que se complementan en la perspectiva de ser convocados al llamado por la liberación de una nación. Por otra parte, en cuanto a la construcción de los afectos en el discurso lírico, resulta cautivante cómo se elabora el *ethos*; sobre todo porque el locutor se exhibe como un hábil orador conforme se va configurando, en el proceso de la alocución, una arenga portentosa que valida la idea eje: España es nuestra madre y su lucha debe ser sostenida por los hombres del futuro. En cuanto a la producción del *pathos*, se logra su concretización discursiva cuando, en la

enunciación, se excita al auditorio con el tópico de la posible derrota de la lucha emprendida por la España republicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. (2017). El pathos o el rol de las emociones en la argumentación. En M. C. Pereira, *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 110-123). Cátedra di Stéfano.

BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.

DUCROT, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Paidós.

GUÁQUETA, E. (2016). Lugar de la enunciación y procedimientos poéticos de “España, aparta de mí este cáliz” de César Vallejo. *La Palabra*, 28, 127-139. <https://doi.org/10.19053/01218530.4792>

GUILLÉN, N. (2011). España, poema en cuatro angustias y una esperanza. En Y. Velazco (Coord.), *Nicolás Guillén: las elegías elegidas* (pp. 99-106). Editorial UH.

HERAUD, J. (1989). *Poesía completa*. Peisa.

MAINGUENEAU, D. (2017). Problemas del ethos. En M. C. Pereira, *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 90-96). Cátedra di Stéfano.

MAINGUENEAU, D. (2010). El enunciador encarnado. La problemática del Ethos. *Versión*, 24, 203-225.

NERUDA, P. (1938). *España en mi corazón: himnos a las glorias del pueblo en la guerra* (2.^a ed.). Ercilla S.A.

ORTEGA, J. (2000). *César Vallejo y la guerra civil española* (Conferencia magistral). Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar. https://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/documents/cesar_vallejo_3.pdf

PÉREZ-REVERTE, J. (2015). *La guerra civil contada a los jóvenes*. Alfaguara.

PEREIRA, M. C. (2017). La perspectiva del análisis del discurso. En *Semiología. En torno al análisis de los discursos* (pp. 77-81). Cátedra di Stéfano.

PLANTIN, C. (2014). *Las buenas razones de las emociones*. Universidad Nacional de Moreno.

VALLEJO, C. (2011). *Poemas completos*. Fondo Editorial Universidad de Ciencias y Humanidades.

VALLEJO, C. (1987). *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Editorial Castalia.

**INTERTEXTUALIDAD, REESCRITURA Y REINTERPRETACIÓN: UN
ANÁLISIS DE CUATRO POEMAS DE MARCO MARTOS**

**INTERTEXTUALITY, REWRITING AND REINTERPRETATION: AN
ANALYSIS OF FOUR POEMS BY MARCO MARTOS**

Nathalie Sofía Piñán Alarcón
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
nathalie.pinan@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0932-6368>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.99>

Fecha de recepción: 21.06.21 | Fecha de aceptación: 26.08.21

RESUMEN

En el presente artículo, se analiza el empleo de la intertextualidad en cuatro poemas pertenecientes a *Casa nuestra* (1965) de Marco Martos. Se propone que esta es una estrategia retórica que se basa en dialogar con ciertos elementos de la tradición literaria para luego reinterpretarlos dentro de una poética irónica y crítica. Para ello, recurriremos a la noción de intertextualidad de Gérard Genette, las figuras retóricas propuestas por García-Bedoya y los interlocutores de Fernández Cozman para conocer el *ethos* y la visión de mundo en el discurso.

PALABRAS CLAVE: Generación del sesenta, Marco Martos, *Casa nuestra*, poesía, intertextualidad.

ABSTRACT

This article analyzes the use of intertextuality in four poems belonging to *Casa nuestra* (1965) by Marco Martos. It is proposed that this is a rhetorical strategy that is based on dialoguing with certain elements of the literary tradition and then reinterpreting them within an ironic and critical poetics. To do this, we will resort to Gérard Genette's notion of intertextuality, the rhetorical figures proposed by García-Bedoya, and Fernández Cozman's interlocutors in order to learn about the *ethos* and worldview in the discourse.

KEYWORDS: Generation of the sixties, Marco Martos, *Casa nuestra*, poetry, intertextuality.

La década de los años sesenta, en el Perú, estuvo marcada por una crisis tanto económica como política que creó descontento en el ámbito académico y en la población juvenil, quienes, desde una perspectiva sociológica, se encargarían de reflexionar sobre los acontecimientos de la época. Durante todo este fenómeno, surgiría la Generación del sesenta, la cual estaba conformada por jóvenes poetas que deseaban renovar la poesía y que compartían una afinidad en sus reflexiones en torno a la situación política, económica, entre otras aristas de la sociedad. A esta promoción perteneció el poeta Marco Martos, quien publicó su primer poemario en 1965 bajo el título de *Casa nuestra*.

En dicho poemario, notamos que varios poemas poseen fragmentos o referencias provenientes de textos que forman parte de la tradición latina, es decir, Martos emplea la intertextualidad en esta primera poética. Por tal motivo, analizaremos cuatro poemas pertenecientes a *Casa nuestra*, las cuales poseen una temática relacionada a la cigarra, personaje popular de las fábulas. Sostenemos que la intertextualidad, en dichos poemas, es una estrategia para reescribir y reinterpretar la figura de la cigarra a fin de transmitir un discurso crítico sobre la sociedad de consumo y la falta de comprensión al artista. Para ello, analizaremos el discurso mediante las figuras retóricas propuestas por García-Bedoya (2019), los interlocutores de Fernández Cozman (2021); asimismo, describiremos cómo se formula el *ethos* y la visión de mundo del locutor.

1. RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA GENERACIÓN DEL SESENTA Y DE MARCO MARTOS

Para nuestro propósito, es menester revisar la recepción crítica de la generación del sesenta y sobre Marco Martos, puesto que este antecedente analítico nos brindará luces de las tendencias que se hallan en la poética de los compañeros generacionales de Martos, así como también para conocer qué destacó la crítica sobre su producción literaria de manera cronológica.

1.1. SOBRE LA GENERACIÓN DEL SESENTA: CARACTERÍSTICAS Y TENDENCIAS

En 1960, Javier Heraud publicó *El río*. Con dicho poemario, inició la generación del sesenta y forjó la poética y estética junto a las distintas voces que empezaron a publicar durante aquella década. Algunos de ellos fueron Hildebrando Pérez, Juan Ojeda, Mirko

Lauer, César Calvo, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Julio Ortega, Carmen Luz Bejerano, Winston Orrillo, Raúl Bueno, Mario Razetto y Marco Martos. Estos jóvenes poetas establecieron lazos amistosos y colaborativos con escritores de la generación anterior, pues críticos como Tamayo (1976), Cornejo Polar (2000) y Zurrón (2019) mencionan que tuvieron la oportunidad de participar en eventos literarios juntos y publicar en varias revistas como *Cuadernos trimestrales de poesía* de Marco Antonio Corcuera y editoriales como *La Rama Florida* de Javier Sologuren. Sin embargo, hay ciertas características preponderantes que los miembros de la promoción del sesenta desarrollaron. Por ese motivo, revisaremos lo que la crítica expone sobre aquella constante en la producción de este colectivo, sobre todo en Marco Martos.

En 1967, se publica la antología poética titulada *Los nuevos*, donde se destaca la figura de Antonio Cisneros, Carlos Henderson, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Marco Martos y Julio Ortega. Este libro, además de mostrar el repertorio de los jóvenes poetas, también se presenta como el inicio de la reflexión y estudio en torno a la poesía de dicha generación. Leonidas Cevallos (1967), el compilador, menciona algunas características de esta generación: de un lado, el rechazo a la polémica división entre poesía pura y social, ya que la función del escritor es hablar de su entorno a través de su individualidad, y, de otro lado, el interés por la poesía de lengua anglosajona. Esta última cualidad no será motivo para que el poeta emule dicha escritura; por el contrario, el escritor tomará ello como parte de una estrategia de renovación poética y cuestionamiento, y también en tanto un modo acoplarse en la producción mundial: “La poesía es, pues, un arma con la que cuenta el poeta para analizar, cuestionar y al mismo tiempo avanzar en el mundo” (p. 12).

Óscar Araujo (2000), en el libro *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*, señala la existencia de dos vertientes: hispanista (Calvo, Heraud, Martos, Orrillo y Naranjo) y anglosajona (Cisneros, Hinostroza, Lauer), las cuales se evidenciaban en los tipos de verso, los tonos del locutor y el lenguaje. A ello agrega que la poesía del sesenta muestra realidades propias de la cotidianidad y de hechos históricos o culturales; por ende, no hay una pretensión intelectual de los autores. Antes bien, había mayor importancia a la experiencia humana que debe lidiar con lo colectivo y lo individual.

Camilo Fernández Cozman (2009), en su libro *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta*, destaca las siguientes características: conciencia estructural del poema, la síntesis, el tipo de lírica y la cita cultural. La primera consta del tratamiento adecuado de la estructura del poema: “el escritor es un operador de lenguaje” (p. 85). El poema se convierte en un universo estructurado y bien articulado, donde las partes y el todo se equilibran para producir no solo una belleza en la composición, sino también un orden en lo que desea mostrar el autor. La segunda indica la capacidad de síntesis que trasmite el poema, pues se evidencia tanto un deseo de expresar un tema íntimo como el abordaje de lo colectivo; de este modo, se lograría una magnitud universal. La tercera característica destaca la tendencia por componer una poesía narrativa y conversacional. Por último, se observa la dimensión intertextual; es decir, muchos escritores con el fin de considerar lo que sucede en la literatura global o por reconstruir la tradición literaria, utilizaron, según Fernández (2009), fragmentos de otros textos en los versos: “citas culturales” (p. 107); o referentes indirectos a temas tradicionales para darles un nuevo significado: “perífrasis creativa” (p. 110).

1.2. CRÍTICA EN TORNO A MARCO MARTOS

En el presente apartado, nos dedicaremos al abordaje crítico sobre la producción poética de Marco Martos. Así, revisaremos a autores como Augusto Tamayo, Antonio Cornejo Polar, Wáshington Delgado, entre otros. Cada uno analizará ciertos pasajes de la obra de Martos elaborando un comentario crítico o esbozando una suerte de poética del autor. Cabe señalar que muchos de estos críticos no han tenido la oportunidad de revisar la obra completa de Martos; sin embargo, resulta importante considerar sus aportes para entender la trayectoria poética del escritor piurano. Por ello, serán expuestos de manera cronológica.

Augusto Tamayo Vargas (1976) menciona que, en *Casa nuestra*, se muestra una voz angustiada del provinciano, un sentimentalismo agrio y una influencia de los romanceros. En *Cuadernos de quejas y contentamientos*, por su parte, existe una mirada escéptica del provinciano hacia la ciudad y una búsqueda de efectos del lenguaje. Dado a ello, Tamayo afirma que Marco Martos sería el iniciador de una corriente provincialista de la poesía peruana.

En 1980, Antonio Cornejo Polar (2000) considera que la poesía de Martos acoge tradiciones hispánicas como la generación del 27, la poesía conversacional y la antipoesía. Agrega, además, que Martos realiza una poesía vivencial sin caer en improvisaciones o meros subjetivismos, dado que dialoga con el entorno y lo critica. El tema que aborda en su poesía gira sobre la degradación del hombre ante la sociedad, lo cual se representa mediante la ironía que complementa al pesimismo ante el mundo.

Wáshington Delgado (1984) analiza a Marco Martos sobre la base de sus tres poemarios: *Casa nuestra*, *Cuadernos de quejas y contentamientos* y *Carpe Diem*¹. Delgado lo compara con el poeta Antonio Cisneros, pues su poesía “está instalada en el mundo, en medio de la calle y es también deliciosamente áspera y punzante” (p. 171). Sin embargo, Martos se diferencia por una sensibilidad personal y por recurrir mucho a la prosa, asimismo, resalta el uso del lenguaje coloquial y las referencias culturales.

El pesimismo y la composición en un tono testimonial también son resaltados por Araujo (2000) en su antología de poetas de la Generación de los 60. No obstante, realiza una breve comparación entre Martos, Orillo y Calvo, la cual le permite concluir que si bien los tres hablan del amor y de la figura femenina, Martos no es tan lúdico en su expresión; por el contrario, es más humano que Orillo y menos sensual que Calvo.

López Degregori (2003), por su parte, brinda un esbozo de la poética de Marco Martos hasta 1973 y analiza fragmentos de *Casa nuestra*, *Cuadernos de quejas y contentamientos* y *Donde no se ama*, donde afirma que Martos “desarrolló su propuesta apoyándose en las fuentes de la lírica hispánica, pero la actualizó a través del filtro de la ironía, el prosaísmo y la cotidianeidad” (p. 215). Esto coincide con las reflexiones de los anteriores investigadores, puesto que son recursos que complementaron la mirada crítica frente a la coyuntura social. Sobre la poética de Martos desde *Carpe Diem* hasta *El mar de las tinieblas*, López Degregori considera que el afán testimonial y la tendencia sociológica disminuye para explorar temas amorosos, la sensualidad de espacios orientales, la soledad e, incluso, el tono irónico cambiará por uno más apacible.

Gladys Flores Heredia (2012), en el prólogo de *Poesía Junta. Obra reunida* de Marco Martos, considera que el poemario *Casa nuestra* posee la clave para entender la

¹ Delgado erró al afirmar que Martos solo escribió los tres poemarios mencionados, por ello, no incluye en el análisis el poemario *Donde no se ama* (1973) que fue escrito cinco años antes de *Carpe Diem* (1979).

poética del vate. La investigadora menciona que ahí se desarrolla “la constitución existencial, social y cultural del sujeto poético” (p. 14). Eso es debido a que en los poemas se demuestra la consciencia y el compromiso del poeta con la composición, tal como en el poema “Oficio”, donde el alocutario expresa el trabajo de la escritura, lo cual no implica una afición improvisada o un pasatiempo; antes bien, la poesía es una labor con la palabra, a pesar de las dificultades y limitaciones del lenguaje. También Flores agrega otro elemento que define la poesía de Martos: el abordaje de la historia. Por ello, alude a los poemarios *Leve reino*, *Cuaderno de quejas y contentamientos* y *Carpe Diem*, donde se evidencia un afán del hablante por incluir lo social dentro de la labor poética.

Camilo Fernández Cozman (2012) periodifica la poesía de Martos en tres momentos: 1) los poemarios *Casa nuestra*, *Donde no se ama* y *Cuaderno de quejas y contentamientos*, que comprenden el primer momento, se hallan influenciados por Garcilaso de la Vega, Antonio Machado y Rimbaud, y se enfatiza en la ironía, el lenguaje coloquial y la crítica a ciertas rutinas sexuales; 2) el segundo momento abarca desde el poemario *Carpe Diem* hasta *Leve reino*, los cuales muestran una madurez en la expresión y la disminución del tono irónico por uno grave; 3) finalmente, el tercer momento comprende desde *Mar de las Tinieblas* hasta los últimos poemarios, donde hay un regreso de las formas tradicionales con referentes como San Juan de la Cruz, Homero y Dante Alighieri (Citado en Carbajal, 2017).

Carlos Arrizabalaga (2016) realiza un balance general de la obra de Martos en el cual nota que en los primeros poemarios se percibe una voz pesimista, escéptica y solitaria, pero que esta ha variado a una composición conciliadora y que valora la vida. Arrizabalaga resalta que en el poemario *Cabellera de Berenice* (1990) es evidente aquel cambio en la poética del autor. Asimismo, menciona que Martos tiene varios matices temáticos, pues puede hablar sobre Lima o espacios peruanos, así como de espacios orientales u occidentales.

Finalmente, Camilo Fernández Cozman (2019), en su artículo “Nicanor Parra y Marco Martos: Dos poetas frente a frente”, no solo vuelve a mencionar la periodización de la poesía de Martos, sino que destaca una lectura desde las claves de la intertextualidad entre ambos poetas. Ello se evidencia al subrayar el empleo del recurso de la “desmitificación”, pues personajes como los conquistadores españoles son representados como seres que provocaron hambre y una nación desunida. Asimismo,

desmitifica la figura del poeta comprometido, debido a que utiliza un discurso que prefiere situarse en la torre de marfil.

Tras repasar los aportes de la crítica, concluimos que esta se ha propuesto a analizar a Marco Martos sobre la base de ciertos ejes: 1) *Temática*, que al inicio tenía una tendencia sociológica debido al abordaje de los sucesos ciudadanos e internacionales, luego varía a temas amorosos y cotidianos; 2) *Aspecto formal*, donde identifican el lenguaje coloquial y ciertas estructuras prosaicas, las cuales demuestran una gran habilidad en la composición; 3) *Tono poético*, que varía a través del tiempo, pues inicia desde una tonalidad pesimista del exterior y cambia a una más apacible hacia la vida; 4) *Influjo*, donde la mayoría de la crítica coloca a Martos en una tendencia hispanista. En adición ello, también se advierte el empleo de la intertextualidad, aspecto que observaremos en nuestro análisis.

2. ANÁLISIS DE LOS CUATRO POEMAS DE CASA NUESTRA

A continuación, explicaremos brevemente los conceptos que nos permitirán entender la orientación de nuestro propósito: intertextualidad, figuras retóricas, interlocutores y *ethos*. Luego de ello, procederemos al análisis de los poemas “1”, “2”, “3” y “4” de *Casa nuestra* (1965).

2.1. NOCIONES TEÓRICAS

El término “intertextualidad” fue acuñado por Julia Kristeva tras la lectura sobre el dialogismo entre textos de Bajtín. Carlos García-Bedoya (2019), tras un balance de las propuestas en torno a la intertextualidad, identifica la presencia de conceptos variados y contradictorios. Por ese motivo, considera que la tesis de Gérard Genette, expuesta en el libro *Palimpsestos*, es un buen punto de partida para explorar dicho tema. Ahora bien, expondremos brevemente la concepción y clasificación que el teórico propone.

Genette (1989) prefiere utilizar el término “transtextualidad” debido a las múltiples modalidades en las que se presenta. A pesar de ello, la idea primordial se basa en la interacción entre textos, pues hay varios que remiten o referencian a otros que los antecedieron, aunque con un sentido de trascendencia, debido a que no se ciñe a la mera cita o alusión. El primer tipo será la *intertextualidad* (remisión a un pasaje de una obra de modo literal o alusivo); el segundo, el paratexto (enunciados que acompañan al texto); el tercero, *metatexto* (textos que analizan otros textos); el cuarto, la

hipertextualidad (relación entre texto “A” y “B”, en la que “B” deriva de “A” a nivel temático o estructural); y el quinto, la *architextualidad* (que se basa en una relación genérica entre los textos).

Para el análisis de los poemas, recurriremos al empleo de una metodología que nos permita no solo entender la importancia intertextual en los poemas, sino que será esencial analizar el discurso habida cuenta de la gran capacidad comunicativa de este. En ese sentido, utilizaremos la clasificación de las figuras retóricas según García-Bedoya (2019), quien considera que estas no son un mero ornato, pues abarcan un gran repertorio significativo. Él las clasifica en tres grupos: figuras de dicción (paronomasia, epíteto, anáfora, polisíndeton, asíndeton, paralelismo, quiasmo, enumeración e hipérbaton); las figuras de pensamiento (apóstrofe, antítesis, oxímoron, paradoja, ironía, hipérbole y símil); y, por último, los tropos (la metáfora, la sinestesia, la metonimia, y sinécdoque).

Además, debemos considerar que, en un poema, hay un sujeto que emite el discurso y otro a quien es dirigido. Para tal empresa, emplearemos la propuesta de Fernández Cozman (2021) sobre los interlocutores en la poesía. En el locutor (emisor) encontramos dos tipos: personaje (quien participa de la acción y suele usar pronombres como “yo” o “nosotros”, además del “tú” para distinguir su función) y no-personaje (que no participa de la acción y no utiliza pronombre que lo diferencie). Por otro lado, tenemos al alocutario (receptor), que también posee dos tipos: representado (a quien se le define por un “tú” dentro del poema) y no-representado (cuando el locutor no se dirige a ningún “tú”).

El locutor, a través de sus discursos y argumentos, puede configurar un *ethos* que es considerado como la identidad que aquel evidencia y que, a su vez, posee “cuerpo y carácter a los cuales se arriba a través de una “voz”, un “tono” presente en todo texto, sea oral o escrito, a los que está asociado” (Bermúdez, 2007, s/p) Esto implica que no sea plano o monótono, pues se construye a la par del avance del poema, es decir, del diálogo entre locutor y alocutario. Así se determina si el locutor es afín a los estereotipos ideológicos, sociales, etc., o los transgrede. Asimismo, se puede conocer el estatus o reputación del hablante. Gracias al *ethos*, es posible ampliar la interpretación del poema, ya que las figuras y ornatos adquieren un significado más importante al

analizarlo bajo este campo. Por ello, esto deviene en el conocimiento de la visión del mundo del locutor, debido a que él no es un mero expositor que utiliza estrategias discursivas, sino que es un hablante convencido de la perspectiva que posee y que desea transmitirlo a su público.

2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “1”

Te voy a dar
una sorpresa:
también yo soy un animal,
también se han ocupado de mí
sin saberlo:
soy la vituperada cigarra
de los cuentos morales,
soy la cigarra
y canto en el verano
con mis pinceles negros,
con mis mágicas palabras
robadas de los diccionarios,
canto alegremente
a lo que rodea:
canto al amor sencillo y bueno,
canto a los deseos turbios,
canto al mar —gigantesco mensaje
de esperanza y torbellinos—,
canto al hombre
y a sus sueños,
canto a todo lo que veo.
Soy feliz,
soy la cigarra de los cuentos

(Martos, 2012, p. 31).

El poema inicia con un locutor que le ofrece al alocutario algo que será de su interés; de este modo, trata de llamar su atención. Tras ello, recurre a la anáfora (figura de dicción) para enfatizar el misterio de esta sorpresa que trata de revelar su identidad: “también yo soy un animal, / también se han ocupado de mí”. Asimismo, la anáfora ayuda a resaltar las herramientas con las que la cigarra prepara su canto: “con mis pinceles negros, / con mis mágicas palabras”. Así, se muestra aquel aspecto artístico hacia el canto, pues implica un parecido con lo demandante y dedicado que es el arte plástico, el cual se acompaña de las palabras. A estas últimas, se le adjudica una metáfora debido al adjetivo “mágicas”, lo que implica aquella capacidad de expresión que son sustraídas de un diccionario, elemento que posee autoridad en del campo lingüístico.

La anáfora vuelve a ser utilizada cuando el locutor habla de los temas que son parte de su composición: “canto al amor sencillo y bueno, / canto a los deseos turbios, / canto al mar”; es así que enfatiza aquella inspiración que le causa la variedad de elementos a su alrededor y que le brinda mayor significación a la alegría que manifiesta al cantar sobre estos. Sin embargo, el mar tiene mayor protagonismo gracias a la metáfora: “gigantesco mensaje / de esperanza y torbellinos”, donde se indica la vastedad del mar y los diferentes significados interpretables de este. Después de observar el empleo de las figuras retóricas, podemos notar que en el discurso hay una intención de enfatizar el discurso que se quiere transmitir; para ello, analizaremos cómo se construye al locutor y al *ethos*.

El locutor personaje se identifica como una cigarra que canta y vinculado a un personaje conocido en el mundo de las fábulas, textos que desde una concepción meramente pedagógica son útiles para la enseñanza y moralización de los lectores: “soy la vituperada cigarra / de los cuentos morales, / soy la cigarra / y canto en el verano”. Ella se dirige a un alocutario representado a quien se le considera como un receptor que ya antes había presenciado algún otro discurso suyo, pues el uso del “también” indica que, con anterioridad, se habló de animales pertenecientes a las fábulas².

No obstante, si analizamos el *ethos* del locutor hallamos una despreocupación por las etiquetas que la literatura le ha brindado, puesto que ironiza la imagen negativa: “vituperada”, es decir, un ser censurado en las historias moralizadoras a raíz de la construcción de su personaje, el cual, en vez de trabajar para resguardarse del frío en invierno, prefiere descansar y cantar. La cigarra menciona el verano y crea un discurso armonioso donde prefiere ilustrar al alocutario sobre su actividad artística y su sensibilidad poética. Por ello, se evidencia el orgullo que hay en ella gracias a su habilidad en las artes. Incluso finaliza con la expresión: “soy feliz, / soy la cigarra de los cuentos”, lo cual reafirma aquella ironía ante el estereotipo de la cigarra dentro de la literatura en el entendido de que prefiere demostrar su felicidad de cantar en el verano.

2.3. ANÁLISIS DEL POEMA “2”

Cuando llega el invierno
me hundo en mis calcetines negros,

² En la organización del poemario el poema titulado “Fábula” antecede al poema “1” por lo que muestra la importancia del conjunto del discurso, por ende, la intención del libro

me zambullo en el silencio
y abandono mi lira
entre los helechos.
De mi torpe sueño
me despiertan,
la ignorancia,
las preguntas difíciles,
la búsqueda de los valores.
Entonces dejo las aguas tranquilas
y me convierto
en el germen del suicidio colectivo,
en el último balido de la desesperanza,
en el corazón de las granadas en la batalla,
en el furor desencadenado,
en la angustia torpe
y sin causa aparente,
en el heraldo,
en la muerte personificada.
Detrás de cada sonrisa
escondo la guadaña.

