

EDITORIAL

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.140>

Este número de *Metáfora* trae un *dossier* dedicado a José Watanabe, uno de los grandes poetas peruanos de los años setenta del siglo pasado. Hijo de madre andina y de padre japonés, Watanabe supo cincelar una obra donde se manifiesta la crítica de la racionalidad instrumental y la asimilación del haiku como una forma de percepción distinta de la occidental. Su poemario más célebre, *El huso de la palabra* (1989), reflexiona sobre las limitaciones de la palabra poética y revela un cuestionamiento de la ciencia moderna, representada por un sujeto del supuesto saber: el de los médicos, quienes se arrojan el monopolio del conocimiento. Así, E. Mijaíl Avalos Salas explora el tópico de la piedra en algunos poemas representativos de *La piedra alada*. Tomás Rivero López, por su parte, también analiza el mencionado poemario, pero subraya cómo Watanabe considera que la piedra constituye un modelo ético. Anfer Enrique Toledo Navarro, en cambio, aborda el tono desacralizador y el empleo del humor que se manifiestan en “El otro Asterión”, poema de *Banderas detrás de la niebla*. Distinta es la óptica de Víctor Rodríguez Vásquez, quien examina *Álbum de familia* de Watanabe frente al poemario *Arte de navegar* de Juan Ojeda a partir del concepto de écfrasis, lo que supone un diálogo entre el poema y las pinturas de Chagall y Van Gogh.

En la sección miscelánea de *Metáfora*, Laia Olivé considera que “lo misterioso” como categoría de análisis puede ser aplicada al abordaje de la poesía lírica y no solo en el ámbito de la narrativa. Por su parte, Pamela Medina García plantea que el concepto de transcreación, formulado por Haroldo y Augusto de Campos, puede aplicarse al proceso de traducción de un célebre poema de Cummings. Otro aporte es el artículo de Jim Anchante Arias, quien estudia las relaciones entre la poesía de José María Eguren y la literatura infantil a través del tema de la infancia en la escritura del autor de *Simbólicas*. Alex Morillo también aborda la obra egureniana, pero enfatiza el carácter multidimensional de esta última a través del funcionamiento de la cromaticidad, el movimiento y la presencia de lo femenino en la lírica del poeta barranquino. Disímil es el enfoque de Percy Encinas Carranza, quien analiza tres piezas teatrales latinoamericanas con el fin de precisar las estrategias dramáticas y su vínculo con las ciencias cognitivas. Un artículo de temática distinta es el de Hilter Lozano Mejía cuya perspectiva analítica se centra en el proceso de inmigración latinoamericana a los Estados Unidos en

la novela *El corrido de Dante* de Eduardo González Viaña. En síntesis, esta sección miscelánea de *Metáfora* evidencia textos sobre tres modalidades discursivas: poesía lírica, teatro y novela.

Asimismo, damos a conocer una entrevista a Stefano Arduini, uno de los exponentes italianos más destacados de la denominada Retórica General Textual que nació con las reflexiones de Antonio García Berrio en España y que tiene en Tomás Albaladejo a uno de sus más importantes representantes. Arduini, notable lingüista y teórico de la traducción, reflexiona sobre cómo la Retórica de hoy es una teoría de las teorías porque abarca un diálogo fructífero con las distintas ciencias del discurso de los últimos treinta años.

Finalmente, *Metáfora* cierra la presente entrega con tres reseñas. La primera, de Jerson Ramírez Acuña, trata sobre *El pájaro que se transformó en mujer*, libro que el investigador Elton Honores Vásquez dedica a Yma Súmac, la célebre cantante. La segunda (cuyo autor es Alfredo Bushby) versa acerca de *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión*, volumen de Percy Encinas Carranza. La tercera (escrita por Jhonny Pacheco Quispe) analiza *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros* de Camilo Fernández Cozman.

LA POESÍA DE JOSÉ MARÍA EGUREN Y LA LITERATURA INFANTIL

JOSÉ MARÍA EGUREN'S POETRY AND CHILDREN'S LITERATURE

Jim Anchante Arias
Universidad Ricardo Palma
adriabel44@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0452-9353>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.144>

Fecha de recepción: 18.07.22 | Fecha de aceptación: 20.11.22

RESUMEN

Desde la aparición de la obra de José María Eguren (1874-1942) hasta la actualidad, la crítica ha señalado su inclinación hacia el tema infantil en muchos de sus poemas. Sin embargo, esta misma crítica ha puesto énfasis en analizar otros aspectos de su obra, igual de relevantes (el simbolismo, la imaginación, los personajes, el estilo y las formas, la muerte y la fantasía como tópicos, entre otros), y ha descuidado el tema de la infancia. En el presente artículo se busca analizar la naturaleza de la infancia en la poesía de José María Eguren. Para ello, primero vamos a construir un concepto operativo de “literatura infantil” a partir de ciertos textos de carácter teórico sobre la llamada literatura infantil. A continuación, se evaluará la ubicación de Eguren en el corpus de la literatura infantil peruana a partir de las antologías y de los estudios más representativos sobre el tema en cuestión. Finalmente, sobre la base de lo anterior, se analizarán algunos poemas egurenianos que pongan énfasis en la propuesta de literatura infantil.

PALABRAS CLAVE: Eguren, literatura infantil, poesía, canción, cuento de hadas.

ABSTRACT

From the appearance of the work of José María Eguren (1874-1942) to the present, critics have pointed out his inclination towards children's issues in many of his poems. However, this same criticism has emphasized analyzing other aspects of his work, equally relevant (symbolism, imagery, characters, style and forms, death and fantasy as topics, among others), and has neglected the theme of childhood. This article seeks to analyze the nature of childhood in the poetry of José María Eguren. To do this, we will first construct an operative concept of “children's literature” from certain theoretical texts on children's literature. Then, Eguren's location in the corpus of Peruvian children's literature will be evaluated from the anthologies and the most representative studies on the subject in question. Finally, on the basis of the above, some poems by Eguren that emphasize the proposal of children's literature will be analyzed.

KEYWORDS: Eguren, children's literature, poetry, song, fairy tale.

1. INTRODUCCIÓN

Hoy la literatura infantil está más en boga que nunca. En toda librería o feria de libros no puede faltar una sección dedicada a este tema. A ello debemos sumar los aportes del plan lector y demás actividades que buscan acercar los libros a los niños. Sin embargo, ¿qué entendemos por literatura infantil? ¿Cuáles libros son de literatura infantil y cuáles no? Estas y otras inquietudes buscan ser materia de reflexión a partir de uno de los escritores canónicos de la literatura peruana: José María Eguren.

Desde la publicación de su primer libro de poemas, *Simbólicas* (1911), a Eguren se le ha visto como un poeta de la infancia. Aunque no solo de ello, claro está. O, dicho de otro modo, poemas suyos que han sido catalogados de “infantiles” trascienden dicha categoría y se convierten en una propuesta lírica ciertamente compleja y particular.

Desde nuestra óptica, la problemática de lo infantil no ha sido suficientemente estudiada en la poesía de Eguren. Si bien existe un conjunto de afirmaciones y reflexiones de distintas épocas sobre el tema en cuestión, no existe un estudio sistematizado del mismo. Nuestro objetivo es establecer una primera propuesta que aborde la naturaleza de la infancia en una sección de sus poemas. Para ello, en primer lugar, vamos a construir una noción operativa de “literatura infantil” a partir de ciertos textos teóricos que han abordado este tema. En segundo lugar, reflexionaremos sobre lo que la crítica ha dicho en torno a lo infantil en la poesía de Eguren, así como su inserción en antologías del tema. Finalmente, a partir de los alcances obtenidos en los dos primeros apartados, interpretaremos algunos de sus poemas. El objetivo de nuestra investigación es vislumbrar cómo podemos entender la literatura infantil en la poesía de Eguren.

2. ¿QUÉ ES LA LITERATURA INFANTIL?