(Martos, 2012, p. 32).

En este segundo poema, se advierte una continuación del poema “1”, lo cual resulta interesante, ya que las figuras retóricas que destacaron en el anterior poema lo hacen también en este. La anáfora, mediante la repetición del pronombre “me”, acentúa el discurso del locutor, tal como el silencio y cambio de ánimo a causa del invierno: “me hundo en mis calcetines negros, / me zambullo en el silencio”. Además, ayuda a la mención de la nueva faceta de la cigarra durante esta temporada: “en el germen del suicidio colectivo, / en el último balido de la desesperanza, / en el corazón de las granadas en la batalla, / en el furor desencadenado”. La metáfora ayuda al locutor a expresar aquel hundimiento que siente en el invierno y donde ciertos elementos como el silencio son concebidos como un recipiente en el que uno puede zambullirse: “me hundo en mis calcetines negros, / me zambullo en el silencio”. Incluso la metáfora personifica entes que perturban y angustian a la cigarra: “De mi torpe sueño / me despiertan, / la ignorancia, / las preguntas difíciles, / la búsqueda de los valores”.

El locutor personaje deja esa tonalidad eufórica, a diferencia del anterior, para abordar una faceta sombría. Probablemente sea esta inmersión propia lo que le hace ya no dirigirse a un alocutario representado. El locutor inicia aludiendo a la estación del invierno, pues esta provoca un cambio en su rutina alegre, cantora y ardua. Él procede a explicar este cambio en sus pensamientos, pues el silencio y la falta de armonía que

hallaba en el verano le producen ciertos cuestionamientos y angustias en su persona. A consecuencia de ello, el locutor se define como un ser capaz de incitar la muerte mediante discursos desesperanzadores. Por ello, culmina su discurso representándose como una figura de la muerte que, aunque ríe, puede dañar: “Detrás de cada sonrisa / escondo la guadaña.” Un *ethos* nocivo que, al perder la alegría de su ambiente y el quehacer que tanto le causa alegría, se perturba y ve al mundo como un espacio con el que no puede convivir de modo armónico.

2.4. ANÁLISIS DEL POEMA “3”

A veces visito la ciudad
y hago lo que todos:
camino por las calles,
subo a los tranvías,
compro los periódicos.
Me aburro.
Entro en los cinemas.

Quijotesco animal,
pretendo divertirme
con poco dinero.
Babilonia me devora.

Con frecuencia me insultan
y no puedo defenderme:
ellos son numerosos.

El suicidio me sonrío
desde las azoteas
de los edificios altos.
No le hago caso,
regreso al campo.

(Martos, 2012, p. 33).

En el poema “3”, las figuras retóricas que hallamos varían en comparación a las usadas en los poemas anteriores en cuanto al carácter descriptivo. El asíndeton prevalece en la primera estrofa, dado que se brinda un repaso de las actividades que se realiza en la ciudad mediante la supresión de la conjunción “y”: “A veces visito la ciudad /y hago lo que todos:/ camino por las calles, / subo a los tranvías, / compro los periódicos”. La cigarra agrega: “Babilonia me devora”, metáfora que alude al lugar que representa la confusión, pues, según la historia bíblica, ocurre un castigo divino (de hablar diferentes lenguas) tras pretender que podían alcanzar la grandeza del dios cristiano. La civilización babilónica resulta ser un artefacto para denominar al caos en la

ciudad moderna que es capaz de tragarse al locutor. Es, por ello, que la muerte parece estar cerca de él: “El suicidio me sonrío / desde las azoteas”. Aquí, por ejemplo, vemos una metáfora que personifica al suicidio que, con una sonrisa, parece invitarlo hacia él o simplemente podría interpretarse como una burla. En tal sentido, estas metáforas permiten al locutor expresar la gravedad del espacio en el que se encuentra y la sensación de muerte que lo persigue.

Con respecto a los interlocutores, no existe referencia a algún alocutario, puesto que el locutor se dedica a contar sobre sus visitas a la ciudad y las actividades que desarrolla. Sin embargo, agrega que él hace lo que los demás, lo cual es indicio de que existen estereotipos o acciones comunes en la ciudad y que él las emula para no tener problemas. Tras ello, el poema prosigue con un corte narrativo y cuenta en qué constan sus días en la metrópoli; no obstante, estos no resultan satisfactorios. Él se autodenomina “quijotesco animal”, que podría significar algún aire de idealismo y principios o de pasión por el arte y las aventuras. Por tal motivo, la diversión solo queda en intentos, pues no cuenta con mucho presupuesto y la ciudad resulta hostil. Al ser una cigarra de campo y tener un trabajo (el cantar) que no genera grandes recursos, la convierte en un ser incompatible con el capitalismo utilitarista que impera en este espacio. Lo llamativo es que el *ethos* no se altera, sino que es irónico porque sabe que hay un patrón de conductas en la ciudad y él lo trasgrede con su actitud quijotesca. Sin embargo, no es capaz de enfrentar el acecho de la ciudad y prefiere regresar al campo, donde sabe que encontrará comodidad y afinidad con el lugar.

2.5. ANÁLISIS DEL POEMA “4”

No lo olvides:
soy la cigarra y canto
y pido un favor
con la mirada puesta
en las estrellas:
búscame un amigo
que me dé pan y vino,
casa y trabajo fácil
en los duros días
que se acercan.
Sé que estamos en febrero,
pero soy una cigarra moderna,
me estoy volviendo cauto.

(Martos, 2012, p. 34).

En este poema, prevalecen las figuras de dicción y el tropo de la metáfora. Las primeras se manifiestan a través de un polisíndeton “soy la cigarra y canto/ y pido un favor”, debido a la doble presencia de la conjunción “y”. Esto brinda una falta de pausa dentro del discurso del locutor y un rápido traslado a la última idea: “pido un favor”. Por otro lado, la metáfora se evidencia en los siguientes versos: “con la mirada puesta / en las estrellas”, donde el acto de mirar funciona como una sustancia que se posa en las estrellas, lo cual da un efecto de una dirección directa entre la vista y los astros. Asimismo, encontramos el tropo de la sinécdoque cuando el locutor menciona lo siguiente: “que me dé pan y vino”, lo cual refiere al término “alimento”. No obstante, también puede ser una metáfora que aluda a elementos sagrados a partir de la simbología cristiana.

Al analizar los interlocutores, reparamos que el locutor personaje se dirige esta vez a un alocutario representado y le solicita ayuda, ya que pronto se acerca el cambio de estación y no tendrá cómo alimentarse ni sobrevivir esos días. Con este poema se condensa la tesis propuesta en torno a la cigarra, pues ella posee un *ethos* que subvierte la fábula de “La cigarra y la hormiga” escrita por Esopo. Como recordamos, esta historia trata del reproche de las hormigas hacia una cigarra por dedicarse a cantar durante el verano en vez de haber trabajado para obtener alimento durante el invierno. Por tal razón, el canto es concebido como una pérdida de tiempo o una actividad irrelevante para la sobrevivencia, situación que conlleva a que la historia “moralice”: “Enseña esta fábula que debemos desechar en todos los asuntos la *negligencia* si queremos evitar el *peligro* y el *sufrimiento*” (Esopo, 2018, p. 211; énfasis del autor).

Sin embargo, en esta reescritura intertextual del personaje en *Casa nuestra*, se muestra otra versión que no considera a la cigarra como un ser que derroche su tiempo o que sea una holgazán. Por el contrario, ella desarrolla una actividad artística como el canto, el cual implica una sensibilidad y un trabajo parecido a la composición de un lienzo. La cigarra, en el primer poema, se presenta orgullosa y alegre por la inspiración que obtiene del campo y a partir de los cuales provoca los más bellos mensajes a la humanidad. Pero es la llegada del invierno y la obligación de ir a la ciudad para distraerse lo que genera en sus pensamientos cierta angustia y una evasión ante la hostilidad de las personas y el sistema económico que lo agobia. Esos momentos

disfóricos podrían compararse con la humillación que recibe la cigarra de la fábula de parte de las hormigas, quienes ven en ella un ser inútil y que no merece su ayuda.

Ahora bien, un detalle que no podemos obviar es la versión moderna del poema: la cigarra es cautelosa y sabe que debe pedir con anticipación el apoyo para subsistir; por ello, expresa su deseo de encontrar un trabajo y un hogar durante el invierno. Es así como se cierra la narratividad que compartieron los poemas “1”, “2”, “3” y “4”, ya que todos permitieron crear la intención de la cigarra, que representa al poeta incomprendido por su labor, pero orgulloso de este, pues es un intelectual crítico y ajeno a la uniformidad de la ciudad. De esta manera, observamos que la intertextualidad es clave para la persuasión al aludir a un personaje común en nuestro imaginario y, a su vez, para crear una nueva perspectiva de él.

CONCLUSIONES

Concluimos que Marco Martos, poeta de la generación del 60, es reconocido por la crítica literaria como parte de una tendencia de tradición poética hispanista. Asimismo, se resalta la poética de sus inicios donde existía, por una parte, un manejo de la poesía de tono irónico y pesimista debido a los sucesos nacionales, y, por otra parte, nutrida con ciertas características prosaicas vinculadas a un lenguaje sencillo y elementos intertextuales.

Como segundo punto, los poemas analizados en *Casa nuestra* demuestran aquel compromiso y labor del poeta para con la composición mediante la figura de la cigarra. Además, partiendo de cierta marginación e incompreensión por parte de la sociedad de consumo, el locutor ironiza con ello a través de un *ethos* orgulloso y consciente de su valor como escritor. Sin embargo, prefiere escapar a un lugar mejor como el campo en vez de enfrentarse a la hostilidad.

Por último, observamos que el empleo de la intertextualidad resignifica la figura de la cigarra dentro de la sociedad moderna. Esta es considerada, en el género de la fábula y en nuestro imaginario, como un animal holgazán y despreocupado por su futuro (el invierno). Esta premisa cambia en los cuatro poemas revisados, pues la cigarra es representada como una artista que compone y estructura versos durante el verano, pero que no resulta ser un trabajo aceptado por la metrópolis consumista y monótona, y que la rechaza en épocas de dificultades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO LEÓN, Ó. (2000). *Como una espada en el aire. Generación poética del 60*. Universidad Ricardo Palma; Noceda Editores & Mundoamigo Ediciones.
- ARRIZABALAGA, C. (2016). La poesía de Marco Martos. *Mercurio Peruano*, 529, 187-204. <https://revistas.udep.edu.pe/mercurioperuano/article/view/1902>
- BERMÚDEZ, N. (2007). La noción de *ethos*: historia y operatividad analítica. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 14. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-1-ethos.htm>
- CARBAJAL QUIÑONES, J. C. (2017). *Marco Martos: entre quejas y contentamientos: análisis retórico argumentativo* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7078/Carbajal_qj.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CEVALLOS MESONES, L. (1967). *Los nuevos: Cisneros, Henderson, Hinostroza, Lauer, Martos, Ortega*. Editorial universitaria.
- CORNEJO POLAR, A. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En A. Cornejo Polar & J. Cornejo Polar, *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-259). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- DELGADO, W. (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Rikchay Perú.
- ESOPO (2018). *Fábulas*. Universidad de Guanajuato.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* (2.^a ed.). Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades. (Original publicado en 2001).
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2019). Nicanor Parra y Marco Martos: Dos poetas frente a frente. *Anales de Literatura Chilena*, 20(31), 201-208. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N31/N1.pdf>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). Los interlocutores y campos figurativos en un poema. El caso de un poema de Vicente Huidobro y otro de Blanca Varela. *Revista ConCiencia*, 6(1), 76-83. <https://doi.org/10.32654/CONCIENCIAEPG.6-1.5>
- FLORES HEREDIA, G. (ed.) (2012). Tras las olas, tras el mar, tras el confín. En *Poesía junta. Obra reunida*. (Tomo 1) (Volumen 1) (pp. 13-22). Academia Peruana de la Lengua; San Marcos.

- GARCÍA-BEDOYA M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. (2003). Marco Martos: El infierno donde no se ama. *Lienzo*, 24, 213-231. <https://doi.org/10.26439/l.v0i024.1140>
- MARTOS, M. (2012). *Poesía junta. Obra reunida*. (Tomo 1) (Volumen 1). Lima: Academia Peruana de la Lengua; San Marcos.
- TAMAYO VARGAS, A. (1976). *Literatura peruana* (4.^{ta} ed.) (Tomo II). Librería Studium.
- ZURRÓN RODRÍGUEZ, E. (2019). *Poetas peruanos de la generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia*. [tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional Universidad de Alicante <http://hdl.handle.net/10045/109261>

**REFLEXIONES SOBRE EL OFICIO DEL POETA EN CASA NUESTRA (1965)
DE MARCO MARTOS**

**THOUGHTS ABOUT THE POET'S PROFESSION IN CASA NUESTRA (1965)
BY MARCO MARTOS**

Raúl Morales Herrera
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
raul.morales2@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-1972-1118>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.100>

Fecha de recepción: 20.06.21 | Fecha de aceptación: 21.08.21

RESUMEN

El presente artículo tiene como finalidad identificar y analizar las reflexiones meta-poéticas expresadas en el poemario *Casa nuestra* (1965) de Marco Martos. Para ello, se interpretará un corpus de poemas a través de las herramientas metodológicas planteadas por Stefano Arduini respecto a los campos figurativos, así como las categorías respecto a la retórica y la argumentación propuestas por Chaïm Perelman, el concepto de *ethos* de Ruth Amossy y el concepto de estilo rescatado por García-Bedoya. De esta manera, se evidenciará cómo el corpus seleccionado presenta un locutor consistente que poetiza sus reflexiones íntimas y personales acerca de su oficio como poeta, sus motivaciones, su relación con el colectivo y las expectativas exteriores acerca de su labor poética.

PALABRAS CLAVE: Marco Martos, retórica, poesía peruana, Generación del 60, meta-poética.

ABSTRACT

This article aims to identify and analyze the meta-poetic thoughts expressed in *Casa nuestra* (1965) by Marco Martos. For this purpose, a corpus of poems will be interpreted through the methodological tools proposed by Stefano Arduini regarding figurative fields, as well as the categories regarding rhetoric and argumentation proposed by Chaïm Perelman, the concept of *ethos* proposed by Ruth Amossy and the concept of style proposed by García-Bedoya. Thus, it will be shown that the selected corpus presents a consistent speaker who poetizes his intimate and personal thoughts about his job as a poet, his motivations, his relationship with the collective and the external expectations about his poetic work.

KEYWORDS: Marco Martos, rhetoric, Peruvian poetry, Generation of '60, meta-poetic.

1. EL CAMPO RETÓRICO DE MARCO MARTOS

Para el desarrollo de este trabajo de una forma metódica y rigurosa, partiremos por la categoría del «campo retórico», concepto propuesto por Stefano Arduini en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Para entenderlo mejor quizá haga falta explicar un concepto previo: el *hecho retórico*, que Arduini describe como el “acontecimiento que conduce a la producción de un texto retórico; incluye todos los factores que hacen posible efectivamente su realización” (2000, p. 46), categoría que articula las dimensiones del texto retórico reconocidas desde la antigua retórica: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Luego, el «campo retórico» es definido como “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), es decir, un depósito en donde se conjugan e interactúan los hechos retóricos. Así, puede haber campos retóricos amplios, como el de la literatura peruana, o más restringidos, como el de la literatura producida por la llamada Generación del 60. En ese sentido, esta primera sección está dedicada a la reconstrucción de los campos retóricos que permitan ubicar a Marco Martos en un contexto específico y desde donde podamos entender con mejor perspectiva su poesía, dejando más claro el camino para la interpretación retórica.

1.1. EL CAMPO DE LAS CONFLUENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

En el panorama global, la década de los años 60 está marcada por la Guerra Fría disputada entre los Estados Unidos y la Unión Soviética. Esto tiene una larga serie de implicaciones que no atañen a este trabajo, pero que pueden ser explicadas desde perspectivas históricas, sociológicas y filosóficas. La influencia de los eventos desencadenados por la Guerra Fría puede ser identificada incluso en la actualidad. Hispanoamérica no era mero espectador de ese gran juego de ajedrez, sino que, y a pesar de no ser protagonistas, éramos también víctimas de esa guerra de influencias. “Sostiene Manuel Castells que es en la década del sesenta que se establecen las tendencias que marcan los fines del siglo XX y sellarán inevitablemente al siglo XXI” (Arroyo, 2018, p. 80); estas tendencias serían la aparición de tecnologías de comunicación que propician el globalismo, la crisis del capitalismo, del estatismo, el auge de las ciencias sociales, la aparición de movimientos que cuestionan los patrones hegemónicos: el feminismo, el antiautoritarismo, el ecologismo, el antirracismo. A esto

se suma uno de los eventos de mayor impacto a nivel político e ideológico sobre Hispanoamérica y el mundo: la revolución cubana.

En cuanto al panorama específico del Perú, los años sesenta están definidos desde las políticas propuestas por Leguía durante la primera mitad del siglo XX y el impacto de su extenso gobierno sobre las décadas posteriores (Zurrón, 2019). Es en esa época en que surgen dos de los partidos políticos más importantes de la historia republicana: el APRA y el Partido Socialista fundado por José Carlos Mariátegui. Esos eventos marcarían el ritmo del Perú hasta los años 60. Con esta década llegaría también una explosión demográfica y un constante aumento de las migraciones hacia la capital, así como los estragos de los primeros intentos de una reforma agraria que acabara con la situación semifeudal del área rural peruana. Como consecuencia de las agitaciones sociales, políticas e ideológicas, nace una mayor consciencia sobre las profundas desigualdades del país y se empieza a constituir un nuevo marco de pensamiento entre los artistas e intelectuales de la época “dentro de los parámetros del socialismo y bajo la fuerte influencia de la incipiente y triunfante revolución cubana” (Zurrón, 2019, p. 45).

1.2. EL CAMPO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA CONTEMPORÁNEA: LA GENERACIÓN DEL 60

Influenciados social y políticamente por las tendencias mundiales, los poetas del 60 están principalmente marcados por la Revolución Cubana de 1959 y las protestas estudiantiles de Mayo del 68 en Francia, mientras que en el Perú es decisiva la aparición de movimiento guerrilleros y revueltas sociales a lo largo de toda la sierra del país (Zurrón, 2019). En ese sentido, esta generación no es tan solo una denominación formal o temporal, sino que su producción poética es eminentemente política.

En cuanto a los referentes poéticos, se puede rastrear la fuerte influencia de poetas anglosajones como T. S. Eliot y Ezra Pound, de quienes los escritores del 60 aprenden una coloquialidad que definirá a varios de sus miembros, entre ellos Marco Martos. De los referentes hispanoamericanos más leídos de la época heredan el estilo conversacional, característica principal de esta generación: “del auge de la nueva poesía latinoamericana como la poesía “conversacional” o “exteriorista” de Ernesto Cardenal de Nicaragua o de José Emilio Pacheco, poeta mexicano; de Nicanor Parra, poeta chileno y de Mario Benedetti, escritor y poeta uruguayo” (Zurrón, 2019, p. 76). La

Generación del 60 es considerada como un conjunto de poetas que encausan sus expresiones en una tradición sin dejar de ser innovadores, tradición que inicia con los tres fundadores de la poesía peruana contemporánea: Eguren, Vallejo y Adán (Arroyo, 2018).

1.3. EL CAMPO DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Para la construcción de un «campo retórico» que sirva de marco para interpretar la obra del autor de este trabajo, es preciso señalar algunos de los más relevantes aportes críticos acerca de la poesía de Marco Martos. Cabe señalar que, mientras el corpus de poemas que será estudiado en el presente artículo pertenece exclusivamente al poemario *Casa nuestra*, los textos críticos a reseñar no abarcan solo este libro, y algunos lo hacen solo lateralmente. Así, la selección procura incidir en esos tratamientos para formar un «campo retórico» sobre Marco Martos en general y sobre *Casa nuestra* en particular.

El trabajo por el que partiremos es una tesis de licenciatura presentada por Juan Carlos Carbajal en 2017 en la UNMSM, centrada en *Cuaderno de quejas y contentamientos*, segundo poemario de Martos. Carbajal construye un *campo retórico* que explica el contexto de producción de este poemario y de la producción del autor en general. Esto conduce hacia el análisis retórico de los poemas “Casti connubi”, “A duras penas”, “Carta a Nausícaa” y “Contra biaba”. Los descubrimientos sistematizados confirman características atribuidas por la crítica a los primeros poemarios de Marco Martos; entre ellas: la cotidianidad, el coloquialismo, la “ironía corrosiva y cierto desenfado irreverente” (Carbajal, 2017, p. 121). Concluye, también, que Martos se diferencia de sus congéneres de la Generación del 60 porque “no rompe completamente con la lírica tradicional, sino que retroalimenta su poética de distintas tradiciones, las lecturas de Parra, Brecht, Quevedo, Machado, la Generación del 27, el neorrealismo italiano, nutrieron su bagaje lírico sin perder su espíritu crítico [...]” (Carbajal, 2017, p. 121), estableciendo así el lugar de Martos frente a los poetas de su generación.

El artículo de Carlos López Degregori (2003) reseña panorámicamente la obra de Marco Martos deteniéndose especialmente en *Casa nuestra*, poemario de nuestro interés. Para el autor de este trabajo crítico, este primer libro:

inaugura una propuesta singular que siempre ha sido consecuente consigo misma y afirma además ese sutil equilibrio que ha caracterizado al autor entre la fidelidad a la tradición de su lengua y la renovación. En efecto, a diferencia de otros compañeros de

generación –como Hinojosa, Cisneros o Hernández, por ejemplo- Martos desarrolló su propuesta apoyándose en las fuentes de la lírica hispánica, pero la actualizó a través del filtro de la ironía, el prosaísmo y la cotidianidad (López, 2003, pp. 214-215).

Perspectiva importante para este trabajo, pues el autor afirma que esta consciencia escritural se evidencia en “Oficio”, “Fábula” y “Contra critias”, poemas que aparecerán posteriormente en el análisis retórico que realizaremos y que “van a sustentar *metapoéticamente* toda la producción del autor hasta 1973” (López, 2003, p. 215). López reflexiona acerca de esta propuesta metapoética y propone que esas ideas son tratadas con mayor complejidad expresiva en los siguientes dos poemarios, sobre los que menciona que “guardan similitudes y suponen un paso adelante en el proyecto poético de su autor, en tanto muestran el afianzamiento del lenguaje y la limpieza de las irregularidades y desajustes expresivos de *Casa nuestra*” (2003, p. 222).

En un trabajo comparativo publicado en 2019, Fernández establece relaciones intertextuales entre la poesía del chileno Nicanor Parra y el peruano Marco Martos. El autor propone una periodización de la poesía de este último, dividiéndola en tres etapas: primero, el período de los inicios, del que forman parte *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Donde no se ama* (1974), caracterizado por el uso de un tono irónico que desacraliza instituciones, y que en lo formal se nutre del coloquialismo anglosajón y un gran corpus de la poesía española. Luego vendría el momento de madurez expresiva, que abarca desde *Carpe diem* (1979) hasta *Leve reino* (1996); en estos poemarios el uso irónico se reduce y se incrementa el tono lírico, siempre en relación con situaciones cotidianas como la experiencia amorosa. La tercera etapa sería la del predominio de la vuelta a las formas tradicionales, desde *El mar de las tinieblas* (1999) hasta sus publicaciones más recientes, donde destaca la abundancia de diálogos intertextuales. Esta periodización confirma que la distancia entre los dos primeros poemarios de Martos no es tan acentuada, pues a pesar de la madurez que los separa, la crítica se anima a agruparlos en un conjunto, dadas sus características similares.

En el diálogo que se establece entre Parra y Martos, se dilucidan rasgos acerca de la poesía de este último que son provechosos resaltar: el punto en que se encuentran los dos vates es el proceso desmitificador que ambos emplean, fundando una poesía que se opone a la idealización y cuya tradición inicia, según el autor, en Baudelaire (Fernández, 2019). En esta desmitificación se resaltan también otras características de

Martos como el tono irónico que se sostiene en un lenguaje coloquial, que encuentra lo grotesco en lo cotidiano, influencia de su lectura de Parra (Fernández, 2019). Las reflexiones existenciales, íntimas y personales de Martos en su primera etapa no pierden de vista el tema del poeta y su oficio: “Una idea que desmitifica Martos es la del escritor que practica una literatura comprometida (*littérature engagée*)” (Fernández, 2019, pp. 206), lo cual señala el diálogo de *Casa nuestra* con las ideas propuestas por Sartre y Neruda acerca del compromiso del escritor.

2. ANÁLISIS RETÓRICO, ARGUMENTATIVO Y FIGURATIVO DEL CORPUS SELECCIONADO

Sostenemos que *Casa nuestra* presenta un conjunto de ideas y reflexiones meta-poéticas con relación al oficio del poeta, el objetivo de su poesía, sus motivos para escribir y la relación entre la poesía y la sociedad. Estas ideas son un núcleo central de *Casa nuestra*, aparecen consistentemente en todos los poemas que tratan el tema, y son expuestas en una tensión entre lo manifiesto y lo implícito bajo la forma de una poesía conversacional, coloquial, así como también una anclada en los tópicos de lo íntimo y lo personal en tanto espacio diferenciado de lo impuesto y lo colectivo.

En esta sección nos dedicaremos al análisis retórico, argumentativo y figurativo de los poemas “Contra Critias” y “Torre de marfil” a través de la segmentación de los poemas, la definición de los interlocutores, el estilo, la identificación de sus campos figurativos y realizando una comparación intertextual con “Oficio” y “Política”, respectivamente, pertenecientes al mismo poemario con el objetivo de dilucidar mejor el funcionamiento individual de los textos y una mayor comprensión del poemario como una totalidad.

2.1. ANÁLISIS DEL POEMA “CONTRA CRITIAS”

Cojo la pluma y digo	1
lo que me viene a la lengua	
lo que siento de adentro	
lo que nadie me dicta.	
Cojo la pluma y digo	5
radiografía daltónico	
o lo que me da la gana	
Cojo la pluma y digo	
y me río de los que piensan	
que debí decir otras palabras.	10
De mí también se ríen	

pero algo hay que hacer
para evitar el suicidio
la muerte en mi mesa
mi pluma colgada.

15

(Martos, 2012, p. 35).

Si bien la alusión en el título no reaparece marcadamente en los versos, detenernos brevemente en este puede ayudarnos a introducirnos propiamente en el poema. Asumiremos que el sustantivo «Critias» nombra a un sofista griego reconocido principalmente por ser uno de los Treinta Tiranos que gobernaron Atenas durante el siglo V a. C.¹. La relación que establecemos entre este personaje y el poema de Martos gira alrededor de una referencia escrita por Jenofonte, quien atribuye a Critias la ley que prohibía la instrucción del arte de las palabras, promovida principalmente en contra de Sócrates. Consideramos que el poema que analizaremos inicia su significación desde esta referencia clásica: es un texto que va contra aquel que prohibió la enseñanza con el lenguaje.

2.1.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Para un análisis metódico y ordenado, es conveniente, primero, segmentar el texto según las necesidades de nuestro trabajo. Para ello, utilizaremos la estructura clásica del texto retórico: *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Obviaremos la *narratio* por no estar presente en un poema como podría estarlo en un texto ensayístico o narrativo. “Contra Critias” contiene 15 versos; el *exordio* corresponde a los primeros cuatro donde se presentan las ideas que serán defendidas y persistirán a lo largo del poema (el poeta escribe “lo que me viene a la lengua / lo que siento de adentro / lo que nadie me dicta”), así como el estilo formal y un verso central que se repetirá en otras dos ocasiones (“Cojo la pluma y digo”). La *argumentatio*, el espacio donde se desarrollan los argumentos, va desde el verso 5 hasta el 13; aquí se explayan las ideas presentadas en el *exordio* como la determinación del poeta para escribir aquello que nazca de su voluntad, su disposición a decir lo que sea, aunque carezca de sentido, su oposición a la imposición del colectivo frente a su propia interioridad y, finalmente, el argumento más importante: escribir para no suicidarse. La *peroratio* se encuentra en los versos suicidas,

¹ La información correspondiente a Critias ha sido recogida de los sitios web Theoi (s/f) y Perseus (1931), respectivamente, dedicados a la recopilación de fuentes clásicas: <https://www.theoi.com/Text/ListTragedians.html#Critias> y <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2008.01.0479>

los dos últimos, y corresponde a la conclusión del poema, posterior al argumento mortal; el tema del suicidio se funde en una metáfora con el tema de la escritura (“la muerte de mi mesa”, “mi pluma colgada”).

2.1.2. ESCRIBIR PARA NO MORIR

El enunciador de “Contra Critias” se encuentra bien definido como un locutor personaje que manifiesta su presencia desde el singular de la primera persona: yo «cojo», yo «digo», yo «me río», yo «debí». Hay un personaje definido enunciando el poema hacia un auditorio. Sin embargo, este auditorio no constituye un personaje dentro del poema y se convierte en un alocutario no representado. Es decir, mientras el poema es argumentativo y los argumentos y las ideas se presentan bajo la forma de la reflexión; el locutor, por su parte, se halla en un diálogo con un auditorio integrado por sí mismo.

Es posible, hecha esta definición, ahondar un poco más en el *ethos* del locutor. Para Amossy (1999), el *ethos* se manifiesta en la interacción: el locutor construye su propia identidad en el espacio estructurado del poema. “Contra Critias” funciona como una declaración, una exclamación que anuncia una verdad que el enunciador pretende defender y que dice algo sobre sí mismo. En ese sentido, nos encontramos ante un *ethos* individual, singular, que se opone a un *ethos* colectivo; esto se demuestra cuando el locutor afirma que su discurso consiste en decir “lo que nadie me dicta”, “y me río de los que piensan / que debí decir otras palabras”. Hay una marcada interioridad que se afirma en su voluntad, en su determinación de decir aquello que quiere decir.

En términos de estilo, contemplamos, siguiendo a García-Bedoya (2019), el «factor de intensidad» y el «factor de difusión» (este último será expuesto en las conclusiones del presente artículo). Podemos detectar un acentuado coloquialismo que es producto de una decisión deliberada; esto es, la sencillez y transparencia del lenguaje corresponden a una intención semántica. Este estilo, lejos de ser una limitación, tiene un potencial expresivo de gran intensidad que se irá ilustrando a lo largo de nuestra interpretación. El verso 6 (“radiografía daltónico”) puede ser entendido como una ruptura de la continuidad estilística que, sin embargo, explota también una potencialidad expresiva, como será visto en lo correspondiente a los campos figurativos.

En concordancia con el estilo transparente, el locutor utiliza *argumentos que fundan la estructura de lo real*, según la terminología de Perelman (1997), pues se sirve

de un argumento por ilustración para demostrar sus ideas: ejemplo de esto es el verso 6, donde da un ejemplo de qué es lo que podría decir según su poética de manifestar lo que “me da la gana”. No pretende dar ejemplos de los que extraerá una conclusión, sino que, a partir de una idea ya establecida, coloca un caso que ilustra su punto. Tiene la intención de explicar y dejar claro lo que dice: se opone al hermetismo. Lo mismo sucede cuando utiliza un *argumento fundado sobre la estructural de lo real*, bajo la forma del argumento de sucesión en los versos 12 y 13: “pero algo hay que hacer / para evitar el suicidio”; de esta forma, establece una relación causal entre escribir y no-morir: escribir tiene como consecuencia no quitarse la vida.

Lo manifiesto del lenguaje con que se expresan las ideas no significa, sin embargo, que no exista una dimensión implícita en el poema, dispuesta bajo el poder expresivo de determinadas figuras retóricas. Rescatamos la noción de Arduini (2000), según la cual los campos figurativos son ámbitos cognitivos en donde se sitúan las figuras retóricas, pero que implican, en un nivel más profundo, una forma de pensar, organizar y expresar el mundo. La figura literaria es el nivel superficial del campo figurativo. Las ideas que conforman la sustancia del poema están expresadas en el marco de, principalmente, dos campos figurativos: la repetición y la metáfora, y en menor medida, la metonimia. El primero debe ser entendido no como una mera reiteración formal de palabras, versos o motivos, sino como una técnica retórica asociada a niveles de sentido: la repetición establece relaciones semánticas en el poema.

“Contra Critias” es, como se ha mencionado líneas atrás, un poema que declara una verdad sobre el locutor; en ese sentido, existe un verso esencial a partir del cual las demás ideas son expuestas: “Cojo la pluma y digo”. Este verso, que es el primero, vuelve a repetirse en la *argumentatio*, siendo idéntico el verso 5 y el verso 8, aunque este último con la particularidad de que, dentro de esta repetición, aparece otra repetición: “Cojo la pluma y digo digo”. Mientras puede parecer sencillo y directo, el verso expresa un significado profundamente metonímico: tiene como elementos principales la palabra *pluma* y la palabra *digo*. La primera, como figura superficial, asocia tradicionalmente la pluma con la escritura (no se utilizan ya plumas para escribir, la asociación, no obstante, permanece); la segunda invoca la imagen de la palabra oral: *decir* es, en su sentido más específico, emitir los sonidos de una lengua, así que se asocia la escritura con el habla, con la intensidad que significa comunicar un mensaje de

forma oral, hablada, exclamativa. La elección de la palabra *decir* frente a la palabra *escribir* ya implica un significado distinto del que podría expresarse sin utilizar una figura retórica. Este pensamiento metonímico continúa en el verso inmediato: “lo que me viene a la lengua”, donde lengua (el instrumento vocal) está asociada a la palabra (el sonido emitido). “Cojo la pluma y digo” se repite en otras dos ocasiones porque de esta manera se reitera el énfasis que el verso ya contiene en sí mismo. Si la metonimia invoca la intensidad de la palabra hablada, repetirla como motivo a lo largo del poema reproduce en esas ocasiones esa misma intensidad.

Los versos 2, 3 y 4, que componen el *exordio*, presentan también una repetición, con la figura concreta de la anáfora: “lo que me viene a la lengua / lo que siento de adentro / lo que nadie me dicta”, en donde se repite *lo que* (palabras vacías de significado por sí mismas) para provocar el efecto de énfasis que se utiliza constantemente a lo largo del poema. Este énfasis recae sobre las ideas presentadas: el verso 2 dice que el locutor escribe desde su vocabulario, sus pensamientos, sus ideas; el verso 3, que el locutor escribe desde el espacio de su interioridad, desde sus sentimientos; el verso 4, que el locutor no está subordinado a la imposición exterior, nadie puede decirle qué escribir. Esto será desarrollado en la *argumentatio*, donde el locutor manifiesta su visión de mundo y la reflexión sobre su particularidad como poeta. Procederemos a explicar su argumentación para luego, al llegar al último argumento, abordar la dimensión metafórica del poema.

En la *argumentatio* podemos encontrar tres secciones, cada una correspondiente a las ideas presentadas en el *exordio*. La primera de ellas se halla entre los versos 5 y 7. Se inicia con la repetición del verso central “Cojo la pluma y digo”, seguida de “radiografía daltónica / o lo que me da la gana”. El significado de la expresión *radiografía daltónica* puede explicarse, superficialmente, como una contradicción, pues es necesario distinguir el color de una radiografía para entenderla. Sin embargo, sostenemos que la intención detrás de estas palabras es ilustrar la determinación del locutor para escribir “lo que me viene a la lengua”; es decir, conjuga dos palabras poco comunes para un entorno poético desacralizando la poesía y produce un término que no tiene mayor sentido. El poeta puede escribir algo sin sentido o lo que sea que quiera escribir, pues su labor no está condicionada por cánones estéticos exteriores. En esa línea, los versos 8, 9 y 10 continúan esa caracterización del poeta: “Cojo la pluma y

digo digo / y me río de los que piensan / que debí decir otras palabras”; aquí la repetición rompe nuevamente con la formación de un sentido tradicional, natural, aceptado, y al producir la frase *digo digo* el locutor reitera su determinación a decir lo que quiere. Además, con tono burlón manifiesta que se ríe de quienes piensan que su poesía debería estar sometida a la aprobación ajena. Es la oposición de la interioridad y de la intimidad contra el mundo exterior, las expectativas, las obligaciones, las imposiciones. La visión de mundo del locutor plantea una poética de la libertad donde el único que decide sobre el mensaje es el propio emisor.

Esta reflexión meta-poética es producto de una tensión que recae sobre el locutor y que decide resolver mediante la declaración que realiza en el poema: la tensión entre el espacio íntimo de lo interior y el espacio externo de las expectativas. Sin embargo, la *argumentatio* presenta un argumento final en una línea distinta a los anteriores: “De mí también se ríen / pero algo hay que hacer / para evitar el suicidio”; esta idea se plantea abruptamente y no retoma ningún tema presentado anteriormente en el marco del poema. En este caso no se trata de una oposición entre lo interior y lo exterior, sino que estamos ante un conflicto que enfrenta al locutor consigo mismo. Esta es la explicación profundamente íntima del motivo que tiene el locutor para escribir: la poesía es un deber consigo mismo, lo salva de la muerte, es su razón para no quitarse la vida. La abrupta intensidad de estos versos es coronada con la *peroratio*, donde entra a tallar el campo figurativo de la metáfora: el objetivo es evitar el suicidio, “la muerte de mi mesa / mi pluma colgada”. En estos versos, la mesa es concebida como el espacio donde el locutor se apoya para crear su poesía; la pluma, en cambio, el instrumento con el que la escribe. En esta metáfora el oficio poético y la muerte se mezclan para establecer una relación semántica entre poesía y vida. Escribir equivale a vivir; por ello, cuando se acaba la poesía, se acaba también la vida. Muere la mesa, se cuelga la pluma.

2.1.3. COMPARACIÓN INTERTEXTUAL CON “OFICIO”

Mi oficio es el canto	1
el canto de las palabras,	
el dulce embrujo	
de las sílabas	
y las asonancias.	5
Este es mi oficio	
y no lo cambio por nada,	
pero qué difícil es	
querer decir algo	

y no tener sino gana.
(Martos, 2012, p. 29).

10

“Oficio” es el poema que apertura *Casa nuestra* e inaugura, de cierta manera, la producción poética de Marco Martos. Es una breve reflexión sobre el oficio del poeta que expresa una esencia permanente a lo largo del poemario, por lo que, en su corta extensión, es de gran valor para entender *Casa nuestra* como un conjunto. El poema presenta un locutor personaje enunciando una reflexión que lo caracteriza y lo dota de sentido: “Mi oficio es el canto / el canto de las palabras”; de esta manera, se define a partir de su rol como poeta. No hay un personaje definido al que refiera su mensaje, debido al alocutario no representado; el locutor dialoga consigo mismo.

Comparando “Contra Critias” y “Oficio” se comprueba aquella relación entre poesía y oralidad comentada líneas atrás al analizar los versos iniciales del primer poema: “Cojo la pluma y digo / lo que me viene a la lengua”. La asociación entre el escribir (la pluma) y el hablar (digo lo que me viene a la lengua) no es exclusiva de ese texto, sino que también se encuentra en la inauguración de *Casa nuestra* (así como en «Fábula» del mismo poemario). En “Oficio”, se observa claramente cómo se establece la relación entre poesía y oralidad: “Mi oficio es el canto / el canto de las palabras, / el dulce embrujo / de las sílabas / y las asonancias”. El locutor de ambos poemas se define principalmente como un cantor y no como un escritor, pero caracteriza y especifica su canto como el canto de las sílabas y las asonancias. La poesía y el acto fonético de enunciarla se conjugan para dar forma al oficio del poeta.

En “Oficio”, el locutor asume su papel de poeta con disposición e incluso orgullo: “Este es mi oficio / y no lo cambio por nada”, es decir, está satisfecho de su labor. Aun así, manifiesta la dificultad que implica ser un cantor: “pero qué difícil es / querer decir algo / y no tener sino gana”, lo cual implica que el locutor tiene una voluntad manifiesta para expresarse poéticamente y «cantar», pero lo único que posee es esa voluntad y no todo el resto de habilidades que exige dedicarse a la poesía, las cuáles, si bien no están explícitas, podemos asumir que son el conjunto de expectativas que tiene el mundo de un poeta (dominio estético del lenguaje, un mensaje original, entre otras). Esto contrasta con lo presentado en “Contra Critias”, donde el locutor asume una posición más radical al respecto, sin perder la esencia: solo escribe aquello que nace de sí mismo y aquello que quiere decir oponiéndose a las imposiciones exteriores sobre su propia poesía. Hay

una coherencia y un desarrollo, pues el poeta que se presenta, en un principio, como impedido para escribir debido a que no posee sino su voluntad, posteriormente ha decidido volcar esa voluntad en creación poética sin importar que no satisfaga las expectativas exteriores.

2.2. ANÁLISIS DEL POEMA “TORRE DE MARFIL”

Torre de marfil. Me encierro en el silencio o en los amores primaverales.	1
Soy un egoísta y me da vergüenza confesarlo.	5
No puedo cantar al pueblo. Los domingos siento náuseas en la plaza. Me repelen las faldas de colorines, las butifarras, los anticuchos, las glorias nacionales.	10
Soy un egoísta y puedo suicidarme.	
No he leído a Sartre. (Martos, 2012, p. 37).	15

En este caso, el título tiene una marcada presencia sobre el cuerpo del poema y nos advierte inmediatamente sobre el tema que se desarrolla en él. Más aún: el primer verso del poema reitera el título. La *torre de marfil* es una imagen retórica de gran antigüedad, utilizada para calificar un espacio separado del mundo en donde se vive una existencia indiferente, dedicada a las actividades propias y personales de quien habita la torre, esto es, una vida alejada de los problemas comunes, colectivos, generales. Es la combinación de la figura de la torre como una estructura fortificada, elevada sobre el resto, y la figura del marfil como un material exótico, caro, con utilidad religiosa o artística y no práctica².

² Para una comprensión más extensa de la figura retórica, desde su origen en la antigüedad hasta sus usos más actuales, consultar el artículo de Steve Shapin titulado “The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses” (2012).

2.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

Utilizaremos nuevamente la estructura clásica del discurso retórico para segmentar el poema y así analizarlo metódica y ordenadamente. “Torre de marfil” está compuesto por 15 versos. Los tres primeros corresponden al *exordio*, donde se introduce el aislamiento del locutor frente al mundo utilizando la figura de la torre de marfil como una metáfora. La *argumentatio* corresponde al cuerpo del poema, entre los versos 4 y 14, y allí se expone la reflexión acerca del locutor como un cantor (poeta) frustrado y los argumentos que sustentan esta condición: la náusea, la repulsión, el egoísmo. Esta argumentación está contenida entre los límites de una misma declaración: “Soy un egoísta / y me da vergüenza confesarlo” dicen los primeros versos de esta sección; “Soy un egoísta / y puedo suicidarme” refieren los últimos versos, lo que genera una circularidad. El *exordio* corresponde únicamente al verso 15, el último de todos, que sentencia abruptamente: “No he leído a Sartre», frase que, a pesar de no parecer directamente relacionada con el resto del contenido del poema, tiene un significado profundamente metonímico que examinaremos más adelante y que, además, representa una caracterización importante sobre el locutor de *Casa nuestra*.

2.2.2. “SOY UN EGOÍSTA Y PUEDO SUICIDARME”

En “Torre de marfil”, nos encontramos nuevamente frente a un locutor personaje definido por la marca del pronombre en primera persona: yo «me encierro», yo «soy», a mí «me da vergüenza», yo «no puedo», yo «siento», a mí «me repelen». Es un personaje que enuncia por sí mismo la reflexión meta-poética sobre su condición. No se pueden encontrar rastros de un *tú*, un interlocutor con el que el primero esté dialogando, por lo que el poema utiliza un alocutario no representado (un auditorio que no está personificado). La forma reflexiva y argumentativa del poema nos lleva a concluir que el auditorio está integrado por el propio locutor.

Definido esto, podemos precisar que el *ethos* del locutor es similar al manifestado en el poema “Contra Critias”. Del poema se desprende un *ethos* concreto, cercano y que se expresa en términos del mundo cotidiano, con un lenguaje sencillo y en frases cortas, abruptas, refiriéndose a cosas, situaciones y sentimientos; todo esto en oposición a un *ethos* abstracto, de ideas, de conceptos. Asimismo, es individual, pues parte desde la interioridad y la experiencia personal, en oposición a las experiencias colectivas con las

que el locutor no se identifica. El *ethos*, que ya representa una constante en los poemas seleccionados, se correlaciona con un estilo también coloquial con versos poblados de términos comunes, reconocibles, colectivos. Es un estilo que, como se ha visto también en el análisis de “Contra Critias”, logra intensidad expresiva aun con la utilización de un lenguaje transparente.

El locutor del poema presenta una tesis: su incapacidad para cantar al pueblo, cuya causa explica al exponer su repulsión por los símbolos colectivos; ya que no se identifica con el pueblo, no puede cantarle. Además, esta relación causal no se realiza de forma explícita, sino que se recurre a un argumento de nexo simbólico, donde los términos referidos en los versos 10, 11 y 12 participan de una configuración simbólica del mundo, tal como se explicará con detalle en los siguientes párrafos, puesto que la técnica argumentativa confluye con el pensamiento figurativo. Se utilizan, además, argumentos cuasilógicos, como la contradicción de los versos 4 y 5: al locutor le da vergüenza confesar un egoísmo que, sin embargo, ya está confesando con sus versos. Esto tiene que ver con la visión de mundo y la intención poética que se explicará en breve.

El poema que analizamos se encuentra expresado de forma marcadamente metonímica, motivo por el que esta figura es utilizada con más frecuencia y posibilita la exposición estética de las ideas de fondo. La metáfora está presente en menor medida, pero juega también un papel en el poema: el segundo verso del *exordio* desarrolla la idea de la torre de marfil con la metáfora “Me encierro en el silencio”, representando al silencio como un espacio físico en donde se puede estar o habitar; se trata de una reiteración del encierro que representa la torre. En el tercer verso se manifiesta un pensamiento metonímico: “o en los amores primaverales”, esta sinécdoque (figura que relacionamos con el campo figurativo de la metonimia) significa el encierro en amores que son estacionarios, temporales, de duración limitada; por ello, el término *primaverales* se utiliza por el de *estación del año* (la parte por el todo). Es decir, el locutor se separa del mundo y se refugia en cosas que no tienen importancia trascendental: el amor no aparece como un fin en sí mismo, sino solo como una distracción temporal.

La *argumentatio* está contenida por la circularidad de un verso que dice una verdad sobre el locutor: “Soy un egoísta”. Esta es la declaración sobre la que orbitan el resto de los argumentos y reflexiones, por lo que se presenta al inicio y al final de esta

sección (primero acompañado de “y me da vergüenza confesarlo”; luego, de “y puedo suicidarme”). El primer verso admite que el locutor siente vergüenza de confesar que es un egoísta; no obstante, lo está admitiendo e, inmediatamente, en los versos posteriores, desarrollará esta idea. Esto nos coloca frente a un monólogo reflexivo, profundamente íntimo, que hurga en la realidad de un problema inconfesable. El segundo par de versos introduce en el poema una idea ya vista en “Contra Critias”: el suicidio. El egoísmo del locutor se manifiesta principalmente en su incapacidad para *cantarle* al pueblo, y este egoísmo lo pone en riesgo de suicidio. El verso, tal cual, no tiene un correlato tan pronunciado en el marco del poema, pero adquiere sentido en el macrotexto que es el poemario, por lo que podemos caracterizar al locutor de *Casa nuestra* como uno constante a largo del corpus que hasta ahora venimos analizando. Se recupera la noción previamente visitada en “Contra Critias”, la visión de mundo del locutor: la poesía equivale a vivir; sin poesía, la vida es insostenible.

El centro del poema, entre los versos 6 y 12, consiste en el desarrollo del egoísmo y la imposibilidad del locutor para hacer poesía conectada con el colectivo. Esto es realizado a través de un constante uso metonímico del lenguaje; no solo aparece la metonimia como figura específica, sino que el mensaje está expresado bajo la forma de un pensamiento metonímico. El verso 6 dice “No puedo cantar al pueblo”, sugiriendo, como en “Contra Critias” y “Oficio”, una relación entre poesía y oralidad, entre escritura y canto. El locutor de estos poemas se refiere a sí mismo como un cantor. Los dos siguientes versos (7 y 8) contienen ya un pensamiento metonímico: “Los domingos siento náuseas / en la plaza”, aquí se relaciona el día de la semana con el uso que le es dado tradicionalmente por el colectivo. El domingo es el día familiar, el día en que nadie trabaja y todos pasean en los espacios públicos; cuando los artistas muestran su arte al pueblo, el día del esparcimiento y la colectividad. El locutor, frente a esta realidad, siente náuseas, confirmando su incapacidad para *cantarle* al pueblo. La argumentación continúa con el verso “Me repelen”, listando una serie de tres metonimias: “las faldas de colorines”, donde se utiliza la vestimenta por el usuario, con lo que asumimos que esta vestimenta es usada popularmente por el colectivo; “las butifarras, los anticuchos” al emplear la comida por el comensal, siendo estos alimentos comunes en las plazas y los espacios públicos en general; “las glorias nacionales” relaciona el orgullo con el orgulloso en una metonimia que se explica por sí misma. Estos versos caracterizan al locutor como alguien distanciado de la realidad popular y

no precisamente por una dinámica de desprecio desde el colectivo hacia lo individual, sino que es desde lo individual del locutor que se muestra rechazo y desprecio por lo colectivo. El locutor no puede formar parte de la masa porque le repelen sus costumbres, sus espacios, su realidad. Por ende, es incapaz de cantar al pueblo.

La peroración es estructurada por un verso que resume toda la reflexión y sentencia la caracterización que hace el locutor sobre sí mismo. “No he leído a Sartre” (verso 15) es en sí misma una expresión metonímica, pues Sartre postulaba la idea del escritor comprometido con la sociedad³; el locutor, entonces, utiliza una metonimia en donde se coloca al autor por la idea. Este final termina por definir al locutor como un poeta frustrado e incapaz de ajustarse a la expectativa del autor que canta a su pueblo.