La primera interrogante que debemos responder es qué se entiende por literatura infantil. Difícil pregunta que sin duda ameritaría todo un libro (o un conjunto de libros) para ser respondida de manera profunda. En el presente artículo vamos a construir un concepto operativo de literatura infantil, el cual se utilizará especialmente para abordar la poesía de Eguren.

En primer lugar, debemos precisar que la literatura infantil como propuesta artística empieza con los libros *Des Knaben Wunderhorn* (una de sus traducciones es *El cuerno maravilloso de la infancia*), editado por Clemens Brentano y Achim von Arnim, así como *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos de la infancia y del hogar*) de los hermanos Grimm, ambos publicados en Alemania en las primeras décadas del siglo XIX. Antes de dichos textos, la literatura que leían los niños (fábulas, cuentos populares, poesías, etc.) tenía como público específico al adulto. En otras palabras, los infantes solo eran invitados de segunda mesa en el festín de la literatura. En cambio, a partir de los dos libros mencionados, comienzan a aparecer textos dirigidos a un público específicamente infantil.

¿Lo anterior significa que textos como, por ejemplo, las versiones de los cuentos de hadas de Charles Perrault (1628-1703) no forman parte de la literatura infantil? Indudablemente, nuestra respuesta es negativa. Entonces, lo que hace “infantil” a un texto literario no es solo la propuesta consciente —de autores o editores— de que sea lectura para niños. Hay otros aspectos que se deben tomar en cuenta.

Magdalena Vásquez (2013) nos recuerda que toda clasificación encierra limitaciones, sobre todo en la llamada literatura infantil, pues “su clasificación ha sido fundamentalmente elaborada considerando la población a la que va dirigida, rasgo que determina la orientación crítica que se ha hecho de ella” (p. 3). Lo anterior evidencia que el predominio en el tema de debate ha sido la recepción: la literatura infantil es la que se ha escrito para niños. ¿Qué buscan los niños en la literatura? Vásquez, citando a Juan Cervera, afirma que en aquella se integran “todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra con la finalidad artística o lúdica que interesen al niño” (p. 4). En otras palabras, se propone que el niño debe relacionarse con la literatura como lo hace con un juguete (lúdico), así como desarrollar, preliminarmente, su conciencia estética (artístico).

Por otro lado, es necesario precisar la categoría “niño” dentro del corpus de la literatura infantil. Generalmente, la etapa de la vida que se reconoce como la “niñez” oscila entre los cuatro y los doce años. ¿Leen los mismos libros los niños de tan distintas edades? No. ¿Entienden de la misma manera los libros a una edad tan distinta? Tampoco. ¿Qué niños peruanos son los que han leído los poemas de Eguren a través de la historia y quiénes son los que leen a nuestro poeta en la actualidad? Vayamos por partes.

Beatriz Chaparro (2009) afirma que el niño pequeño:

[...] es incapaz aún de emitir un juicio propio y por lo tanto todo lo que interprete está dado por sus vivencias y costumbres todavía no propias. El juicio del niño está condicionado por un factor basado sólo en la apariencia externa o física del adulto (p. 13).

La anterior cita nos explica que, durante los primeros años de la niñez (4-6), la experiencia de lectura va a estar influida poderosamente por el adulto. Es la época en que los niños escuchan lo que los adultos les leen y explican. Definitivamente esta no es la etapa en que ya puedan leer a Eguen. A partir de los siete años aproximadamente, y dependiendo del nivel de estimulación por la lectura que tengan, van a comenzar a desarrollar una autonomía en sus percepciones y su imaginación. Aunque, claro está, dicha autonomía será paulatina y no siempre en camino ascendente. Todo dependerá de un conjunto de factores tanto internos como externos en su proceso de comprensión lectora: “ya hacia los 7 años, el niño entra en el estadio del pensamiento lógico concreto, desarrollando este proceso de acuerdo a su grado de madurez” (Chaparro, 2009, p. 11).

A partir de los siete años, que es la edad en que los niños suelen comenzar la primaria, van adquiriendo una paulatina conciencia de la gramática de la lengua materna. Así mismo, van ampliando el léxico que necesitan para la comprensión de textos literarios, especialmente de poesía. Poco a poco los niños dejan de leer con sus padres y ya comienzan a hacerlo por su cuenta. Ello va de la mano con el proceso que comienzan a tener en la escuela con el plan lector¹.