2.2.3. COMPARACIÓN INTERTEXTUAL CON “POLÍTICA”

Subir y bajar la corriente no es oficio a mis huesos consagrado; las risas que me exigen los que pasan las transformo con frecuencia en muecas de sarcasmo.	1 5
Confieso que me gustan los desfiles, las hermosas banderas, los feriados triunfales, pero de allí a otros rumbos existen las distancias, las distancias, el manzano. En la puerta del olvido, mal que bien, luzco mi linaje de romano, romanos de los malos.	10 15
Así porque sí, no me cambio.	
(Martos, 2012, p. 40).	

“Política” no es un poema que hace reflexiones meta-poéticas ni que caracteriza al poeta. Sin embargo, llama nuestra atención porque, en él, el locutor reflexiona sobre sí mismo y su conexión con la política. Con ello, y especialmente en un grupo de versos, detectamos similitud con el locutor que aparece en “Torre de marfil” y en los textos anteriormente analizados. “Política” presenta, como sostenidamente se puede ver en *Casa nuestra*, un locutor personaje que realiza un dialogo reflexivo con un auditorio integrado por sí mismo, pues hay un alocutario no representado, esto es, no existe un personaje a quien el locutor se dirige.

³ En el trabajo “Sartre y la figura del intelectual comprometido”, de Uribe (2006), se repasan los motivos por los que Sartre fue considerado la figura emblemática del compromiso social del intelectual.

Los versos de nuestro interés son los que van desde el 6 hasta el 11. En esta sección, se exhibe retóricamente, tal cual se realiza en “Torre de marfil”, una serie de elementos cuyo significado corresponde a otro término con el que se relaciona metonímicamente: “Confieso que me gustan los desfiles, / las hermosas banderas / los feriados triunfales”, términos que se relacionan con el patriotismo, ya que los desfiles, las banderas y los feriados son todos símbolos que celebran eventos nacionales. El locutor realiza esta metonimia para señalar que disfruta de todos estos símbolos, “pero de allí a otros rumbos / existen las distancias”; dicho de otro modo, a pesar del gusto por estos elementos, no recorre la distancia que existe entre el símbolo y la realidad que representa al no identificarse con el sentir nacional ni con el significado profundo de sus celebraciones, pues solo disfruta la parte superficial. Esta característica del locutor de “Política” se puede contrastar con la caracterización del locutor en “Torre de Marfil”, donde, a través de una serie de metonimias, se manifiesta el rechazo del individuo hacia las costumbres y la realidad colectiva, tal como hemos explicado. Esto nos lleva a concluir que en *Casa nuestra* existe una poderosa tensión entre una voluntad poética que nace de la interioridad del escritor y una exigencia poética exterior que espera del escritor una dedicación a la realidad colectiva. Además, en el plano figurativo, encontramos un consistente pensar metonímico que reconoce las ideas y los conceptos a través de lo concreto y lo cotidiano; una consciencia poética que, para referirse a la realidad, tiende a utilizar el símbolo.

CONCLUSIONES

La interpretación del corpus seleccionado ha permitido identificar y caracterizar una voz consistente a través de los poemas de *Casa nuestra* que reflexionan meta-poéticamente sobre el oficio del poeta. Esta voz expresa sus argumentos bajo la forma de una reflexión: el auditorio está conformado por sí mismo, motivo por el que siempre tenemos un locutor personaje frente a un alocutario no representado. La poesía se configura, de esa forma, como una expresión íntima y personal.

Precisamente el locutor de “Contra Critias” se caracteriza por plantear una poética de la intimidad que escribe lo que quiere escribir, esto es, lo que viene de su interioridad y que no se ajusta a las expectativas exteriores. En adición, su motivo principal para escribir es evitar el suicidio, pues relaciona la poesía con la vida, hay un impulso mortal que se alivia mediante la escritura. En “Torre de marfil”, el locutor se caracteriza por su

incapacidad para dedicar su labor poética a los asuntos colectivos y se opone a la idea del escritor comprometido con la sociedad al definirse como un poeta que canta para sí mismo, pero que está frustrado por esta condición y que presenta, inclusive, tendencias suicidas. Estos dos poemas se relacionan coherentemente, según esta visión de mundo, con los poemas “Oficio” y “Política”.

Los campos figurativos con mayor presencia en las reflexiones meta-poéticas de *Casa nuestra* son el campo de la metáfora, el campo de la metonimia y el campo de la antítesis. Sus figuras casi siempre son directas; el locutor, dado que su poesía constituye un espacio de reflexión para sí mismo, no es hermético ni obscuro: se expresa con claridad, se abre a sí mismo. Esa necesidad de entenderse y explicarse procede mediante una tendencia hacia la argumentación, constituida principalmente por *argumentos fundados sobre la estructura de lo real*, es decir, basados en las relaciones que existen entre los elementos que constituyen la realidad. Siguiendo a García-Bedoya (2019) y sus criterios para analizar el estilo, podemos concluir que las decisiones lingüísticas, argumentativas y figurativas permiten afirmar que hay un estilo constante y difundido a lo largo de los poemas que expresan reflexiones meta-poéticas y, de acuerdo con la recepción crítica, presente también en la totalidad de *Casa nuestra* y en parte de la obra posterior de Marco Martos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, R. (ed.). (1999). *Images de soi dans le discours*. Delachaux et Niestlé.

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

ARROYO LAGUNA, E. (2018). La generación poética peruana del 59. *Tradición. Segunda Época*, 16, 79-83. <https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i16.1438>

CARBAJAL QUIÑONES, J. C. (2017). *Marco Martos: entre quejas y contentamientos: análisis retórico argumentativo* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7078/Carbajal_qj.pdf?sequence=1&isAllowed=y

EDMONDS, J. M. (1931). *Elegy and Iambus. (Volume 1), Critias*. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0479%3Avolume%3D1%3Atext%3D30>

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2019). Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente. *Anales de Literatura Chilena*, 20(31), 201-208. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N31/N1.pdf>
- GARCÍA-BEDOYA M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. (2003). Marco Martos: El infierno donde no se ama. *Lienzo*, 24, 213-231. <https://doi.org/10.26439/l.v0i024.1140>
- MARTOS, M. (2012). *Obra reunida. Poesía junta*. (Tomo 1) (Volumen 1). Academia Peruana de la Lengua; Editorial San Marcos.
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma.
- SHAPIN, S. (2012). The Ivory Tower: the history of a figure of speech and its cultural uses. *The British Journal for the History of Science*, 45(1), 1-27. <https://doi.org/10.1017/s0007087412000118>
- THEOI PROJECT (s/f). *GREEK TRAGIC POETS INDEX 1 - Theoi Classical Texts Library*. Theoi. Consultado el 8 de febrero de 2021. <https://www.theoi.com/Text/ListTragedians.html#Critias>
- URIBE MERINO, C. (2006). Sartre y la figura del intelectual comprometido. *Ciencia Política*, 1(2), 25-52. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/29361>
- ZURRÓN RODRÍGUEZ, E. (2019). *Poetas peruanos de la generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia* [tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional Universidad de Alicante <http://hdl.handle.net/10045/109261>

**LA INCOMODIDAD DEL SER: ANÁLISIS HERMENÉUTICO Y
COMPARATIVO DE LOS POEMAS “TORRE DE MARFIL”, “CON
DESUSADO INTERÉS” Y “TODOS SUPONEN” DE MARCOS MARTOS**

**THE DISCOMFORT OF THE BEING: HERMENEUTIC AND COMPARATIVE
ANALYSIS OF THE POEMS “TORRE DE MARFIL”, “CON DESUSADO
INTERÉS” AND “TODOS SUPONEN” BY MARCOS MARTOS**

Richard Edwin Mozo Pizarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
richardedwinmozo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3900-7918>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.101>

Fecha de recepción: 22.06.21 | Fecha de aceptación: 22.08.21

RESUMEN

Marco Martos es uno de los representantes más insignes de la generación del 60 en la poesía peruana contemporánea. En 1965, publica el poemario *Casa nuestra*, donde reúne sus primeros escritos de carácter lírico. El propósito de este artículo es estudiar cómo se configura la incomodidad individual en los poemas “Torre de marfil”, “Con desusado interés” y “Todos suponen”, ubicados en el macrotexto *Casa nuestra* de Marco Martos. Ante esta cuestión, se plantea como hipótesis que el criterio de incomodidad, en dichos poemas, configura un discurso que revela malestar e insatisfacción y que, por medio de diversos elementos simbólicos, expresa un sentimiento de infravaloración subjetiva. Emplearemos como marco teórico el modelo de análisis hermenéutico propuesto por el crítico literario García-Bedoya, partiendo desde lo endógeno (análisis inmanente) hacia lo exógeno (síntesis trascendente).

PALABRAS CLAVE: Marco Martos, Hermenéutica, Retórica, García-Bedoya, insatisfacción.

ABSTRACT

Marco Martos is one of the most distinguished representatives of the generation of the 60's in the contemporary Peruvian poetry. In 1965 he published the collection of poems *Casa nuestra*, where he brought together his first lyrical writings. The purpose of this article is to study how individual discomfort is configured in the poems “Torre de marfil”, “Con desusado interés” and “Todos suponen” located within the macrotext *Casa nuestra* de Marco Martos. Faced with this question, it is hypothesized that the criterion of discomfort, in the poems, configure a discourse that reveals discomfort and dissatisfaction and that, through various symbolic elements, a feeling of subjective undervaluation is expressed. We will use the hermeneutic analysis model, as a theoretical framework, proposed by the literary critic García-Bedoya, from the endogenous (immanent analysis) to the exogenous (transcendent synthesis).

KEYWORDS: Marco Martos, Hermeneutics, Rhetoric, García-Bedoya, dissatisfaction.

1. INTRODUCCIÓN

El poemario *Casa nuestra* (1965) está conformado por 26 poemas. Entre los contenidos temáticos que se observan destaca el quehacer del poeta, la cotidianeidad, la ciudad limeña, el lugar de origen, el desarraigo personal y el sentimiento amoroso. Todos estos aspectos permiten descubrir la subjetividad individual del locutor. A partir de este tipo de contenido, se puede vislumbrar el modo en el que los fenómenos de la realidad llegan a trastocar la intimidad de los sujetos. Esto se evidencia así, ya que en el poema existen oscilaciones entre estados anímicos eufóricos y disfóricos.

Inmerso en el macrotexto, se encuentran los poemas “Torre de marfil” y “Con desusado interés”. Dichos poemas son el eje principal del análisis hermenéutico de este artículo; asimismo, resultan interesantes en la medida de que las metáforas que hallamos en su estructura configuran una visión de mundo y se articulan en isotopías (temas recurrentes) fundamentales acerca de la minusvalía personal y el repudio de no poder cumplir con las expectativas que los otros configuran sobre el emisor intratextual de la composición lírica.

En el libro *Hermenéutica literaria* (2019), Carlos García-Bedoya provee de una serie de herramientas metodológicas que permiten una coherente interpretación de los textos literarios. Para decodificar la obra literaria se requiere un esquema de trabajo que parte de las cualidades endógenas del texto hasta los elementos exógenos que han permitido la materialización de dicha obra. Así, con el objetivo otorgar sentido al corpus textual, se parte de una operación de análisis inmanente. Esto implica partir de la explicación, que es descrita como aquella operación de análisis que consiste en tomar el todo y descomponerlo en sus partes constitutivas. De allí que es un procedimiento de tal naturaleza, pues aborda el estudio de la obra en sí.

Como la explicación supone un quehacer que va de adentro hacia afuera, se debe estructurar el análisis en función de niveles o estratos. El primero es aquel que centra los aspectos expresivos del lenguaje y que se vale de las figuras literarias para persuadir al receptor. En este “estrato superficial, se abordará el análisis del plano de la expresión (incluyendo forma y sustancia), la *elocutio* (o *lexis*) en términos retóricos, que también puede denominarse dicción textual” (García-Bedoya, 2019, p. 97; énfasis del autor). El segundo nivel concentra su estudio en el contenido textual a fin de ordenar las ideas o

temas a tratar. Por ello, “en el estrato intermedio se analizará los aspectos relativos a la forma de plano del contenido, esto es, la *dispositio (taxis)* o sintaxis textual” (García-Bedoya, 2019, p. 97; énfasis del autor).

En el último estrato, se busca determinar los elementos que otorgan sentido al corpus textual. Devela la información que fue recopilada y, posteriormente, empleada para diseñar el texto (Romera, 2010). Esto significa que en “el estrato profundo, se estudiará lo correspondiente a la sustancia del contenido (la *inventio* o *heuresis* según los términos de la retórica), es decir, la semántica textual” (García-Bedoya, 2019, p. 97; énfasis del autor). Para completar el trabajo de descifrado del texto y arrojar el mensaje, es necesario realizar una operación de síntesis trascendente. Esto significa valerse de la comprensión entendida como un procedimiento de compilación de la información. Este recurso sobrepasa el carácter intrínseco del texto y orienta la investigación hacia elementos externos a él, situándolo en sus relaciones con los contextos en que se encuentra inserta la obra (García-Bedoya, 2019).

2. APROXIMACIÓN HERMENÉUTICA A LOS POEMAS “TORRE DE MARFIL” Y “CON DESUSADO INTERÉS”

Conforme al análisis del estrato superficial del poema “Torre de marfil”, este se compone de un total de quince versos donde no existe cesura estrófica alguna. Por el contrario, destacan una serie de recursos lingüísticos y estilísticos que repotencian el discurso. El tropo de sustitución que destaca es la metáfora, mediante la cual un enunciado busca mencionar un concepto en términos de otro. Esto se observa en el verso inicial: “torre de marfil”. La torre representa aquella edificación que resalta en un espacio llano y permite posicionar al sujeto en un lugar donde puede observar los movimientos de quienes se encuentren en la periferia. Su empleo faculta la vigilancia eficaz en un recinto que se considera relevante.

Debido a la dimensión en torno a su altura, no solo es un eficiente fortín para persuadir de los ataques de otros, sino también un medio que disocia el contacto con los demás al estar fuera del alcance de quien no esté situado en la cumbre de dicho complejo. De igual manera, la mención del marfil es un producto exclusivo de los paquidermos, por lo que su manejo requiere el sacrificio de dichos animales. Al ser un

bien escaso y que necesita una logística extrema para su obtención, supone una mercancía de difícil acceso para la disposición convencional.

El color blanco, con tonalidades amarillas, lo hace idóneo para su manipulación en la confección de artículos ornamentales; por ello, resulta un bien que refiere una refinación estética y un gusto sibarita. De tal modo, al reunir ambas ideas es posible inferir que la “Torre de marfil” se trata de un recinto de gran elongación perpendicular ideada para proteger algo trascendental, pero que lleva implícito el sesgo en la interacción. Al cohesionarlo con el criterio de marfil, se estaría vinculando a una torre de cualidades estéticas y de gran lujo, mas no es equiparable a los materiales más resistentes. De allí que la metáfora de “torre de marfil” sea empleada para declarar el deseo del locutor del poema por aislarse de los demás y, al hacerlo, ser reconocido por su gusto refinado e inaccesible para el vulgo ajeno.

En relación con el estrato intermedio, existen estructuras discursivas que caracterizan a los interlocutores de un poema. En “Torre de marfil” encontramos una efusión lírica, lo que implica que “[I]nterviene un locutor activo en primera persona, en tanto el alocutario no está representado (alocutario funcional)” (García-Bedoya, 2019, p. 288). Para avalar dicha premisa en torno al locutor representado, se identifican las marcas deícticas de sujeto personal átono como el “me”. Este se halla en su modalidad de pronombre proclítico y se encuentra tanto en el verso “Me encierro en el silencio” (Martos, 2012, p. 37) como en el formato enclítico presente del verso “y puedo suicidarme” (Martos, 2012, p. 37).

Por otro lado, conforme a la relación con el destinatario al que se dirige el locutor representado, se puede colegir que existe un alocutario no representado. Esta idea surge a raíz de la ausencia total de alguna señal en donde se certifique la mención de un deíctico en segunda persona. Por lo tanto, se deduce que la verbalización de un locutor representado sin la existencia de un alocutario configura un monólogo. Este procedimiento enunciativo singulariza la voz del poema con lo que se revela progresivamente su personalidad y la autodenominación asumida. De allí que el locutor del poema desarrolla una serie de reflexiones sobre su coyuntura existencial, desde su personal punto de vista, permitiendo la exploración de su interioridad.

En torno al estrato profundo, este se vale de un análisis por medio de la semántica textual, lo que implica que los “textos literarios suelen estar articulados por una pluralidad de líneas o ejes de sentido, que establecen su compleja coherencia” (García-Bedoya, 2019, p. 316). Con apoyo de los elementos retóricos preponderantes y la determinación de un modelo de efusión lírica, el poema presenta una mirada de autoconfinamiento a través de la ausencia de palabras y por medio de una reclusión en relaciones sentimentales efímeras. Esto implicaría una perspectiva precaria en el modo de concebir la configuración de su yo personal. El mutismo no permite el intercambio de información con otras personas, lo que conlleva a una falta de desarrollo sobre la dinámica social.

De algún modo, pareciera buscarse una ruptura con el aislamiento; sin embargo, la proximidad con los demás es solo una pantomima vacua por considerar relevante no desear solidificar las relaciones sociales con sus pares. En tal sentido, la consolidación de un individualismo lesivo lo contrae hacia el no-contacto con el tejido social, así como al desprecio de sí mismo por no asumir la responsabilidad del cambio conductual. Esto indicaría una mirada autocrítica para con su subjetividad y una cualidad de atimia en la búsqueda de consolidar el trato personal para con los miembros que lo rodean.

El segundo poema para analizar es “Con desusado interés”. Conforme al estudio del estrato superficial, este poema está compuesto por 24 versos donde destacan dos tropos: la metáfora y la sinécdoque. El primer punto los observamos en el verso “Cargado / de dudas / digo mi palabra / a los que buscan / mi amistad” (Martos, 2012, p. 41). En este caso, cuando se enuncia “cargado de dudas”, se percibe un tipo de material que aqueja al locutor del poema. Las dudas se transforman en entes corpóreos que poseen masa y que transfieren su peso sobre el locutor representado. De tal modo, estas “dudas” se convierten en un tipo de objeto que obstaculiza la enunciación y que tiene un impacto fisiológico sobre él.

De igual manera, en el enunciado “a los que buscan mi amistad”, el posesivo “mi” hace alusión a un objeto que tiene como dueño al locutor del poema. La amistad es una propiedad que solo puede ser entregada, mas no arrebatada. Al decir “a los que buscan”, se refiere al acto que realizan los otros con el deseo de hallar algo que debe ser encontrado. Cuando confluyen ambas ideas (“buscan” y “amistad”), se interpreta como un ser escurridizo, es decir, que no es fácil de obtener. Por ello, se requiere de una

pesquisa rigurosa para dar con dicho objetivo, pues este tropo está basado en la incorporación de elementos vividos que son integrados a una entidad inanimada para que sean observados como seres orgánicos.

Así, se reafirma el hecho de considerar a la amistad como una especie de criatura vivaracha que se resiste a ser hallada, ya que es vista como un ente cuyo desplazamiento constante genera una dificultad en su alcance. Esto implica que se requiere de un esfuerzo mayor para su encuentro. Si la amistad es observada cual ser salvaje, esto también significa que no es suficiente su hallazgo y que se necesita un trabajo constante para que el tratamiento con esta sea lo más afable posible. De allí, se puede decir que, cuando el locutor del poema menciona el buscar su amistad, no es un proceso sencillo, debido a que requiere un empeño adicional para ser correspondido.

Como segundo punto, se observa el empleo del tropo de la sinécdoque en el formato de la parte por el todo. Este es un mecanismo de reemplazo de un conjunto mayor por el de una particularidad, motivo por el que la variedad de sinécdoques está conformada por el criterio de sustitución de un término por otro con el que existe un tipo de relación. Esto se manifiesta en el enunciado siguiente: “escribo / para calmar / mis nervios, / casi por necesidad” (Martos, 2012, p. 41). Cuando el locutor del poema se expresa, el término de nervios (la parte) se está designando a la psique del individuo (el todo). El locutor representado concibe el quehacer de la escritura cual medicamento que trata la tensión psicológica que lo daña.

En relación con el estrato intermedio, se advierte la existencia de una efusión lírica. Esto se corrobora con señales de deícticos de sujeto personal tónico en primera persona del singular como el “yo” en el verso “yo no hablo” (Martos, 2012, p. 41). De igual manera, es posible afirmar la presencia de locutor representado a través de los verbos indicativos en tiempo presente en cuyas conjugaciones se pueden detectar el sujeto omitido en primera persona del singular (“yo”). Esta pauta se certifica con los verbos “leo”, “visitó”, “quiero”, digo y “escribo”, presentes en los versos “leo libros y revistas” y “ni quiero alfabetizar” (Martos, 2012, p. 41).

Por otra parte, con relación al destinatario del locutor personaje, se puede inferir que se trata de un alocutario no representado. Esto se corrobora ante la ausencia de marcas deícticas de segunda persona en singular o plural; por lo tanto, la correlación

que se establece entre los interlocutores del poema es la de un monólogo. Esta situación permite el predominio de la observancia descriptiva de la subjetividad que padece el hablante del poema. Así, la verbalización del locutor personaje adquiere un tono más intimista para con los receptores de la composición lírica. Esta característica faculta empatizar con los procesos que experimenta el locutor del poema al develar la afectividad descrita.

En cuanto al estrato profundo, que se vale de la semántica textual para determinar un subtexto, el poema revela el estado del locutor personaje, quien enuncia su desgano en cuanto al trabajo intelectual. Para él, el acto de desarrollar un quehacer de transformación no se corresponde con el consumo de textos que incentiven o que aboguen por lo revolucionario. De allí que el carácter que presenta es el de un sujeto que suele titubear al momento de proferir sus ideas. Asimismo, pese a la existencia de personas interesadas en construir vínculos amicales sólidos, el locutor del poema se muestra incapaz de desarrollar libremente sus ideas. Esto envuelve un proceso de inoperancia en torno a la comunicación, lo cual devendría en una profunda angustia ante la falta de solvencia en el uso de la palabra.

La perspectiva que se presenta es la de aquel que deslegitima sus apreciaciones y que concibe como insignificantes sus ideas. El acto de propalar su visión de la realidad no significa nada ante el cúmulo de individuos que se mantienen ariscos para con el deseo de entender al otro. La idea de asumir el rol de sujeto contemplativo sobre los procesos circundantes del tejido social están fuera de los parámetros que él mismo se ha asignado. En suma, su perspectiva no es la de un individuo que asume el trabajo del intelectual comprometido que busca de mejorar las condiciones de vida de los más desfavorecidos. De allí que el trabajo de la composición literaria sea canalizado como un proceso catártico que se emplea solo para liberar el distrés subjetivo y las emociones asténicas, mas no para enunciar un tipo de crítica social que después pueda ser transfigurada en la búsqueda del cambio social.

Para el locutor del poema, lo imprescindible es escribir a fin de paliar la tensión que sufre sobre su ser. La voz del texto se distancia de cualquier atisbo de proyecto social por considerarse un ser ineficaz en el propósito de compartir criterios divergentes que sitúen el anhelo de renovar las inequidades sociales. Su visión encalla en una mirada individualista y desligada de la premisa del intelectual comprometido con su

realidad. Por el contrario, este está más interesado en las dinámicas calamitosas que aquejan su interioridad; a su vez, se desdeña cualquier insinuación de mejora en favor de los demás con el objeto de focalizar la atención en el proyecto de tranquilidad individual.

3. APLICACIÓN DE LA RETÓRICA COMPARADA EN MARCO MARTOS Y MARIO FLORIÁN

Por medio de la retórica comparada, podemos distinguir las semejanzas o diferencias de los fenómenos literarios. Además, al ser el discurso el objeto de estudio principal de la literatura, el análisis interdiscursivo (un examen entre dos o más tipos de discursos) se transforma en una herramienta crítica de praxis analítica y de soporte teórico (Albaladejo, 2008). Por medio de este, a nivel analítico y sobre un texto concreto, es posible explicar y descubrir contenidos divergentes o aspectos que se comparten entre los discursos estudiados. De esta manera, repararemos en las disparidades en el tratamiento de la subjetividad individual o colectiva.

Esto se determina, por ejemplo, al realizar un análisis comparativo entre los poetas peruanos: Marco Martos (representante de la generación del sesenta) y Mario Florián (perteneciente a la lírica nativista). Del primero, se ha elegido el poema “Todos suponen” del macrotexto *Casa nuestra* (1965); del segundo, el poema “Arenga al peruano”, presente en el poemario *Canto augural* (1956). Si bien los poemas son parte de una misma architextualidad, entendida esta última como el elemento que une a los textos por medio de una “común pertenencia a un género o subgénero literario” (García-Bedoya, 2019, p. 71), en ambos textos radican enfoques opuestos sobre cómo se abordan las cualidades, negativas o positivas, del hombre.

El primer aspecto intertextual corresponde al título. Respecto al del poema “Todos suponen”, de Marcos Martos, este nos aproxima al tema a tratar. El uso del término “todos” alude a la consideración de la totalidad de un grupo y la ausencia de algún tipo de exclusión. El verbo “suponer”, por su parte, implica el acto de juzgar un fenómeno como verdadero a partir de ciertos indicios sin tener, necesariamente, una certeza sobre los mismos. Cuando confluyen ambos términos, se plantea una aseveración: la existencia de toda la masa de personas que afirman algo sin sostener en hechos reales

sobre aquello que creen. De allí, el título se propone evidenciar una aseveración producto de una generalización que se buscará desmentir.

En cuanto al poema “Arenga al peruano”, de Mario Florián, su título contempla la reunión de dos términos diversos. El verbo “arenga”, además, remite al acto de pronunciar un discurso en tono majestuoso para enardecer los ánimos de quienes escuchan; mientras que “peruano”, por su parte, es el patronímico que refiere a todos los individuos que provienen de dicho país. Así, la denominación con la que se titula el poema también provee del contenido que se va a proferir, lo cual sintoniza con una prédica donde se plantean razones para revalorar las cualidades que posee la nación. De esta forma, ambos títulos presentan esbozos de contenidos opuestos.

En el caso del poema de Marco Martos, la forma del encabezado del poema exhibe una certeza en cuanto a las apreciaciones de la totalidad de sujetos que entran en contacto con el locutor del poema. El “suponer” es una aproximación a la verdad, de manera que los otros no cuentan con la exactitud suficiente para defender un criterio. Por otro lado, el poema de Mario Florián posee una convicción en su encabezado. Este enunciado lleva implícito que este acto proviene de una necesidad en la que, posiblemente, el ciudadano peruano se halla en una posición de minusvalía. Por lo que el objetivo es estimular a la masa peruana sobre aspectos valiosos para direccionar la acción de acuerdo con un criterio axiológico que detenta el locutor del poema.

Si observamos los interlocutores, se muestran diferencias en torno al manejo de las voces que hablan en ambos textos. En el poema de Marco Martos, se identifica la presencia de un locutor personaje; esta idea se demuestra a través de los deícticos posesivos en primera persona del singular “mi”, presentes en los versos “que mis veinte años” o en “Mi barca navega” (Martos, 2012, p. 36). De igual modo, se utilizan verbos copulativos (ser) y no copulativos en los que se observa el uso del sujeto tácito al suprimir el pronombre personal en primera persona del singular: “yo”.

Esto último se corrobora en los versos “soy camarada”, “Soy un ser despreciable”, “Soy malo” (Martos, 2012, p. 36), todos en la forma conjugada del verbo ser; así como también otra figura del sujeto suprimido hallada en verbos como rezo, destilo y escupo. De esta forma, el locutor personaje busca afirmar su posición y pertenencia al emplear las marcas textuales de los pronombres. Esto conlleva a que los receptores consideren

que quien enuncia es un individuo que expresa, de forma pesimista, lo que experimenta su interioridad. El subtexto que se puede inferir es que el locutor del poema no se ve, ante los demás, como una persona insertada en la normalidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, el locutor emite un juicio axiológico conforme a cómo percibe un disloque de ideas acerca de lo que los otros esperan de él. Su criterio se construye en base a las especulaciones de aquellos que lo conocen. Es así, pues, que busca derruir la figura que se construyó en torno a él. Su enunciación es deprimente y perturba, ya que esboza su ser cual componente nauseabundo que no debe interrelacionarse y que implica la aceptación del confinamiento. No es una opción la pertenencia al mundo ante la decrepitud que su ser esboza. Los juicios discrepan de aquellos que lo observan como un sujeto cordial sometido a una moralidad judeocristiana o una postura revolucionaria.

Esta voz no se convence de ser parte del tejido social. No obstante, en el verso final, “Soy malo, / pero trato de arreglarme” (Martos, 2012, p. 36), pese a la amplia argumentación de infravaloración, el locutor verbaliza el querer revertir aquello que él mismo afirmó. De alguna manera, no está contento con la catalogación de su ser, por lo que, ante la insatisfacción de quien es, desea volver a iniciar, pero bajo un criterio diferente al actual.

En cuanto al poema de Mario Florián, encontramos a un locutor personaje. Si bien no hallamos evidencia de una marca deíctica explícita que certifique la presencia del locutor representado el hecho de hacer referencia a un “tú” implica la operatividad de un “yo”. Así, cuando se alude a la arenga está es diseñada para persuadir al auditorio recalcando aquellas cualidades que se han de defender. En el poema, se emplean constantes exclamaciones y verbos imperativos, por lo que se puede inferir que la voz del poema es la de un sujeto que desea dar intensidad a sus ideas para que su mensaje cale en la mente de quienes lo oyen. A su vez, sus enunciados decretan actos que deben realizarse con denuedo. Esto significa que dicha voz no se expresa con dubitaciones y que su mensaje busca ser potente y claro para ser escuchado en búsqueda de un objetivo deseado: el cambio conductual del alocutario.

En cuanto al tipo de receptor del poema de “Todos suponen”, declaramos que es un alocutario representado. Esto lo afirmamos tras encontrar huellas deícticas de sujeto

personales átono en tercera persona como es el “se” en el siguiente verso: “Se engañan” (Martos, 2012, p. 36), donde se devela cómo el locutor del poema ha calificado a un grupo de personas bajo el pronombre de “ellos”. Se percibe un distanciamiento con los receptores, ya que el locutor personaje brinda una serie de aseveraciones para reconstruir y certificar el tipo de persona real que es. La perturbación que se percibe en el modo de enunciar se contradice radicalmente con el criterio esbozado por su alocutario.

Por otro lado, en el poema de Mario Florián encontramos un alocutario representado. Esta premisa se certifica a través de señales deícticas personales tónicas de segunda persona del singular como el “tú”, presente en “Tú descienes...” (Florián, 1977, p. 193). Asimismo, se vislumbra el uso de deícticos posesivos en segunda persona del singular como el “tu”, empleado en los versos “delante de tu huésped, [...]”, “[...] a comer de tu mesa;”, “[...] a vivir en tu espacio,” y en “Y en tus músculos [...]” (Florián, 1977, p. 193). Para finalizar, se observan deícticos de sujeto personal átono en segunda persona como el “te”, en su modalidad de pronombre proclítico, presente en “No te sientas pequeño” (Florián, 1977, p. 193), y enclítico, junto a los verbos de los versos “y a hablarte de su origen”, “¡Elévate, peruano!” y en “¡Erígete!” (Florián, 1977, p. 193).

En el caso del alocutario representado de este poema, se puede determinar un subtexto en el que este se halla en un estado ruina y que ha interiorizado una serie de criterios equivocados de acuerdo con la visión del locutor representado. La necesidad de intensificar los ánimos implica que la masa a la que se dirige estuvo situada en una posición de autodesprecio incapaz de reconocer sus aciertos ante la pérdida de memoria de las raíces originales que los sostienen. Así, el peruano se configuró como un sujeto alienado e incompetente de vislumbrar las posibilidades ante las múltiples situaciones de atosigamiento que afrontó.

No obstante, la arenga busca finiquitar con ese tipo de idiosincrasia negativa al enaltecer las diversas cualidades que posee la sociedad peruana. Esto significa que se parte de un sesudo reconocimiento de aspectos variopintos que estructuran el corpus sociocultural del país: el origen, los rasgos tisuales, el comportamiento, etc. Este tipo de mensaje busca rediseñar la subjetividad individual para la cohesión social. Si bien no se observa si el alocutario sufre algún proceso de transformación personal por medio del

contenido, a partir del tono imperioso y los distintos elementos argumentativos se infiere que estos han coadyuvado a la concientización social y su posible mejora.

En ese sentido, las diferencias en cuanto a la interrelación con los locutores del poema son disímiles para cada composición lírica. Por un lado, en el poema “Todos suponen”, el locutor representado busca disuadir a su alocutario con el objeto de esclarecer ciertos aspectos que se consideran de él. Se puede observar su interioridad, puesto que otorga categorías con las que se trata a sí mismo y busca denegar las potestades que se le han otorgado. Por otro lado, en “Arenga al peruano”, el locutor personaje está diseñado tácitamente para incidir en el contenido del mensaje en su búsqueda por persuadir al alocutario. Se presenta una serie de ideas cuyo propósito es remarcar en aspectos positivos de la población, lo cual conduciría a que la población se interesara por la lucha y la transformación de sus condiciones de vida.

4. OPERACIÓN DE SÍNTESIS TRASCENDENTE

De acuerdo con la propuesta de modelo hermenéutico desarrollado por García-Bedoya, es necesario realizar un proceso de síntesis trascendente. Esto implica esbozar una mirada ecuménica de la obra. Por ello, para comprenderla, es necesario determinar su contexto. Este conjunto de circunstancias significativas que rodean una situación son importantes para dar un sentido, pues sin ellas no se puede entender correctamente. Así, “el contexto más relevante es aquel en que se produce la concretización del texto, es decir, el contexto de recepción” (García-Bedoya, 2019, p. 50), dado que quien recibe el mensaje tiene una perspectiva de su contenido y es la crítica literaria la que brinda los juicios valorativos de la obra y la poética de Marcos Martos.

Para el crítico literario Antonio Cornejo Polar (2000), los marcos contextuales son preponderantes al momento de situar el cómo la producción literaria se logró gestar. En su libro *Literatura peruana siglo XVI a siglo XX*, emplea la perspectiva de la sociocrítica, puesto que comprende que para la emisión de un juicio axiológico no basta con el manejo de herramientas lingüísticas que se atañen al texto, sino que es vital, además, las diversas redes de sentido que logran influenciar en el quehacer literario. Ello se evidenciará cuando el crítico peruano advierta la intertextualidad en la lírica de Martos:

[...] la poesía de Marcos Martos se inscribe sustancialmente en la tradición hispánica, asumiendo con rigor ciertas lecciones de los clásicos de la generación del 27, de la antipoesía y la poesía conversacional hispanoamericana y del curso poético

peruano inmediatamente anterior. Realiza, además, una poética anti-intelectualista, harto más intuitiva y vivencial que reflexiva, que rehúye[sic] sin embargo, cuidadosamente, la improvisación y el puro expresionismo (Cornejo Polar, 2000, p. 241).

Para Cornejo Polar (2000), es evidente el influjo de tendencias que coadyuvaron a cimentar un modelo de poesía propio del bardo piurano. Así, concluye que en la poesía de Martos no solo hay una defensa de un estilo peninsular, sino también una influencia y puesta en práctica del quehacer literario de la generación del 27, sin librarse, de ese modo, “de la órbita clásica” (Arriola, 1996, p. 81). De igual forma, en la lírica de Martos subyace la aprehensión de las tendencias vanguardistas hispanoamericanas como las de Nicanor Parra y Ernesto Cardenal, además de otros predecesores nacionales: la generación del 50 y los poetas de inicios del siglo XX.

Cornejo Polar (2000) reconoce, en el quehacer poético de Martos, un carácter de poesía de experiencia vivencial. Para el crítico literario, es relevante el hecho de evidenciarse un matiz que no se afilia a una modalidad lírica excluyente, pues esto lo condenaría a un carácter elitista que soslaye a un público menos capacitado. La expresividad que el poeta plasma en sus versos medita sobre la realidad y verbaliza el mundo sensible (Carbajal, 2017), mas no cae en un precepto pretencioso por querer rehuir del academismo ni tampoco se vislumbra una chabacanería al incidir en ciertos coloquialismos; antes bien, se percibe una diligencia sobre aquello que se busca enunciar logrando una poética espontánea sin ser desatinada.

Por su parte, el investigador literario Camilo Fernández, en su libro *Fulgor en la niebla. Recorridos por la poesía peruana contemporánea* (2014), da cuenta de una gama de momentos en los que la poética de Martos fue atravesando por influencias peninsulares, anglosajonas, clásicas y renacentistas. Para el crítico literario, la primera fase de la lírica de Martos está en función de un corpus de poemas que contienen cierto aire de familia a un estilo y carácter compositivo. El autor expresa lo siguiente:

El período de los inicios, que comprende los tres primeros poemarios: *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969) y *Donde no se ama* (1974). En este caso, se evidencia el empleo de la ironía para desacralizar ciertas instituciones tradicionales como el matrimonio (“Casti connubii”) o la concepción canónica de la familia (“Muestra de arte rupestre”). Sin duda, se observa la asimilación creativa no solo del coloquialismo anglosajón, sino también del legado de la poesía peninsular desde Garcilaso de la Vega (el poeta toledano) hasta Antonio Machado (citado en Fernández, 2019, p. 203).

De esta forma, el autor de *Fulgor en la niebla* establece una segmentación en el desarrollo de la lírica de Martos. En este primer momento, se manifiesta una poesía de carácter iconoclasta y anticonvencionalista que no se rige a cabalidad bajo los paradigmas establecidos. Ello implica la constitución de una lírica rebelde e inconformista que esboza su propia identidad esgrimiendo una individualidad que no busca adscribirse a sistemas académicos habituales (Arrizabalaga, 2016). Se reitera la intertextualidad de poetas hispanos y su vinculación con los paradigmas ingleses; no obstante, no se trata de una emulación acrítica con fines estilísticos sin ninguna constitución diversa (López Degregori, 2003). Por el contrario, es una apropiación de los arquetipos para redefinirlos ingeniosamente y legitimar la creación del autor. De este modo, Martos logra situarse en el campo literario al modificarse sustancialmente los criterios axiológicos del modelo de crítica imperante (Calle *et al.*, 2018).

Para ampliar el nivel de comprensión del desarrollo de la obra, es necesario que el contexto abarque “el conjunto de dimensiones de la cultura y de la práctica social que pueden vincularse con el texto, y que permiten iluminar sus sentidos y su estructura” (García-Bedoya, 2019, p. 50). Como el macrotexto (*Casa nuestra*) al que pertenecen los poemas se desarrolla por medio del influjo de la generación de escritores de la época, cabe resaltar la conformación de este proceso (Orihuela, 2006). Con la influencia de movimientos de contracultura (el hippismo, la revolución sexual, los movimientos feministas y estudiantiles), el cine, la música, la conformación de voces a nivel radial y el alcance de la tecnología en los espacios familiares, se gesta un conocimiento inmediato de imaginarios foráneos.

Esta nueva manera de observar la realidad permite que la intelectualidad de la década de los sesenta busque desarraigarse de los paradigmas diseñados en torno a un estilo definido del quehacer literario (Tamayo, 1976; Toro, 2000). Se configura, en esa línea, la idea de una nueva generación, pero no definida en función de un marco cronológico acorde a sucesiones matemáticas (en donde los autores coinciden con las fechas de sus nacimientos), sino en una joven intelectualidad marcada por eventos trascendentales que definen sus perspectivas de mundo, traslucido en la creación literaria. Según el investigador Óscar Araujo (2000):

una generación literaria se desarrolla entre escritores que comparten vivencias e ideales, motivados por los mismos hechos históricos y por lecturas e influencias estéticas similares; ello permite desarrollar no un estilo uniforme, sino productos

estéticos coherentes con lo que podríamos llamar un espíritu de época (citado en Arroyo, 2017, p. 80).

Este nuevo colectivo, catalogado como la generación del 60, condujo a la poesía a los estratos sociales de condición humilde y retornó a la sociedad la facilidad de la palabra. Los poetas de este momento brindan una lírica territorial que colinda con la urbe y que resulta más coloquial (Galindo, 2010). Se habla de lo cotidiano y de lo nacional, las imágenes son directas y el lenguaje fácil de entender. Es el momento en el que la literatura es observada como un medio para forjar una conciencia de clase. Como tal, se recitaban los versos sacrificando, en alguna medida, la calidad lírica para reafirmar sus ideales de liberación. Estos vates estaban embebidos por el modelo de la Revolución cubana y se anhelaba un cambio estructural de tipo marxista que rompiera el viejo orden oligárquico y feudal.

La coyuntura intelectual, por su parte, estaba señalada por una amplitud en el acceso a las literaturas metropolitanas del momento, por un público lector más heterogéneo en sus intereses y por una promoción de escritores conscientes de su rol fundacional. Dichos aspectos configuran características singulares que se perciben en el desarrollo de la lírica. En ese orden:

[...] la “generación del 60” trae sugestivas novedades. Entre otras: caduca la influencia de los poetas españoles del 25 y de los simbolistas y sus herederos [...], y se advierte la acción de otros modelos: Brecht, la poesía inglesa y norteamericana más reciente, sobre todo; se afirma y alcanza perfección notable en el tratamiento poético de la historia y de la cotidianeidad, sea como temas aislados en función de vínculos desmitificadores que tanto corroen los estereotipos de la historia oficial cuanto otorgan trascendencia al vivir cotidiano, aparentemente precedero e insignificante [...] se define el quehacer poético como tarea reflexiva y crítica, fundamentalmente referida a la realidad social, devaluando la expresión puramente sentimental y más o menos inmediata (Cornejo Polar, 2000, p. 241).

Se va desplazando la idiosincrasia del economicismo, situada por encima de los individuos, por una modalidad lógica en la que adquirir autonomía se convierte la base de los actores sociales. Movidos por la ola de la contracultura, la modalidad temática de los *beatniks* y el estilo de T. S. Eliot, se emplea en la poesía el coloquialismo (palabras empleadas diariamente) en vista de la necesidad de relacionarlo con la vida ordinaria (aspecto ya abordado desde la sociología y la filosofía de H. Arendt y A. Heller). El influjo de técnicas esbozadas por los poetas de la vanguardia latinoamericana sirvió para redefinir el modo y la direccionalidad de los alocutarios (Zurrón, 2019), lo cual se

consigue con la ayuda de la llamada poesía conversacional alejándose de la formalidad de la lírica anterior.

Finalmente, para consolidar la comprensión total del macrotexto, resulta imperante determinar “el contexto de producción de la obra, sin cuyo conocimiento diversos planos del sentido textual pueden pasar desapercibidos” (García-Bedoya, 2019, p. 50). Esto supone esclarecer los hechos históricos que influyeron en el ámbito social, cultural, intelectual y creativo de la obra literaria. De este modo, conforme a la historiografía nacional, el contexto en el cual está enmarcado dicho periodo es el gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968), sus elementos predecesores y la convulsión internacional, ideológica y bélica, producto de las fricciones y conflictos entre las superpotencias.

El triunfo de Fernando Belaunde pareció coincidir con la visión de cooperación popular del campesinado y el deseo de acabar con las relaciones feudales; no obstante, en la práctica se establecieron elementos reformistas y no se cumplieron los compromisos enunciados. La tensión política en el parlamento no generó remedio alguno y se deslegitiman las propuestas de ley de la Reforma Agraria. Esto se debió a que el desmantelamiento del sistema de producción latifundista tuvo como centro de desarrollo el sector del norte peruano (área de explotación terrateniente dominada por la facción aprista).

La convulsión social y las protestas del campesinado, por su parte, fueron reprimidas y perseguidas. A esto se suma el surgimiento de un conglomerado de movimientos guerrilleros disconformes con las líneas estatales e influenciados por los logros de la Revolución cubana (Instituto de Ciencias y Humanidades, 2011). Dichos grupos militares obedecen a un sector del APRA que, ante la “traición” de los ideales del partido, el no reconocimiento de las muertes de sus líderes por parte del Estado y las intenciones de poder de Haya de la Torre, buscó desprenderse de la idiosincrasia aprista. Se constituyen organizaciones como el MIR y el ELN, caracterizados por un enfoque de tendencia castrista.

A las constantes protestas sociales por las mejoras salariales, la ampliación de acción guerrillera en el sur (por Luis de la Puente Uceda) y el norte (por Gonzalo Fernández Gasco), la pésima redistribución de los recursos financieros del Estado, el

boicot y la inestabilidad política de la oposición parlamentaria en torno a las reformas y la escandalosa riqueza de la burguesía extractora de anchoveta, se le suma la agudización del problema del petróleo. En este orden argumentativo:

En el colmo de la corrupción se formalizó en el Acta de Talara por el cual la norteamericana I.P.C. devolvería los pozos petroleros de la Brea y Pariñas al Estado Peruano; pero se quedaría con la refinería, oleoductos, tanques de combustible y de agua, así como el local de instalaciones, incluso se permitía al enclave quedarse por 40 años más con una compañía en el desierto piurano en 1968 (Asociación Fondo de Investigadores y Editores, 2010, p. 372).

La sección del documento del Acta de Talara, donde se estipulaba el precio del crudo que ofertaba la I. P. C. al país, desapareció. El contenido de la página 11 de dicho documento disponía de los términos de participación entre el Estado y la compañía extranjera (Instituto de Ciencias y Humanidades, 2018). En la búsqueda de nacionalizar la economía, así como de refrenar el avance de las protestas sociales y una situación revolucionaria, las Fuerzas Armadas asumen el rol gubernamental bajo el Manifiesto de la Junta Revolucionaria. Todos estos aspectos contextuales tuvieron un alcance masivo en el formato de la idiosincrasia del intelectual de la época.

Su proximidad con los hechos cambiantes de la sociedad, permitió que los versificadores buscasen reflexionar poéticamente sobre el momento histórico, la cultura nacional y el ámbito global. Este interés en los fenómenos significativos de su temporalidad generó la preocupación de los efectos en el ámbito de la cotidianeidad. De allí que estos escritores intentaron responder la siguiente pregunta: si la historia enuncia los grandes sucesos que trastocan la realidad, ¿qué tanto cambia el modo de vida de las personas a partir de dichos eventos? Para despejar dicha inquietud, se buscó enunciar aquellos temas de la vida diaria que habían sido desplazados. En tal sentido, la poesía caviló sobre lo cotidiano, la dificultad de la vida y la imprescindible tarea de vivir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, 29(2), 245-275. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267>
- ARAUJO, Ó. (2000). *Como una espada en el aire: antología documental, testimonial y poética de la Generación del 60*. Universidad Ricardo Palma.
- ARRIOLA, M. (1996). *Diccionario literario del Perú*. (3.^a ed.) (Tomo 1). Editorial Barsa. (Original publicado en 1968).

- ARRIZABALAGA, C. (2016). La poesía de Marco Martos. *Mercurio Peruano*, 529, 187-204. <https://revistas.udep.edu.pe/mercurioperuano/article/view/1902>
- ARROYO, E. (2017). Generación poética peruana del 59. *Tradicón. Segunda Época*, 16, 79-83. <https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i16.1438>
- ASOCIACIÓN FONDO DE INVESTIGADORES Y EDITORES (2010). *Compendio Académico de Cultura General*. Lumbreras Editores. (Original publicado en 2003).
- CALLE, C.; OBLEA, B.; RUEDA, M.; SÓCOLA, D. & VERA, C. (2008). *Marco Martos: Trascendencia de su vida y obra literaria* [tesis de licenciatura, Instituto de Educación Superior Pedagógico Público Hno. Victotino Elorz Goichea].
- CARBAJAL, J. (2017). *Marco Martos: entre quejas y contentamientos: análisis retórico argumentativo* [tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional UNMSM https://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12672/7078/Carbajal_qj.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- CORNEJO POLAR, A. (2000). Literatura peruana. Época republicana. En A. Cornejo Polar & J. Cornejo Polar, *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX* (pp. 131-279). Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar; Latinoamericana Editores.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2019). Nicanor Parra y Marco Martos: dos poetas frente a frente. *Anales de Literatura Chilena*, 20(31), 201-208. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/images/N31/N1.pdf>
- FLORIÁN, M. (1977). *Mario Florián. Obra poética escogida (1940-1976)*. Librería Studium.
- GALINDO, Ó. (2010). El lugar de lo real: la poesía del cono sur en los años sesenta. *Estudios filológicos*, 45, 23-33. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132010000100002>
- GARCÍA-BEDOYA M., C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Editorial Cátedra Vallejo.
- INSTITUTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES (2011). *Historia de la humanidad, una visión desde su inicio hasta el mundo actual*. (2.^a ed., vol. II) Lumbreras Editores. (Original publicado en el 2007).
- INSTITUTO DE CIENCIAS Y HUMANIDADES (2008). *Historia del Perú. Proceso económico, social y cultural* (3.^a ed.). Lumbreras Editores.
- LÓPEZ DEGREGORI, C. (2003). Marco Martos: El infierno donde no se ama. *Lienzo*, 24, 213-231 <https://doi.org/10.26439/l.v0i024.1140>

- MARTOS, M. (2012). *Marco Martos. Obra reunida. Poesía junta*. (Tomo 1) (Volumen 1). Academia Peruana de la Lengua; San Marcos.
- ORIHUELA, C. (2006). La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. *A Contracorriente*, 4(1), 67-85. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/235>
- TAMAYO VARGAS, A. (1976). *Literatura peruana*. (4.^a ed.) (Tomo II). Librería Studium.
- TORO, C. (2000). *Manual de la literatura peruana*. (4.^a ed.) (Tomo II). Editores Importadores.
- ZURRÓN RODRÍGUEZ, E. (2019). *Poetas peruanos de la generación del 60. Poesía de corte democrático y social y su evolución a la neo-vanguardia* [tesis de doctorado, Universidad de Alicante]. Repositorio Institucional Universidad de Alicante <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/109261>

**“PARA LOS HOMBRES, LA EMOTIVIDAD Y EL «CONFESIONALISMO»
SUELEN SER CONSIDERADOS EL PEOR DEFECTO LITERARIO”**

ENTREVISTA A SUSANA REISZ

Carolina Sthefany Estrada Sanchez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
estradasanchezsthefany@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0513-0395>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.102>

Susana Reisz es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctora en Filología Clásica por la Universidad de Heidelberg (Alemania). Entre sus principales publicaciones, destacan *Teoría literaria. Una propuesta* (1986), *Teoría y Análisis del Texto Literario* (1989) y *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996); asimismo, artículos suyos han aparecido en revistas nacionales e internacionales. Sus líneas de investigación son amplias, a saber: teoría literaria, estudios de género, literatura fantástica, *cultural studies*, literatura clásica, estudios *queer*, autoficción, poesía hispanoamericana escrita por mujeres, entre otros. En 1996, recibió el premio Konex de Humanidades (Argentina), y, en 2008, se realizó un homenaje por su producción académica a cargo de la Universidad de Brown (EE.UU.). En la actualidad, se desempeña como docente principal del Departamento de Humanidades en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), casa de estudios donde también fue decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

En una entrevista realizada en el 2019 por Diana Gonzáles, usted hace una dura crítica a los estudios feministas provenientes de la academia norteamericana por carecer del espíritu de rebeldía y haberse convertido en pura teorización. En ese sentido, ¿cuál considera que es el estado de la cuestión de estos estudios en América Latina y, sobre todo, en Perú?

Lo que dije en esa entrevista no fue tan drástico ni tan negativo. Me limité a señalar que los “Estudios sobre la mujer” (al igual que los “Estudios afro-americanos”, los “Estudios de gays y lesbianas” o los “Estudios *queer*”), especialidades académicas surgidas de los movimientos de liberación de los años sesenta en los Estados Unidos, perdieron parte de su impacto en la sociedad norteamericana al trasladar la protesta del campo social al académico, donde el activismo suele ser reemplazado por la teorización dentro de pequeños círculos de especialistas. Por ejemplo, recuerdo que en los años 90 y en la primera década del nuevo milenio, el feminismo y los estudios de género estaban firmemente instalados en las

universidades de los Estados Unidos; y en los grandes simposios (como los de LASA) siempre había mesas dedicadas al tema. Recuerdo también, como contraparte no muy alentadora, que esas mesas casi no tenían público interesado en escuchar a las ponentes.

Pese a lo dicho, pienso que aquí, en el Perú, donde el machismo, la misoginia y la homofobia se expresan regularmente mediante agresiones verbales o físicas y donde el pensamiento feminista ha estado casi confinado en unas pocas instituciones —como el heroico “Centro Flora Tristán” o algunas ONG—, estamos muy lejos de la situación a la que yo me refería en esa entrevista. En el contexto local, por menor que sea la influencia de los estudios de género y del feminismo académico, su presencia en el ámbito universitario es preferible a su ausencia. Esos estudios abren una trocha en la concientización de la violencia que nuestra sociedad ejerce regularmente sobre las mujeres, lxs homosexuales y las personas trans. Además, son importantes porque promueven la reeducación de potenciales agresores, potenciales víctimas y potenciales cómplices de la discriminación y el maltrato propios del sistema patriarcal.

Añado, en refuerzo de lo dicho, que, en la PUCP, donde participo de un grupo de investigación de Estudios de Género, las actividades académicas feministas que incluyen clases, talleres de sensibilización y conferencias a cargo de expertas en el tema llevan casi naturalmente al activismo de grupos de estudiantes que tienen el valor de denunciar casos de acoso sexual o de maltrato de origen homofóbico.

Actualmente, encontramos una mayor presencia de textos literarios escritos por mujeres que si bien van ganando espacio de a pocos, han logrado sentar precedentes interesantes en el panorama literario peruano. Sin embargo, dicha situación no sucede con aquellas producciones asociadas a la comunidad LGTBI. En su artículo “¿Transgresión o negociación?: sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente” (1998), hace hincapié, a partir de la novela Las dos caras del deseo, en la dificultad que posee la sociedad para asumir al lesbianismo como una «opción alternativa» liberada de otros factores externos. A partir de esto, ¿considera que existe una invisibilización del sujeto femenino transgresor, en cuestiones de género y sexualidad, en la literatura peruana?

En primer lugar, necesito enfatizar que gays y lesbianas son víctimas de heterosexismo en casi todo el orbe, pero esa generalizada hostilidad se muestra con mayor virulencia en aquellas sociedades que, como la peruana, son muy conservadoras por su herencia colonial y por el poder de los mandatos religiosos en la vida privada de las personas. Uno de los ejemplos más evidentes de lo que acabo de afirmar es el movimiento político-religioso de ultraderecha que se presenta bajo el lema «Con mis hijos no te metas», una de cuyas banderas de combate es lo que ellos y ellas, padres y madres de familia que no quieren perder el total control de la educación sexual de sus hijos, denuncian como «la ideología de género». Para los integrantes de ese colectivo, que se asemeja bastante a los grupos anti-ciencia de los Estados Unidos (como los «terraplanistas», «creacionistas» o enemigos de las vacunas), lo masculino y lo femenino son esencias inmutables a la manera de las ideas platónicas. Por lo mismo, reaccionan con furor ante la posibilidad de que en las escuelas se enseñe cómo cada sociedad construye modelos de comportamiento «femeninos» y «masculinos» que ubican a las niñas (y a los niños que no se ajustan al modelo patriarcal de «virilidad») en un escalón social inferior que los expone al abuso y al maltrato. La interpretación sesgada y simplista que tratan de difundir es que lo que se persigue con ese tipo de educación no es la igualdad de derechos, sino la «homosexualización» de todos los niños. Como si tan descabellado proyecto fuera factible.

Volviendo al tema central de la pregunta, todos aquellos que no se acomodan al patrón heterosexista que garantiza la reproducción de la especie son violentamente rechazados por nuestra sociedad. Recordemos, para ilustrar lo dicho, cómo un «pastor» de no recuerdo qué denominación evangélica, predicaba —o más bien, ordenaba a gritos— que quien sorprendiera a una mujer teniendo sexo con otra mujer, debía matar a ambas pecadoras, pues así lo disponían las Sagradas Escrituras. El furor del predicador me causó, además de hilaridad, un poco de extrañeza, ya que en la vida real las relaciones sentimentales entre mujeres tienden a ser vistas más como producto del cariño o de una íntima amistad que como relaciones sexuales, aunque realmente lo sean. Recordemos, al respecto, que ciertas prácticas sexuales heterodoxas como el «trío» —tan frecuente en videos pornográficos—, suelen ser protagonizadas por un varón y dos mujeres que tienen sexo ante él y con él para satisfacer el imaginario masculino y despertar más intensamente la libido de los hombres que consumen esos videos.

Lo que quiero decir es que el lesbianismo suele ser mejor tolerado socialmente que la homosexualidad masculina por el hecho de que las mujeres «valen menos» y, por lo mismo, no necesitan mostrar constantemente su femineidad como sí ocurre con la masculinidad de los hombres. Al respecto, traigo a colación aquí un caso interesante: el de un hermano y una hermana, ambos escritores y homosexuales, que tematizaban su modo de vida en su literatura: los catalanes Terenci Moix y Ana María Moix. Recuerdo que en los años noventa la hermana solía comentar que pese a ser lesbiana y a escribir como tal, ella provocaba mucho menos escándalo y menos «prensa» que su hermano, pues él hería mucho más intensamente que ella el orgullo masculino de los españoles.

Hoy, domingo 8 de agosto de 2021, veo en la carátula del suplemento cultural del diario *La República* una muestra casi delirante del machismo y la homofobia de nuestra sociedad. Junto a una foto del capitán del equipo nacional de vóley masculino, Eduardo Romay, se lee: “El referente de la selección nacional de vóley masculino cuestiona el *bullying* y las burlas homofóbicas contra los jóvenes que se inician en su disciplina” (p. 1). Y a lo largo del artículo, ese joven deportista, que podría sentirse a salvo de cualquier agresión por sus dos metros de altura y su imponente físico, se duele de que muchos jóvenes se aparten del vóley por el temor de enfrentarse a las burlas y agresiones verbales que suelen recibir los practicantes de ese deporte.

Es probable que una nota como esta fuera tomada como chiste sin gracia o como simple disparate en los Estados Unidos, donde la selección masculina de vóley, que ha ganado cuatro medallas olímpicas, es motivo de celebración y orgullo nacional. Sin embargo, en nuestro medio la desvalorización de dicho deporte parece ser una cruel realidad. La única explicación que se me ocurre para la agresiva reacción de los hombres peruanos ante estos deportistas es que el hecho de que los equipos femeninos de vóley hayan logrado mayor resonancia mundial en los campeonatos internacionales, «feminiza» al vóley y lo vuelve, en consecuencia, «indigno» de los varones.

Resulta interesante establecer el rol del cuerpo femenino como uno de los referentes de representación en la poesía escrita por mujeres. ¿Es este un lugar de tránsito, de enunciación, de poder? ¿Cómo lo consideraría usted?

En mi libro *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996), traté el tema sin profundizar mucho en él, pues procuraba no caer en generalizaciones facilistas, como las de muchos críticos, sobre todo hombres, que se apresuraron a caracterizar a la poesía producida por mujeres en los años ochenta como «poesía del cuerpo».

No se puede negar que algunas de las poetisas que escribían por esos años (y también después) ponen bajo una cruda luz la imagen del cuerpo femenino a partir de dos preocupaciones: la necesidad de romper con los tabúes sexuales impuestos a las mujeres por la sociedad patriarcal para impedir o denigrar la búsqueda del placer; y, en el extremo opuesto, la ansiedad, poco liberadora pero realista en el marco de nuestra sociedad, de perder con los años la belleza y el atractivo físico juveniles, que suelen ser requisitos indispensables para atraer o retener a los hombres en las tradicionales relaciones heterosexuales.

La imagen del cuerpo como fuente de goce sexuado y de su ineludible correlato —el dolor de la carencia— aparece con frecuencia en la poesía de Rocío Silva Santisteban y en la de sus más cercanas compañeras de ruta: Mariela Dreyfus y Patricia Alba. Asimismo, la preocupación por el deterioro físico se hace particularmente visible en la poesía de Giovanna Pollarolo, quien comparte con Carmen Ollé y con muchas otras poetisas hispanoamericanas ese tipo especial de ansiedad que podría caracterizarse como «el trauma de los 30 años».

En esa línea, la introducción del libro fundacional de la poesía femenina peruana, *Noches de adrenalina* ([1981] 2005), parecería corroborar lo que acabo de decir, pues se abre con el gesto desafiante de llamar crudamente por su nombre a los órganos sexuales femeninos anticipando al mismo tiempo su decadencia:

Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque cardíaco o al vaciado uterino. [...]

[...]

Mi vagina se llena de hongos como consecuencia del primer parto.

[...]

(Ollé, p. 13).

Hay que tener presente, sin embargo, que hasta ahora existe la tendencia a agrupar a las poetas que se dieron a conocer en la década del 80 como si formaran un pelotón o —como solía decir con disgusto e ironía Rossella Di Paolo— como si se tratara de un equipo de vóley. Y no, no eran un equipo que se entrenaba para ganar un partido, sino un grupo de amigas unidas por el amor a la poesía; un grupo de jóvenes valientes que trataban de apoyarse mutuamente para hacerse oír en una escena literaria esquiva que, hasta entonces, había sido un territorio dominado por voces masculinas. A ese «Club de Toby» no habían logrado ingresar ni Magda Portal ni Cecilia Bustamante ni la aún menos conocida Julia Ferrer. La única excepción había sido Blanca Varela, una aspirante a poeta silente y perfeccionista que había sido acogida en los círculos literarios de los años cincuenta gracias a su carácter reservado, a su falta de interés en el reconocimiento público y a su belleza física, que muy probablemente ablandó las reservas de los dueños de la escena.

Blanca Varela, quien nunca antes se había considerado discriminada por sus colegas hombres, al estar rodeada y admirada por ese audaz grupo de muchachas que estaban dispuestas a dar la pelea por hacerse oír, adquirió paulatinamente una clara y dolorosa consciencia de las desventajas que había tenido que confrontar por ser mujer y madre, y se convirtió en interlocutora predilecta de esas poetas. También ella había hecho del cuerpo uno de los objetos centrales de su poesía, pero su mirada se distinguía de la de sus jóvenes amigas por su énfasis en su aspecto material y perecible y por la dolorosa convicción de que la única forma de perduración más allá de la muerte es el mantenimiento de la especie y la renovación cósmica de la vida.

Las mujeres resisten y se hacen presentes no solo a nivel literario, sino también académico. ¿Considera usted que la situación y el apoyo a las investigadoras en Humanidades en nuestro país ha mejorado con el pasar de los años?

Mi primera reacción es un rotundo sí, pero debo añadir que en nuestro medio mi única experiencia directa al respecto se relaciona con la PUCP, pues cuando en 1976 llegué al Perú con mi diploma doctoral alemán (junto con mi esposo, el lingüista José Luis Rivarola, y mi hijo mayor, quien entonces solo tenía dos años), no había lugar en San Marcos para mí. La razón era que yo me había doctorado en Filología Clásica y que ese pequeño «nicho»

académico ya estaba ocupado por otras personas. Aunque la Universidad Católica de esa época era mucho más pequeña y modesta que San Marcos, comencé mi carrera académica peruana allí, donde fui acogida de inmediato para enseñar latín y todos los cursos de literatura hispanoamericana o extranjera que estuvieran dentro de mis posibilidades. Solo pude enseñar griego clásico una única vez y como sustituta, pues ese otro «nicho» también estaba ocupado antes de mi llegada.

Como resultado de esas limitaciones laborales, tuve que reciclarme drásticamente: rescaté y profundicé los conocimientos de literatura española e hispanoamericana que había adquirido, junto con el griego y el latín, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y me inventé algunos cursos en los que pude transmitir —en traducciones al español a veces realizadas por mí— los conocimientos adquiridos en mis estudios doctorales. Así fue como creé, con beneplácito de las autoridades de entonces, un curso de teoría literaria de la antigüedad que llamé Poética y Retórica y en el que incluía diálogos de Platón, la *Poética* aristotélica y otros textos griegos y latinos de la época helenística. También creé un curso de Literatura Griega Clásica centrado en las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides y, de ese modo, pude superar la frustración de tener que abandonar para siempre una carrera académica a la que había dedicado tantos esfuerzos juveniles.

En el aspecto social, los comienzos fueron difíciles, dado que ingresé a un mundo casi exclusivamente masculino donde las profesoras del Departamento de Humanidades éramos muy pocas y estábamos desconectadas. En mi caso particular, el aislamiento se agravó por la necesidad de dividir mis esfuerzos entre las recargadas tareas docentes y el cuidado de mi hijito. El ritmo de trabajo fue tan intenso que, en mi primer año de actividad académica, perdí diez kilos y mi estado anímico se deterioró. Sin embargo, como desde muy temprano tuve una intensa vocación docente y fui —y sigo siendo— bastante comunicativa, en las clases recuperaba el ánimo y las energías gracias a la buena acogida que me brindaban los estudiantes y a su avidez por aprender todo lo nuevo o diferente que yo podía ofrecerles. Desde entonces, tuve la sensación de que, para las chicas, quienes en clase solían estar más calladas que los chicos pese a que por lo general estudiaban más que ellos, mi presencia las animó a «tomar la palabra», pues sin proponérmelo yo era un modelo de lo que ellas podían ser y hacer en el futuro. Por ello, mantengo vínculos de amistad con muchas de ellas, quienes son en la actualidad exitosas académicas que me ayudan a estar al día. No obstante, para ser

justa con todos los alumnos de aquellas lejanas épocas, tengo que añadir que también ellos —los chicos de entonces—, muchos de los cuales han tenido una trayectoria destacada y siguen siendo mis amigos, me daban las muestras de aprecio y de respeto intelectual que no solía recibir de los colegas mayores que yo o de mi misma edad.

Al aislamiento que sentía en el ámbito de los profesores, se sumaba la sensación de ser tratada como una académica «de segunda clase» o como lo que hoy llamaríamos una «subalterna»: alguien sin voz propia, a la que los colegas no le comunicaban ni le consultaban nada de lo considerado «importante» al dar por sentado que ya me enteraría de esas cuestiones a través de mi esposo. No puedo negar que eran amables conmigo e incluso galantes, pero no me hacían sentir una auténtica interlocutora. Asimismo, en las reuniones sociales que se realizaban fuera de la universidad, por mi condición de mujer yo solía ser invitada a ubicarme en el sector de las esposas de los profesores, donde la conversación por lo general giraba sobre cuestiones domésticas. Entretanto, los hombres formaban grupos aparte para tratar sus temas, discutir y hacerse bromas. Recuerdo que, en las ocasiones en que había entre los invitados algún académico de otra universidad local o extranjera, yo solía ser presentada como «la esposa de...» y, por esa misma razón, era automáticamente ignorada por ellos como interlocutora de temas «serios». Solo dentro de las clases, en las que el interés de los estudiantes era un incentivo para seguir adelante, recuperaba mi identidad profesional.

Afortunadamente, el panorama ha cambiado de modo drástico. Después de vivir y trabajar largo tiempo en los Estados Unidos —cuna de la «segunda ola feminista» en los años sesenta—, mi identidad actual en medios académicos está clara: soy una mujer independiente que ha logrado reconocimientos públicos en la investigación y la docencia y que ha tenido la satisfacción de haber sido elegida por sus colegas como Decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, cargo en el que me desempeñé durante dos periodos. Pese a todo lo dicho, sería insincera si dijera que me siento una triunfadora porque los reconocimientos me han llegado tarde, casi al final de mi vida, y tuve que esperar demasiado tiempo para obtenerlos.

Creo —pero quizás me equivoque— que las mujeres hemos avanzado mucho en el terreno de las Humanidades y que las universidades, locales o extranjeras, se han convertido en un espacio bastante más amable para nosotras. Quedan aún algunos escollos para romper el techo de cristal que sigue frenando nuestro avance en tantos otros terrenos profesionales y

laborales; no obstante, tengo fe en la capacidad de lucha de las nuevas generaciones, que no parecen dispuestas a aceptar la desigualdad de oportunidades como un hecho de naturaleza.

Siguiendo la línea de las preguntas anteriores y situándonos en un contexto mucho más problemático y desventajoso para el sujeto femenino, ¿qué significa e implica ser mujer, a nivel cultural y literario, en América Latina?

Pienso que mis comentarios anteriores han respondido en parte esta pregunta. Aunque todavía falte mucho para alcanzar la equidad en todos los ámbitos, las mujeres tenemos hoy mejores oportunidades que antaño en los terrenos culturales y artísticos, en los que tampoco los hombres —salvo raras excepciones— pueden alcanzar fácilmente el éxito. Sabemos, gracias a los chismes de los medios que, hasta ahora, las más famosas actrices de cine y televisión de los Estados Unidos, aun cuando ganen remuneraciones inconcebibles para nosotros, siguen recibiendo menos millones de dólares que los actores de su mismo rango. No creo que en nuestro medio se pueda hablar de una discriminación similar, pero eso se debe a que el escaso apoyo oficial a las artes suele condenar a todos y a todas a la misma dramática escasez de recursos.

Un caso particularmente penoso, en nuestro medio, es el de la gente de artes escénicas —dramaturgos y dramaturgas, actores y actrices, bailarinas y bailarines, músicos de ambos géneros—, quienes por lo general tienen que autofinanciar sus actividades buscando trabajo en cualquier otro ámbito. En las artes plásticas o visuales, la situación no es mejor para casi nadie, excepto para unos pocos artistas que han alcanzado reconocimiento más allá del Perú por una combinación de circunstancias no siempre fáciles de explicar y en las que suelen intervenir el azar y las conexiones sociales. La falta o escasez de reconocimiento, en cambio, es más fácil de explicar, sobre todo cuando intervienen razones de tipo ideológico que van a contracorriente del *establishment*.

Un caso que conozco muy de cerca y que parecería corroborar que una mujer abiertamente feminista tiene mayores dificultades para introducirse en el endeble mercado de arte local es el de Natalia Iguíñiz, creadora de imágenes potentes e incómodas que denuncian la subordinación y el maltrato que sufre la mayoría de las mujeres peruanas por la sórdida mezcla de machismo, clasismo y racismo tan extendida en nuestra sociedad, lacras

de las que son principales responsables los hombres, pero también muchas mujeres de clases acomodadas.

En el terreno literario, no diría que las mujeres latinoamericanas se estén quedando atrás en materia de difusión y de reconocimiento público. Menos aún si comparamos la situación de las escritoras en el pasado y en el presente, en el que algunas reciben distinciones internacionales e incluso pueden alcanzar éxitos de venta. Me refiero, sobre todo, a la narrativa en sus diversas formas, ficcionales y no ficcionales, históricas, testimoniales o exponentes del nuevo periodismo. Como muestra menciono aquí algunos nombres que se han hecho bastante conocidos en los últimos años: las peruanas Karina Pacheco, Katya Adai, Claudia Salazar o Irma del Águila (sin olvidar a las que ya no están entre nosotros, como las cada vez más reconocidas Pilar Dughi y Laura Riesco); o las argentinas Samanta Schweblin y Mariana Enríquez (esta última una feminista «gótica» y autora de obras de terror sumamente originales que se han convertido en un éxito de ventas); o la ecuatoriana Mónica Ojeda (en una línea similar a la de Enríquez); o la chilena Lina Meruane, autora de obras de una siniestra originalidad, que incluyen la «autoficción».

El caso de la poesía es más complicado, pues en ese terreno casi nadie alcanza la gloria ni el éxito de ventas a menos que se obtengan grandes premios internacionales (como el “Nobel de Literatura” para Gabriela Mistral, o el “Reina Sofía” de España concedido a Blanca Varela ya al final de su vida), lo que garantiza la traducción a otros idiomas y una difusión internacional que, sin embargo, siempre es menor a la de la narrativa. En el ejercicio de la poesía, las luchas por el reconocimiento son más limitadas y con frecuencia más mezquinas por la estrechez del territorio a disputar. No debe sorprender, por eso, que en dicho ámbito las mujeres poetas tengan más dificultades para ser aceptadas, especialmente en el Perú, un país afamado por su tradición poética y que con César Vallejo alcanzó notoriedad internacional.

En varios estudios (allí incluido mi libro *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*), he intentado explicar las dificultades de las poetas peruanas para ser reconocidas por un *establishment* local que, hasta los años ochenta del siglo XX, era un coto masculino cuya única «excepción milagrosa», Blanca Varela, confirmaba la regla de la estricta segregación. El caso de Carmen Ollé, la única de esas jóvenes poetas que obtuvo algún reconocimiento, sobre todo por su inclusión en antologías, es bastante complejo para

explicarlo en pocas líneas, pero simplificando en extremo los probables motivos de su admisión al exclusivo club masculino, planteo aquí que la sequedad emocional de su poesía y su entronque con el «malditismo» poético y filosófico francés la ponían a salvo de lo que, para los hombres, suele ser considerado el peor defecto literario: la emotividad y el «confesionalismo» (este último solo admitido en poetas anglosajones por la distancia que interponen la lengua y la cultura letrada que se muestran en sus textos).

Es interesante destacar la variedad de sus investigaciones, pues estas no se restringen a un campo en específico, sino que giran en torno a otro tipo de literaturas tales como la fantástica o los estudios clásicos. En el caso de la primera, usted ha realizado diversos planteamientos que relacionan los distintos tipos ficcionales presentes en la literatura. Tomando como referencia lo planteado con anterioridad, ¿considera que existe un mayor interés por dar cuenta de la intromisión que realiza lo fantástico en la poesía?

Mi interés por la literatura fantástica se remonta a mis primeras experiencias universitarias en la UBA, donde tuve la fortuna de asistir, en mi primer semestre de estudios, a un curso de Introducción a la Literatura y otro de Introducción a la Lingüística dictados por Ana María Barrenechea, quien fue para mí un modelo deslumbrante de lo que una mujer académica podía lograr en esa época. Aunque sus clases estaban superpobladas y había que pelearse para conseguir un sitio en el gran anfiteatro de la Facultad de Filosofía y Letras, tuve la suerte de poder descubrir, gracias a ella, los cuentos de Borges y de Cortázar. Mi primer contacto con Borges fue difícil y desconcertante y solo muchos años después pude apreciar cabalmente sus ficciones; en cambio, Cortázar fue un amor a primera vista. Por eso, incluso cuando en el último tramo de mi carrera en la UBA decidí especializarme en lenguas clásicas con una tesina sobre la tragedia de Sófocles *Las Traquinias*, nunca dejé de seguir leyendo a Cortázar ni de reunirme con Ana María Barrenechea y con el grupo de estudiantes y colegas que trabajaban con ella temas de literatura hispanoamericana contemporánea. Mi relación académica y amical con Ana María Barrenechea se extendió durante largos años y en diferentes espacios hasta su muerte en el 2010.

En mis primeros años de docencia en la PUCP, como parte de mi obligado «reciclaje», retomé la lectura de aquellos textos de Borges y de Cortázar que me habían impactado tanto al comienzo de mis estudios, y partiendo de un luminoso texto de Barrenechea, “Ensayo sobre una tipología de la literatura fantástica” (1972), elaboré mis propias ideas sobre lo fantástico en mi libro *Teoría literaria. Una propuesta* (1986). Desde entonces, mi interés por el tema se ha mantenido vigente hasta el día de hoy. Tanto es así que acabo de dictar en la Maestría de Literatura Hispanoamericana de la PUCP un curso dedicado a Borges como teórico de la posmodernidad *avant la lettre*, en el que, además de leer algunas de sus más célebres ficciones, analizamos sus ideas sobre lo fantástico/insólito/ominoso para descubrir que anticipan, a veces casi de modo literal, los planteos del clásico libro de Todorov *Introducción a la literatura fantástica* (1976).

Como no me gusta «atornillarme» a mis viejas teorías, en el año 2014 acepté una invitación para dar una conferencia plenaria en un congreso de la Universidad Estatal de Rio de Janeiro organizado por un grupo de investigadores locales que hacen simposios anuales sobre lo «insólito», expresión con la que prefieren designar lo que usualmente se entiende como «fantástico» en las lenguas romances, y «fantasy» o «uncanny» en inglés. Fue en ese contexto que decidí revisar críticamente mis propias ideas, que habían sido en cierto modo canonizadas por su inclusión en dos compilaciones de bastante circulación: *Teorías de lo fantástico*, volumen preparado por David Roas y publicado en Madrid por ArcoLibros en el año 2001; y *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, volumen elaborado por el crítico cubano José Miguel Sardiñas y publicado por Casa de las Américas en el año 2007. Por ese motivo, decidí que en el simposio de Brasil hablaría de un tema sobre el que casi nadie se había interesado hasta entonces: la intromisión de lo fantástico en la poesía, una posibilidad que Todorov había negado tajantemente en su mencionada *Introducción*. En ese momento, produje más indiferencia que aprobación entre los especialistas allí reunidos y tampoco generé polémicas. Sin embargo, al parecer dejé una semillita en la mente de algunos jóvenes asistentes al evento y una de ellos se doctoró el año pasado, en la Universidad de Recife, con una tesis sobre poesía fantástica en Latinoamérica que incluye poetas brasileños.

Entonces, una vez más, mi respuesta a la pregunta planteada en este punto es un rotundo sí. Estoy convencida de que lo «fantástico» / «insólito» / «siniestro» también puede ingresar

en la poesía y me acompañan en esta convicción dos poetas cuya obra aprecio particularmente: el chileno Oscar Hahn y la argentina María Negroni.

Los estudios clásicos se encuentran en constante renovación por los distintos abordajes que nuevos investigadores les van dando; asimismo, existe un marcado interés por re-lecturas contemporáneas de textos canónicos propios de la cultura griega o latina. En ese sentido, ¿bajo qué metodologías y herramientas analíticas se están realizando estas nuevas miradas?

En primer lugar, con mucha pena debo aclarar —e íntimamente aceptar— que los estudios clásicos, en el sentido de la vieja Filología Clásica, son una especie en extinción. En retrospectiva, veo que el escollo principal que los hacía menos atractivos, ya en mi época estudiantil (a comienzos de los setenta), eran las lenguas que había que aprender a leer con cierta fluidez antes de entrar a la especialidad: el griego y el latín clásicos. Por esos años, todavía existían en Alemania escuelas de enseñanza media en las que los estudiantes aprendían lenguas clásicas desde los doce años: el tipo de institución denominada *Gymnasium*. Los adolescentes que estudiaban en esas escuelas tenían claras ventajas sobre los pocos que habíamos comenzado a aprender esas lenguas clásicas en la universidad, pero la parte negativa de esa ventaja era que estaban en cierto modo condenados a seguir una línea profesional que habían elegido sus padres, no ellos mismos. Por ello, el único camino que les quedaba era dedicarse a la docencia en el mismo tipo de colegios en los que habían estudiado o, lo que era muchísimo más difícil, conseguir una cátedra universitaria. La sola aspiración a este estatus exigía el requisito de escribir una segunda tesis de mayor nivel que la doctoral.

Explico estos detalles para que se entienda por qué ese tipo de estudios ya no tienen cabida en la organización económica del mundo actual. Por qué decidí dedicarme a ellos en las postrimerías de su existencia, es otro tema que me llevaría demasiado tiempo explicar con detalle. Lo resumo así: en esa decisión, que hoy considero bastante irrealista cuando la miro en retrospectiva, influyeron mis fantasías infantiles en torno a los mitos griegos que yo solía escuchar en un programa diario de Radio Nacional de Argentina. El narrador de esas fabulosas historias, que se anunciaban con la música de la ópera barroca “Orfeo y Eurídice” de Glück, era un emigrado alemán llamado Guillermo Thiele, a quien años después encontré

enseñando lengua griega clásica en la UBA. Cuando yo estaba a mitad de carrera, el último estímulo que me empujó hacia ese incierto futuro laboral fue mi masoquista devoción por otro profesor alemán de enorme talento y muy mal carácter que también enseñaba en la UBA, Eilhard Schlesinger. Esos dos profesores, que definieron mi vocación sin que ellos pudieran saberlo, habían huido de la Alemania nazi en su juventud por ser judíos y tuvieron como destino final la Argentina, un país abierto a los inmigrantes pero que desde una mirada intelectual eurocéntrica era para ellos completamente marginal. No es de extrañar que no se sintieran muy felices en ese entorno académico, pero, pese a eso, yo quería convertirme en alguien como ellos, es decir, capaz de transmitir ese arcaico tesoro.

Si dejo de lado mi apego emocional a lo antiguo, puedo responder la pregunta desde una perspectiva realista y centrada en el presente. Algunos de los pocos académicos que han intentado mantenerse dificultosamente en la línea de los estudios clásicos en las más prestigiosas universidades de los Estados Unidos y de Gran Bretaña han orientado sus investigaciones hacia los temas que más se conectan con los debates actuales: las prácticas «sexuales» de la antigüedad (no me puedo extender aquí sobre la necesidad del entrecomillado), los estudios de «gays» y «lesbianas» (ídem con la necesidad del entrecomillado para despejar los posibles anacronismos), así como los estudios de género y su relación con la organización social y política del mundo antiguo. Entre los más destacados ejemplos de este giro hacia la modernización del área, se encuentran los estudios de Froma Zeitlin sobre el carácter «femenino pero sin mujeres» de las prácticas teatrales atenienses o los trabajos del historiador del mundo gay David Halperin.

Entre los más recientes esfuerzos por ampliar el radio de la tradicional «Filología clásica» (o «Estudios clásicos» como se prefiere llamarlos en el mundo anglosajón) y, al mismo tiempo, por difuminar la fuerte presencia discriminatoria de las lenguas griega y latina, está el rebautizo de la disciplina de antaño con el nombre «Estudios antiguos mediterráneos», que permite incluir en el área las artes plásticas, la arquitectura, la bioarqueología y el estudio de todo lo conectado con la vida de los pueblos que se desarrollaron en la zona mediterránea. El evidente propósito de esta expansión y difuminación de los campos de estudio tradicionales es acomodarse a los radicales cambios que han traído el neocapitalismo global y la revolución tecnológica, cuyos efectos son la deselitización de los estudios superiores y un interés creciente en las carreras de tipo práctico.

La gran paradoja de este momento histórico es que el contenido de los mitos y de las tragedias griegas ha sobrevivido e, incluso, se ha popularizado gracias a sus adaptaciones en *films*, videos y videojuegos. Por otro lado, esas historias y esas figuras de formato monumental que inspiraron a Freud para crear el psicoanálisis siguen vigentes en los estudios y en la práctica clínica psicoanalítica, pues ellas ayudan a entender el peso que tienen los vínculos primarios y los conflictos familiares en la constitución del yo y en el surgimiento de las neurosis. No es casual que la literatura occidental haya producido tantas Antígonas, ya que esa figura arcaica condensa las más básicas emociones y los mayores padecimientos de la humanidad: desde la Grecia arcaica hasta el Perú del conflicto armado interno.

Yo misma he tratado de conectar, en algunos de mis trabajos, los mitos fundacionales del mundo helénico y las versiones trágicas de los grandes poetas atenienses del siglo V con los terrores y padecimientos que han aquejado a la humanidad hasta el día de hoy. Mi última contribución en esta línea es la translación del dolor de Antígona por no poder rescatar el cadáver de su hermano a la situación pandémica actual, que nos confina en vida y nos obliga, en no pocos casos, a separaciones definitivas sin despedida ni rituales consolatorios.

La literatura y sus géneros ficcionales han variado a lo largo de los siglos; ante esto, los límites conocidos han sido traspasados y se han realizado procesos de desdiferenciación, así como la generación de nuevas formas de enunciación. En ese orden, considerando que el empleo del término autoficción no abarca totalmente el fenómeno contemporáneo, ¿es conveniente seguir empleándolo pese a la existencia de otras categorías como «literatura posautónoma», planteada por Josefina Ludmer?

Esta última pregunta, que parece sugerir que habría una conexión directa entre «autoficción» y «posautonomía», requiere una aclaración previa: yo no asocio directamente esos dos términos, pues en mi opinión el primero es inocentemente descriptivo mientras que el segundo me sugiere una profecía apocalíptica en la que no creo.

Comenzaré por el último, dado que toca una de mis preocupaciones actuales que he sometido a debate en casi todos los cursos de teoría que dicté en estos últimos años. Tiene para mí una resonancia muy especial, pues fui amiga de Josefina Ludmer y admiré su talento

y su audacia en el ejercicio de la crítica literaria, pero en las pocas ocasiones en que conversé con ella en los años noventa, cuando ambas enseñábamos en universidades de Estados Unidos, casi nunca pudimos ponernos en la misma longitud de onda. Como para terminar una discusión que no le interesaba, Josefina me solía decir, con una sonrisa y un leve toque de condescendencia enmascarado de modestia, «yo no hago teoría». En su boca, eso significaba que yo no conocía bien la literatura argentina (lo que era y sigue siendo cierto) ni entendía que los intereses y los debates que se daban en el campo de la crítica literaria estaban muy lejos de Aristóteles. Lamentablemente, Josefina ya no está en este mundo y me resulta incómodo polemizar con una colega y amiga que ya no me puede responder; sin embargo, trataré de contestar la pregunta.

Cuando en sus últimos trabajos Ludmer introduce la noción de «posautonomía», se está confrontando retroactivamente con la semiótica estructural del soviético Yuri Lotman, quien introdujo el concepto de «autonomía» para delimitar el campo literario como un sistema semiótico particular que, si bien forma parte del sistema semiótico general de la cultura, se rige por sus propias leyes. Según Lotman, estas leyes (o «preceptos» o «códigos estéticos» que él agrupa bajo el término *metatexto*) determinan en cada momento histórico la inclusión de ciertos textos dentro del campo literario y su ordenación según criterios valorativos propios de cada época y cultura. En mi libro *Teoría literaria. Una propuesta* (1986), adopté esos planteamientos con algunas modificaciones dando por sentado que eran apropiados para entender y evaluar los textos que habían sido preservados a través de los siglos por ser considerados valiosos y que, por eso mismo, formaban parte de las historias literarias nacionales.

Es para mí evidente, no obstante, que en el nuevo milenio todo está en movimiento como el agua de los ríos; que cada vez tenemos menos certezas sobre lo que es «real» y lo que no lo es; que la oposición entre lo verdadero y lo falso ya ha comenzado a difuminarse por los efectos de las *fake news* en los medios y en las redes; y que, como producto de todos estos cambios, las fronteras entre los diversos tipos de discurso están cada día más borrosas. Pese a lo que acabo de afirmar, no creo que hayamos llegado al punto en el que en el terreno de la comunicación verbal «todo vale» y que, en consecuencia, «nada vale»; que no hay asidero para determinar si los textos que hoy se siguen publicando y vendiendo bajo la categoría de novelas, cuentos, testimonios, biografías o narraciones históricas son ficciones

o descripciones de la vida de personas realmente existentes; o que, por último, es imposible —o irrelevante— decir si son buenos o malos, pues ya no se les puede aplicar las tradicionales categorías de un mundo literario perimido. Es esto, aproximadamente, lo que afirma Josefina Ludmer sobre las publicaciones del nuevo milenio.

En relación con esta manera de describir la escena literaria actual, tengo varias reservas. Una de ellas es que no toma en consideración el terreno de la poesía, esa forma artística milenaria que todavía se publica en colecciones especiales, se vende (o se regala como objeto preciado) y se lee (o se «performa») en público. Hasta donde alcanza mi conocimiento, quienes siguen escribiendo y leyendo poesía no suscribirían la idea de que en su actividad todo vale y que, en consecuencia, no se puede diferenciar lo bueno de lo malo ni lo que es poesía de lo que no lo es. Debo aclarar que al formular esta opinión no estoy entrando en un terreno ontológico: no hablo de una supuesta «esencia» de la poesía, sino de una práctica verbal que existe desde que los humanos vivieron en sociedad.

Con la narrativa resulta ahora mucho más difícil trazar fronteras claras y proponer una tipología, como se hizo tantas veces en el siglo XX con libros dedicados a explicar la historia y las formas de la novela, del relato popular o del cuento clásico. Los testimonios, los relatos históricos, las memorias, los diarios, los libros de viaje, las novelas gráficas, los cómics y las nuevas formas de periodismo que se iniciaron en el siglo XX desafían la claridad de las fronteras y las certidumbres de antaño. Sin embargo, la exigencia de escribir «bien» sigue en pie y todavía no se rige tan solo por las leyes del mercado. Tiene razón Ludmer cuando señala que las grandes editoriales, que son cada vez más grandes por la globalización del comercio, suelen imponer sus criterios para vender más; por eso, tienen correctores de estilo y gente especializada en ayudar a los «autores» (en especial a aquellos que nunca han escrito) a encontrar la forma óptima para que sus relatos despierten interés en mucha gente.

El rol de estos técnicos es crucial, por ejemplo, cuando gente famosa, del espectáculo, la política o los negocios quiere publicar su autobiografía, sus memorias, o un libro de autoayuda para quienes quieran ser como ellos. Sin embargo, personalmente creo que todo eso no implica que ya haya desaparecido o que vaya a desaparecer una normativa independiente, la cual se rige por los valores de quienes se sienten creadores antes que vendedores. En una palabra: a mi juicio la escritura creativa, la que no está pensada en primera instancia como negocio sino como necesidad personal, la que suele estar unida al

goce y a la ansiedad de no lograr la aprobación de los «entendidos», sigue siendo «autónoma». Podría dejar de serlo si las formas de fijar y transmitir palabras, recuerdos, emociones y fantasías llegaran a depender por completo de una maquinaria robótica. O si la producción de esos objetos transmisibles fuera el resultado automático de la medición de tendencias e intereses en la *web*.

Sobre la *autoficción*, un tipo de escritura que suele atribuirse al género novelesco y que ahora parecería en boga, he escrito varios ensayos, pero aquí me limitaré a esbozar algunas ideas que se me ocurren ahora mismo.

Lo típico de esta forma narrativa es que se presenta como una autobiografía dudosa, puesto que el personaje narrador mezcla en el relato hechos comprobables con otros imaginarios sin que sea fácil distinguir unos de otros. El lector o la lectora sabe desde un comienzo, por una serie de señales implícitas o explícitas, que el autor o la autora quiere que entremos en su vida, pero sin que podamos distinguir con claridad qué es lo que vivió realmente y qué es libre invención. Las razones por las que cada autor o autora propone esta especie de adivinanza son muy variadas: para algunos es la necesidad de reconstruir su pasado sin afectar de modo directo a los familiares y a las personas de su entorno; para otros, el deseo de mostrar la propia trayectoria vital ocultando o mostrando a medias todo aquello que su pudor les impide contar; para otras, un modo de contar o de denunciar experiencias tan complejas y tan dolorosas que solo dejando fluir fantasías macabras pueden llegar a ser verbalizadas; para otras y otros, en cambio, puede ser expresión de un impulso exhibicionista agrandado por la fantasía; para otros, por último, esa especie de juego a las escondidas magnificado puede responder a la necesidad de no tomarse a sí mismo demasiado en serio ni tampoco a sus más cercanos lectores.

Podría decirse que, en la actualidad, existe un pequeño «boom» de *autoficciones* tanto en Hispanoamérica como en España (para solo mencionar lo que conozco de cerca), un giro que no se deja explicar recurriendo a los clichés con los que suele describirse la *posmodernidad* como un momento de quiebre del logocentrismo europeo y sus «grandes relatos». No niego que mucho de lo que ocurre actualmente sea producto de esa crisis que ha puesto en tela de juicio todas las nociones que antes parecían auto-evidentes, como «realidad», «sujeto» o «verdad». Asimismo, tampoco se puede negar que en el ámbito público se ha impuesto la «posverdad», categoría que ya nada tiene que ver con el

pensamiento lógico o con la moralidad; antes bien, con los gustos y las emociones grupales. Este tipo de pensamiento y de conducta social, omnipresente en la política local e internacional, se extiende ahora a los modos de relación y de interacción de los individuos en los sitios más populares de la red global como *Facebook*, *Instagram*, *Tik Tok* y otros «espacios» similares que son frecuentados por los billones de personas que disponen de un celular.

Es en esos ámbitos donde las personas «reales» exponen sus imágenes con el propósito de presentar su mejor cara para ser admiradas, celebradas o al menos aceptadas por otros visitantes de la red; y, para lograrlo, todo vale: editar la imagen, retocarla, mejorarla o reemplazarla por la imagen de otra persona más atractiva que incluso puede ser de otra edad (por lo general más joven) y de otro sexo/género. Los propósitos pueden ser sanos o delincuenciales, pero en casi todos los casos se muestra la intención de autoconstruirse imaginariamente y de elaborar la mejor imagen posible de sí.

Tengo la impresión de que la autoficción tiene alguna conexión con el fenómeno global que acabo de describir, pero en este momento no estoy en condiciones de explicar, de un modo que me satisfaga a mí misma, la conexión entre ambos fenómenos y sus diferencias en relación con el concepto de «autonomía». Lo máximo que puedo decir es que, en ambos casos, por más desconectados que parezcan, están en acción unos ideales estéticos que el «auto-retratista» debe seguir para lograr el propósito de agradar a su público.

En las redes, donde el premio es recibir muchos «likes», el valor visual de las imágenes físicas suele medirse por su mayor o menor cercanía a los modelos consagrados en los «reality shows» o en el mundo de la «farándula». Huelga decir que, en esos medios, el éxito depende de un canon de belleza que por lo general responde a un fenotipo minoritario y que se alcanza con muchísimo esfuerzo mediante dietas, ejercicios extremos y costosas cirugías. Otro tanto puede decirse sobre el tipo de ropa que exhiben las modelos de pasarela: indumentarias raras y costosas que siguen los dictados de la moda internacional y que están muy alejadas de la forma de vestir de las mayorías.

No hace falta pensar mucho para advertir que la gran masa de los espectadores urbanos está a años luz de esos paradigmas de belleza y de atractivo sexual, pero que de todos modos los admira y trata de imitarlos en la medida de sus posibilidades: los chicos jóvenes clasemedios se afanan ejercitándose en gimnasios para desarrollar bíceps; las chicas,

además de hacer agotantes ejercicios, siguen severas dietas para alcanzar estándares muy alejados de sus posibilidades reales.

Lo que trato de explicar es que detrás de todos esos afanes percibo la obediencia compulsiva a unas normas implícitas de auto-presentación idealizadora que rigen las vidas individuales y los comportamientos de una buena parte de la sociedad contemporánea. Pienso, a modo de conclusión, que el sistema de auto-presentación y de interacción en las redes sociales no es autónomo del sistema cultural en que está inserto, pero que las modalidades de auto-representación en lo que todavía llamamos «literatura» sí lo sigue siendo.

Vich, Víctor. *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*. Lima: Editorial Horizonte, 2021, 246 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.103>

La publicación de este libro manifiesta un giro creativo y afirmativo de la crítica a la densa obra poética vallejiana. En *César Vallejo: un poeta del acontecimiento*, Víctor Vich plantea, con notable agudeza crítica y un afán didáctico destacable, una interpretación política que desestabiliza la imagen equivocada, por su reduccionismo, de Vallejo como el poeta del dolor universal y del sufrimiento humano. Recientemente reconocido como el poeta del bicentenario, César Vallejo es, sin duda, uno de los vates más relevantes de nuestro país. Sin embargo, siguiendo el planteamiento trazado por Vich, nos parece pertinente examinar el valor propositivo de su obra poética.

La figura del escritor con el entrecejo fruncido y el rostro doliente ha eclipsado la potencialidad radical de sus versos. Esta imagen del poeta de la tristeza, la melancolía, el desamparo e, incluso, la culpa se impuso hegemónicamente en la crítica y, sobre todo, en el imaginario social. Vich, consciente de ello, propone descubrir la otra cara del dolor en Vallejo. Acertadamente, postula que limitarse a la representación melancólica del poeta sería quedarse a la mitad del camino para entender la complejidad de su obra. Tomando como orientación principal la noción de “acontecimiento” en la obra filosófica de Alain Badiou, Vich devela el carácter afirmativo de la poesía vallejiana como manifestación de las nuevas posibilidades para la vida. Asimismo, describe cómo, en los versos de *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*, Vallejo “expresa un dolor inherente a la subjetividad y muestra una falla en la constitución del mundo” (p. 11), pero precisamente a partir de lo que no funciona, del dolor y las grietas, el poeta defiende el surgimiento de una opción liberadora que nos acerque a la verdad: el acontecimiento.

Según Vich, el sustrato de la obra poética vallejiana proviene de la idea cristiana de solidaridad universal, la difusión de la propuesta comunista que devino en la Revolución rusa, la obra y la figura de José Carlos Mariátegui, y la lucha republicana contra el régimen fascista durante la Guerra Civil española. Vallejo es, pues, testigo de primera mano de estos sucesos revolucionarios, en el sentido pleno de la palabra, y su poesía se nutre de aquellas verdades políticas universales que los sostienen.

En el primer apartado, el crítico literario descubre en los versos de Vallejo la apuesta por una “ética de lo Real”. Sirviéndose de diferentes nociones psicoanalíticas, como lo Real o la dupla falta/exceso, identifica en su obra poética el reconocimiento positivo de lo excesivo, lo pulsional, lo peligroso, en lugar de su censura o represión. Lo Real, en términos lacanianos, es aquello que excede el orden de lo simbólico, la representación, la racionalización o el ordenamiento. Nuestra realidad se construye sobre la base de narrativas que pretenden ser totalizadoras y se conjugan con una fuerza política reguladora. En este sentido, el exceso puede ser el disparador del acontecimiento, dado que las fisuras o las grietas que inevitablemente produce lo Real permiten superar las reglas de la cultura y el orden establecido. El registro de lo simbólico, por el contrario, solo puede servir para prolongar el sistema. Vich, a partir del análisis de los poemas que comienzan con “Pienso en tu sexo”, “Considerando en frío, imparcialmente”, “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política”, entre otros, considera apropiadamente que Vallejo apuesta por una opción ética que nos llama a reconocer al ser humano como un sujeto incompleto, con una permanente e irrenunciable inclinación hacia el exceso, pero que solo en el encuentro con dicho exceso, lo Real, puede activar nuevas posibilidades humanas.

En el segundo apartado, Vich advierte que la poesía vallejiiana se enfrenta a la tradición poética anterior y refleja la crisis del lenguaje propia de la posmodernidad. Vallejo se opone a los poetas que se autorrepresentan como conocedores competentes del lenguaje y capaces de representar fielmente la realidad; no obstante, también se desvincula de las vanguardias poéticas que comprenden la creación artística como finalidad en sí misma. A estos les reclama: “Hacedores de imágenes, devolverle la palabra al hombre”. Revisando planteamientos de Agamben y Badiou, Vich descubre en los recursos poéticos vallejiianos —la gran mayoría innovadores— la denuncia de la insuficiencia del lenguaje para poder representar la totalidad de la experiencia humana; sin embargo, esta denuncia no es el síntoma de una crisis destructora, sino afirmativa. El descentramiento del lenguaje y la consciencia de su arbitrariedad permiten a Vallejo bordear lo indecible y, desde ahí, escribir una obra siempre motivada por el “imperativo del decir” como un acto político. Vich, tras examinar “Intensidad y altura”, “La paz, la avispa...”, entre otros poemas, nos propone un Vallejo que “lucha para que el arte reencuentre su capacidad de intervención social” (p. 81).

El tercer apartado nos invita a pensar la lírica vallejiana como la poesía de la “parte sin parte”. Vich recurre al aparato crítico-filosófico de Jacques Rancière para sostener que la poesía de Vallejo se compromete radicalmente con los excluidos, con los sujetos marginados del sistema social, para descubrirlos como agentes movilizados del acontecimiento. La voz poética en “La rueda del hambriento”, “Los mineros salieron de la mina” y “Los mendigos pelean por España”, por ejemplo, desestabiliza el «reparto de lo sensible», el orden social que determina regímenes de visibilidad y no visibilidad. El arte de Vallejo representa al hambriento, al mutilado, al mendigo, al minero, al proletario, a aquel sujeto “interno al sistema, pero excluido de todos sus beneficios” (p. 101); pese a ello, no pretende retratarlo como una víctima, sino como a alguien cargado con una potencialidad futura. Para Vich, estos poemas revelan que la sociedad solo puede reconstituirse desde lo que ha quedado fuera de lugar; el acontecimiento puede surgir únicamente del exceso, desde lo que no ha sido normalizado; la verdad solo puede venir desde los márgenes.

En el cuarto apartado, el crítico literario interpreta “Hallazgo de la vida”, “Oye a tu masa”, “Los desgraciados”, entre otros poemas. Empleando la noción de acontecimiento de Badiou, demuestra que la poesía de Vallejo busca “dar cuenta de una experiencia de verdad que ha interrumpido el mundo y que puede comenzar a transformarlo” (p. 113). Como se ha mencionado, él es un poeta conmovido por la Revolución rusa, la Guerra Civil española, la organización obrera en Europa y la fundación del Partido Socialista en el Perú. Sus poemas manifiestan una clara convicción en la posibilidad de que estas verdades políticas logren concretarse. Vallejo es, entonces, un poeta que anuncia el acontecimiento, la revolución, la reorganización del sistema social.

El quinto apartado, el más extenso, lo presenta como un poeta que en el avance comunista vislumbra los cimientos para la consolidación de un proyecto universal emancipador capaz de conciliar al hombre y su sistema social. En “Ágape”, “Los nueve monstruos”, “Himno a los voluntarios de la república”, por ejemplo, Vich evidencia los argumentos constitutivos de la idea comunista en la obra vallejiana: la importancia del imaginario cristiano y su relación con aquella, la noción de comunidad, la necesidad de un proyecto utópico ante el dolor que causa la injusticia social, el valor de la decisión del voluntario y del sacrificio del combatiente. De esta manera, la poesía de Vallejo

expresa la necesidad de la realización de la idea comunista y el homenaje a quienes decidieron involucrarse con esta idea universal. En el mismo apartado, Vich describe el estremecimiento de la voz poética de “Batallas”, donde se percibe el horror de la guerra y, sobre todo, se relata la derrota que significa la mutilación de la verdad del acontecimiento. En ese sentido, propone leer *España, aparta de mí este cáliz* como un libro que expone, de un lado, las posibilidades políticas de la idea comunista en cuanto verdad política universal y, de otro lado, el dolor causado por su truncamiento.

En el sexto apartado, analiza los poemas “Hoy me gusta la vida mucho menos”, “Solía escribir con su dedo grande en el aire”, “Masa”, entre otros, y reafirma la vitalidad y vigencia del “acontecimiento” de la obra vallejiana. El poeta representa en sus poemas la fragilidad de la condición humana y muestra “cómo la subjetividad siempre evade tomar grandes decisiones, vale decir, cómo se acobarda ante el acontecimiento” (p. 187). Sin embargo, en su poesía también se manifiesta la defensa permanente de una verdad que desestabilice el injusto orden social. Como se ha mencionado, Vallejo se compromete con la idea comunista, pues ve en dicha idea el acontecimiento que reinvente al hombre y a su propia historia. Vallejo es, entonces, un poeta de las “causas perdidas”. Al vincular su obra con el pensamiento de Slavoj Žižek, Vich encuentra que la poesía vallejiana nos exhorta a nunca claudicar en la crítica al poder. El poeta, a pesar de haber sido testigo de las derrotas, se compromete con una idea que supera, incluso, a la muerte. La relación de fidelidad profunda con la verdad llama a siempre insistir, a nunca dejar de luchar, en la búsqueda por la igualdad y la justicia social.

En suma, de manera didáctica, Vich postula que debemos pensar la poesía vallejiana como testimonio del acontecimiento y al poeta como un testigo sustancial de la verdad política. Al dejar atrás la imagen del escritor sufriente, podemos vislumbrar la energía afirmativa presente en su poesía y, con ella, la vigencia de las “causas perdidas”. El miedo, el dolor y el sufrimiento adquieren, así, una dimensión propositiva. Lo Real, la crisis, la parte sin parte, las fallas, las grietas, el exceso, la falta y lo irremediablemente perdido pasan a ser, por su lado, el motor de la reorganización social. El análisis de Víctor Vich sobre la lírica vallejiana renueva y manifiesta la vigencia de dicho autor y nos brinda argumentos para reafirmarlo como “un poeta del presente, un poeta del futuro, el poeta más contemporáneo del mundo por venir” (p. 220).

Henry Ibáñez Mogrovejo
Pontificia Universidad Católica del Perú
hibanez@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-0125-913X>

Apaza Calizaya, Luis (ed.). *Chirapu. Edición facsimilar*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2021, 100 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.104>

En los recientes años se ha fortalecido el campo de estudios sobre la llamada vanguardia andina. Esto se ha debido, principalmente, a la atención académica por las obras de Gamaliel Churata y el *Boletín Titikaka*. Los trabajos iniciales de Ulises Juan Zevallos Aguilar, los aportes de Cynthia Vich y, recientemente, las contribuciones de Mauro Mamani y Alex Hurtado, brindan un panorama para profundizar en las estéticas e ideologías de la literatura escrita desde Cusco, Puno o Arequipa entre las décadas de 1920 y 1930. Por un lado, el corpus que conocemos bajo el rótulo de “vanguardismo peruano” ha sido estudiado desde un criterio “cosmopolita”, de tal manera que diversos estudios literarios han explorado las conexiones entre poetas franceses y autores como Carlos Oquendo de Amat, Alberto Hidalgo y Xavier Abril. Por otro lado, “el vanguardismo andino” presenta una serie de publicaciones que, sin descartar posibles influencias extranjeras, tienen como principal prioridad discutir sobre el horizonte político peruano. Por esto mismo, los textos y los debates incluidos en revistas andinas como el *Boletín Titikaka*, *La Sierra* y *Chirapu* no pueden solo entenderse desde una perspectiva “estrictamente literaria”. Al respecto, la revista *Amauta* paulatinamente fue enfatizando en la importancia de las políticas revolucionarias por encima del arte vanguardista, tal como comprueba el texto “Aniversario y Balance” (N.º 17, septiembre, 1928).

En este sentido, la revista *Chirapu*, recientemente editada por Luis Apaza Calizaya y la Universidad Ricardo Palma, nos aproxima a una época donde los intelectuales discutían sobre cuál era la mejor opción política para el país. Entre enero y julio de 1928, los colaboradores de esta revista tienen claro qué camino seguir: la revolución social. Las dudas, interrogantes y debates se ceñían a las formas y a los protagonistas. Desde Bolivia, por ejemplo, Rómulo Meneses indicaba: “Nuestras izquierdas queman un fácil afán de doctrina i literatura i descuidan el lado heroico del factor económico, peldaño y resorte de toda virtual transformación social” (N.º 2, p. 3). Asimismo, *Chirapu* permite comprender una etapa en la cual los proyectos de José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre parecían converger. Los textos de Carlos Manuel Cox y Manuel Seoane corroboran las propuestas

políticas de *Amauta* y tienen que ser entendidas antes del cisma entre el APRA y el socialismo mariateguista alrededor de septiembre y octubre de 1928. Quiero enfatizar que *Chirapu* no es una revista que destaque por las figuras o las métricas literarias. Sin duda, pueden encontrarse poemas como los de Emilio Armaza, Guillermo Mercado y Antero Peralta. No obstante, considero que el principal valor de esta publicación periódica es la discusión política. La filiación socialista de *Chirapu* —mucho antes que el APRA asuma una posición antagónica contra el Partido Comunista Peruano liderado por Eudocio Ravines en 1930— se manifiesta claramente en estas citas: “HERMANO PROLETARIO: el pan espiritual que te ofrece aquel que te desolló, envenena. Examina antes de digerirlo” (N.º 2, p. 6), o “La temática del movimiento vanguardista hai que buscarla en Marx”, tal como anota Antero Peralta (N.º 6, p. 5).

Chirapu nos permite, además, comprender los límites de los intelectuales de aquellos años. En aras de legitimar su trabajo, casi siempre publican a los mismos autores. Antero Peralta, Gamaliel Churata, César A. Rodríguez o César Alfredo Miró Quesada son nombres recurrentes en los siete números de esta revista. Esta tendencia se entiende ante la necesidad de crear un campo literario propio capaz de confrontar el *establishment* cultural de la oligarquía peruana. Se trata de una estrategia que se percibe en otras publicaciones de la época. No obstante, en *Amauta* —debido a los contactos personales del propio Mariátegui y la continuidad de sus publicaciones—, la repetición de los nombres no resulta tan notoria. Vale preguntarse si esta costumbre de publicar a los amigos —comprensible en el contexto de 1930— sigue vigente en publicaciones del siglo XXI. La cohesión de los colaboradores de *Chirapu* se debe además a la necesidad difundir la producción cultural en ciudades del sur andino. Por último, esta repetición de nombres ayuda a trazar la cartografía política de aquellos años. Desde Puno, Churata buscó formar un núcleo socialista acorde con las propuestas mariateguistas, tal como recuerda Eudocio Ravines en *The Yenan Way*. Mientras tanto, en Arequipa, el APRA logra consolidar grupos de apoyo, y encuentra en *Chirapu* uno de sus ejes.

El punto más álgido que manifiesta las limitaciones del proyecto revolucionario de *Chirapu* es su perspectiva sobre el mundo andino. *Chirapu* traduce a los sujetos andinos desde una concepción intelectual. De tal manera, la revista reproduce jerarquías coloniales

entre un grupo de letrados y la vida cultural de los Andes. Este ha sido siempre el problema del indigenismo, tal como han comprobado Armando Muyolema, Jorge Coronado y Estelle Tarica. En “El proceso de la literatura”, Mariátegui fue demasiado condescendiente con el indigenismo. Esto se entiende porque dicha corriente literaria ponía de relieve un mundo que había sido vejado y excluido de la sociedad peruana. Sin embargo, conceptos como el “neo-indio” y otras temáticas discutidas en *Chirapu* terminaron por inventar un mundo andino acorde con los proyectos de intelectuales mestizos. Por ejemplo, el texto “El Rinrorangismo Indigenista” de Jorge E. Núñez Valdivia (N.º 3) advierte que el indigenismo se ha preocupado más por aspectos culturales que por reales cambios políticos. El autor acota: “El trazo de muchos indigenistas es literario, afectadamente retórico, inútil [...] Hace falta el sociólogo, el economista que plantee POLITICAMENTE (sic) la resurrección indígena” (p. 2). En otro momento, Núñez Valdivia es mucho más claro en sus cuestionamientos: “Nuestra época, compañero Churata, demanda una reforma más de fondo, económica, y no meramente apariencial” (p. 2). En respuesta, Churata traslada el tema de conversación hacia los sentimientos. No se considera un teórico y no quiere parecer pedante hablando de temas económicos. Así las cosas, Churata afirma: “Yo siento —no soy teorizante, querido Antero, como usted ya lo habrá notado— este problema radical y definitivamente” (N.º 4, p. 5). Lo interesante aquí es percibir que los sujetos indígenas nunca hablan y son otros quienes asumen el rol de traductores o intermediarios.

Ante lo expuesto, *Chirapu* es una revista clave para conocer los proyectos revolucionarios en la década del 20. Cada número permite entender con mayor profundidad los debates en *Amauta*, el *Boletín Titikaka*, *La Sierra*, la formación de corrientes como el “neo-indianismo” o la ortografía indoamericana de Francisco Chukiwanqa Ayulo. Se trataba de conversaciones que surgían desde las provincias. En el caso de *Chirapu* estamos ante una publicación surgida en Arequipa y promovida por el grupo Los Zurdos. En el actual contexto político peruano, esta revista nos recuerda que las discusiones de aquella generación —dígase José Carlos Mariátegui, Gamaliel Churata, Manuel Seoane, Blanca Luz Brum— son más necesarias que nunca tanto a nivel literario, económico y político. Algunas preguntas que surgen luego de leer esta revista son: ¿cuál ha sido el rol de las provincias andinas en la configuración del llamado “canon literario peruano”? ¿En qué momento las discusiones

literarias comenzaron a despolitizarse? ¿Es posible pensar en las culturas andinas más allá de las agendas de intelectuales mestizos o no-indígenas?

Christian Elguera
St. Mary's University, San Antonio-TX
celguera@stmarytx.edu
<https://orcid.org/0000-0003-1209-9370>

Espezúa Salmón, Dorian. *Las consciencias lingüísticas en la literatura peruana*. Lima: Lluvia Editores, 2017, 484 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.105>

El libro de Dorian Espezúa se inscribe en el campo de la lingüística de la escritura y lo más valioso de este estudio es que aparece en un momento crucial con la intención de llenar el vacío que existe sobre la necesidad de escribir en lengua propia, debido a nuestra compleja realidad de país pluriétnico, pluricultural y plurilingüe. Con esta inquietud, el autor logra acuñar el término “consciencias lingüísticas” y realiza una extensa argumentación para demostrar que la consciencia lingüística de un escritor está enmarcada en un contexto sociocultural. Pero cabría detenerse un poco más en lo que propone Dorian Espezúa como “consciencias lingüísticas escriturales” y cuál sería la necesidad de abordar su estudio en el marco de la crítica y la historia de la literatura peruana.

Podría resultar polémico, pero el autor subraya el adjetivo “escriturales” para excluir los discursos orales del corpus de la investigación y así enfatiza que en el lenguaje escritural se manifiestan los niveles de consciencia de la lengua, en oposición al lenguaje natural. Entonces, frente a la realidad conflictiva y contradictoria entre literatura y cultura se pregunta: ¿en qué lenguas y dialectos se escribe en la literatura peruana? ¿Dónde buscar las consciencias lingüísticas de los escritores peruanos? Las respuestas a estas interrogantes son, lógicamente, los ejes temáticos de este estudio.

Queda claro que la consciencia lingüística depende del “concepto que los escritores tienen de su lengua materna o dialecto y cómo perciben su utilidad para la escritura” (p. 17). Asimismo, es importante no solo la percepción o cognición de su propia lengua, sino también de la realidad lingüística peruana. Pero ¿qué sentido tiene el concepto de consciencias lingüísticas en este estudio? ¿Cuál es la lógica que desarrolla el investigador? ¿Se busca, realmente, estimular “el estado de vigilia o de alerta de un escritor respecto de la lengua en la que escribe y también de la realidad lingüística de su nación” (p. 16)? Apreciamos que la propuesta del autor es que la elección de la lengua para los escritores periféricos o provincianos es además un problema ético, porque significa asumir el uso de una lengua dominante o, en el mejor de los casos, optar por la mezcla, la superposición y la

originalidad. Por lo tanto, la lectura de este libro será un recorrido inédito a lo largo de diferentes etapas de la literatura peruana que se plasman en ocho capítulos que abordan la producción de nuestros escritores en cuyos textos no ficcionales, principalmente, se devela la identidad con la lengua y con la cultura de su tiempo.

En el primer capítulo, Espezúa da cuenta de la problemática que lo impulsa a la reflexión y a la búsqueda del aporte que mitigue las contradicciones étnicas y sociales que presenta la pluralidad de la literatura peruana como consecuencia del contacto de las lenguas originarias con el español, que dieron origen al colonialismo lingüístico y cultural. Surge así la noción de pertenencia y fidelidad; es decir, “la conservación de la lengua amenazada se convierte en símbolo de resistencia cultural” (p. 42). El autor declara, inicialmente, que los postulados de la sociolingüística, la sociocrítica y la historiografía literaria son su soporte teórico. Además, los planteamientos de Antonio Cornejo Polar sobre los sistemas literarios le permiten establecer cinco proyectos alternativos de escritura en la literatura peruana, cuyas características, evolución y exponentes se analizan en los capítulos subsiguientes. Los proyectos son: 1. El proyecto alternativo de escribir en español estándar o normado, cuyo mejor exponente será Ricardo Palma, antecedido por el Inca Garcilaso de la Vega; 2. El proyecto alternativo de escribir en español peruanizado, en el que se ubica la propuesta lingüística de Manuel González Prada; 3. El proyecto alternativo de escribir en lengua mestiza o Kuika que tiene como antecedente a Felipe Guamán Poma de Ayala y, como continuadores, a Gamaliel Churata y José María Arguedas; 4. El proyecto alternativo de escribir en lengua indígena, cuya tradición se arraiga en la colonia y, en la actualidad, es el caso de muchos escritores que han decidido escribir y publicar en lengua nativa sin traducción; 5. El proyecto alternativo de escribir en lengua extranjera, que es el caso de los escritores que, por diversos motivos, lo hacen en lenguas foráneas. Sin embargo, cabe aclarar que se analizan y ejemplifican solo los cuatro primeros, pues para el quinto proyecto se mencionan algunos nombres. Inferimos que este hipotético apartado podría corresponder a escritores emblemáticos como César Moro, cuya conocida cualidad antropofágica de la cultura se hizo ostensible al asimilar componentes de distintas tradiciones culturales como la occidental, la azteca, la andina, entre otras, para producir una

obra original y sugestiva. Sobre este punto quedan sentadas las bases para investigaciones posteriores.

Entre el segundo y tercer capítulo existe una singular conexión, ya que se aprecian dos casos de apropiación de la palabra escrita ligados a los fenómenos del bilingüismo y la diglosia con modalidades que se expresan en proyectos divergentes y corresponden al periodo de imposición del dominio y de la estabilización colonial; se trata de Guamán Poma de Ayala y su trascendental carta-quillca, cuyo título es *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615). Esta obra escrita y dibujada, que da testimonio de la visión y versión de los vencidos, es la evidencia del proceso de asimilación del castellano como lo explica Espezúa:

[...] uno de los textos emblemáticos de resistencia cultural indígena en América Latina y el libro en el que se exterioriza de modo paradigmático el dilema sobre la lengua en la que debe expresarse un indio ladino bilingüe y policultural que debe mostrar con códigos lingüísticos e icónicos, un mundo y una realidad desconocida por el rey de España (pp. 107-108).

En efecto, el cronista se convierte en el antecesor, tanto del proyecto alternativo de escribir en lenguas indígenas, como del proyecto alternativo de escribir en lenguas misturadas o Kuikas; y, según las conclusiones del autor, la *Nueva Corónica* es un texto trilingüe y multisemiótico a pesar de que se expresa básicamente en un español claramente interferido por las lenguas indígenas.

En cambio, en el tercer capítulo ubicado en el mismo periodo, se aborda el caso del Inca Garcilaso de la Vega, un bilingüe que defiende el quechua, pero escribe en español. En su obra los *Comentarios reales de los Incas* (1609), se evidencia una expresión bilingüe en la que el español subordina al quechua y nos muestra un bilingüismo diglósico. En este sentido, el investigador confirma que Garcilaso no solo hablaba quechua, castellano, latín e italiano, sino que también conocía sus estructuras gramaticales, puesto que realizaba traducciones y explicaciones por su admirable conocimiento de la lengua andina. Por tanto, es la primera consciencia metalingüística de la literatura peruana y representa a todos los sujetos mestizos bilingües y biculturales influenciados tanto por la matriz cultural andina como por la matriz cultural occidental.

En el cuarto y el quinto capítulo, Espezuía muestra su preocupación por analizar las consciencias lingüísticas de dos autores de la República situados entre el siglo XIX e inicios del siglo XX: Palma (1833–1919), de quien estudia su obra no ficcional, y González Prada (1844-1918), cuyas ideas se analizan a través del artículo “Notas acerca del idioma” (1889) y reescrito después. La aguda mirada de Espezuía se enfoca en evidencias que parecen paradójicas entre ambos escritores:

Palma es una de las pocas consciencias lingüísticas que analiza el componente léxico del español peruano con el que escribe sus tradiciones, que reflexiona sobre la pertinencia o no de someternos o independizarnos idiomáticamente de España y, además, propone la incorporación de palabras usadas en América dentro del idioma castellano (p. 199).

Sin embargo, observa que, en la concepción de Palma, para construir una literatura nacional “no basta la originalidad de los temas, las imágenes, las costumbres, las tradiciones o la cosmovisión; es necesario el trabajo artístico con la lengua que sirve como vehículo de expresión” (p. 210). Es decir, sin idioma no hay literatura.

En cambio, para González Prada, intelectual criollo que influirá de manera directa en los planteamientos de la mayoría de los intelectuales posteriores, es más importante el aprendizaje de lenguas extranjeras, no se toma en cuenta las lenguas nativas, porque están ubicadas detrás de las lenguas de la modernidad (inglés, francés, italiano) y por debajo del español. Es decir, “las lenguas indígenas son un obstáculo para la modernización positivista de la sociedad peruana” (p. 275). Según don Manuel, la lengua que necesitamos los americanos es una lengua no americana, “una lengua modernizada, una lengua glotofágica” (p. 278).

El sexto capítulo, ubicado en el periodo de crisis del estado oligárquico, correspondiente a la etapa de la vanguardia indigenista, el investigador se propone comprender, analizar, caracterizar e interpretar la singular propuesta lingüística de Gamaliel Churata (1897-1969), seudónimo de Arturo Peralta Miranda. En la hipótesis de este estudio, se plantea con meridiana claridad que la lengua Kuika no solo se refiere a la lengua nativa, sino también a la lengua española aclimatada al contexto peruano e hispanoamericano. En la base de la propuesta churatiana, existe el reclamo de escribir literatura propia en una lengua propia.

El séptimo capítulo es uno de los más complejos, porque analiza el proyecto arguediano con sus marchas y contramarchas. Desde la óptica de Espezuá, “Arguedas decidió vivir con la angustia de escribir literatura en quechua, en castellano y en una mistura lingüística denominada por los críticos quechuañol” (p. 366). Sin embargo, especifica que se observa la evolución de su consciencia lingüística a partir de dos textos escritos en 1944 y 1963, en los que opina sobre la escritura y la alfabetización de los indígenas. En este caso, el corpus de la investigación está conformado no solo por sus obras literarias, sino, fundamentalmente, por su obra antropológica, donde expresa de modo abierto sus ideas sobre las culturas y las lenguas peruanas. La materialización de este proyecto evidencia por sí mismo el mayor aporte técnico del novelista peruano, que no se limitó a innovar las técnicas narrativas, sino que experimentó mezclas de géneros de cosmovisiones y de lenguas representando los conflictos sociolingüísticos de un país plurilingüe y multicultural como el Perú.

El octavo capítulo, ubicado en el periodo de crisis del estado oligárquico, analiza las escrituras en lenguas indígenas de escritores contemporáneos. El objetivo fue presentar los resultados de una encuesta que se aplicó durante el año 2014 a 21 escritores peruanos que escriben en lenguas nativas para rastrear la consciencia que actualmente tienen, de manera individual, sobre la escritura. La hipótesis que sustenta el autor es que el llamado sistema literario escrito en lenguas nativas está representado por escritores mestizos y bilingües con estudios superiores pertenecientes a la “ciudad letrada”, quienes publican textos bilingües español-lengua indígena dirigidos a un público lector conformado por investigadores, especialistas o lectores letrados. En cambio, el sistema literario en lenguas nativas que permanece en el plano oral está conformado por escritores monolingües, indígenas que sirven como informantes para los recopiladores de la tradición oral.

El investigador declara que la selección del corpus de escritores se hizo tomando en cuenta los periodos en los que el debate sobre la lengua fue álgido y por la relevancia de las propuestas en cada periodo. El crítico subraya que es evidente que hay otros escritores peruanos que merecían entrar en este corpus; sin embargo, todos los escritores elegidos se muestran disconformes con los géneros discursivos de la tradición literaria y descontentos con el español estándar normado como única lengua de expresión de la literatura peruana.

Espezúa precisa que los escritores elegidos fueron los que tienen los proyectos lingüísticos más originales y representativos, porque rompen los paradigmas heredados y producen obras singulares, porque están alejados de la imitación, el plagio o la copia. Son representativos, ya que actúan en nombre de una colectividad sin anularse como sujetos individuales; además, escriben “en nombre de los oprimidos lingüísticos” (p. 24) y, siendo sujetos culturales, representan una comunidad lingüística.

El libro de Espezúa propone una nueva mirada del campo de la creación y la escritura, en estrecha relación con nuestra cultura y múltiple realidad idiomática. Podemos afirmar que el investigador consigue su objetivo de hacer evidente, diacrónicamente, la evolución de las consciencias lingüísticas a través de nuestra historia como una forma de resistencia frente al eurocentrismo o la preeminencia del español peninsular sobre las otras variantes de nuestra lengua escrita. Es decir, el texto ofrece un estudio exhaustivo de las consciencias lingüísticas escriturales más originales de nuestra literatura, considerando la compleja realidad multilingüe del país. En definitiva, Espezúa sienta las bases para posteriores estudios centrados en los problemas de la lengua, la creación y la reflexión, en los que se revelan las consciencias lingüísticas de los escritores. Además, el investigador confirma que las manifestaciones literarias más originales y representativas, que no son necesariamente las más importantes, son producto del choque cultural y lingüístico de dos sociedades y dos culturas.

Asalia Mendoza González
Universidad San Ignacio de Loyola
asalia.mendoza@usil.pe
<https://orcid.org/0000-0001-5566-7206>