En base a lo anterior, podemos observar dos etapas, no necesariamente excluyentes, en el proceso de comprensión lectora de los niños: la de mayor dependencia a los padres (4-6 años) y la de menor dependencia y paulatino desarrollo de la autonomía (7-12). Dicha separación se puede vincular con la propuesta de Robert Selman (2003) cuando habla de un juicio preconventional y una perspectiva individual concreta en la primera parte de la niñez, así como de un juicio convencional acompañado de una perspectiva como miembro de la sociedad en la segunda (Chaparro, 2009). Después de todo, leer es básicamente desarrollar un acto de interacción social y de comprensión del mundo. Podemos afirmar que, a partir de

¹ Como experiencia personal, podría indicar que mi hijo de ocho años, que está en segundo grado de primaria, acaba de leer los libros *El principito* y *Platero y yo* en su colegio como parte del programa de plan lector. Se considera ambos textos de una complejidad relativa para un niño.

los siete u ocho años, un niño podría comenzar con la lectura de alguno de los poemas más sencillos de Eguren. Detallaremos ello más adelante.

Aclarado este punto, otro aspecto a tener en cuenta es el contenido de las obras literarias, es decir, la relación entre las ideas del niño y su mundo. Sobre el mismo, López Tamés (1990) observa que el niño proyecta sobre las cosas “su propia conciencia y es que no hay un yo ni un mundo exterior, sino *continuum* moral y físico, participación, mentalidad mágica” (p. 161). En otras palabras, la literatura infantil debe ser una expresión del animismo del niño como expresión de la aprehensión que realiza de la realidad. Y Chaparro, al analizar algunos textos infantiles de Jorge Eslava (2009), señala que:

[...] la literatura infantil es una manera más de proporcionar al niño una aventura con elementos mágicos, los cuales el niño decodifica e interpreta con un código personal de entendimiento basado en la percepción de su mundo interior, que posteriormente lo hará entender el mundo real (p. 14).

Uno de los puntos que más se ha debatido de una parte importante de la literatura infantil es su didactismo. La mayoría de estudiosos llega a la conclusión de que la literatura infantil es, ante todo, literatura. Eso significa que no se debe valorar un libro solo por su función pedagógica, ya que ante todo “impulsa y desarrolla la sensibilidad artística en los pequeños lectores, influye en su socialización y propicia en ellos una actitud dinámica frente al arte y la vida” (Carbonel, 2013, p. 363). Así, los niños deben ver en la literatura un todo trascendente, como les sucede con el juego, ya que para un niño el juego es lo más importante del mundo.

Una investigación que ha sistematizado las funciones de la literatura infantil es la de Rosa Carbonel (2013). La estudiosa propone las siguientes funciones:

- Desarrolla la sensibilidad artística.
- Influye favorablemente en la socialización.
- Estimula y fortalece la imaginación y la fantasía.
- Enriquece el vocabulario, la comunicación oral y escrita, la comprensión de textos y la captación de contenidos.
- Estimula la actitud reflexiva y valorativa frente al entorno sociocultural.
- Estimula y fortalece la sensibilidad frente a la naturaleza

(p. 372).

Estamos de acuerdo con dicha propuesta; sin embargo, hay algunas otras afirmaciones en el mismo artículo que quisiéremos discutir. Por ejemplo, Carbonel propone que el escritor de libros infantiles debe adecuar su texto a las características del público al que va dirigido: “los escritores que construyan obras literarias dirigidas a tales lectores tienen que elegir con acierto tanto el tema acorde a la edad como el género, la estructura, la técnica y el lenguaje adecuado” (p. 367). Dicha afirmación nos puede llevar al siguiente debate: ¿la adecuación tan precisa de un texto no podría afectar la calidad estética del mismo? A nuestro parecer, la respuesta siempre va a partir del resultado, es decir, de la obra misma. Dicha obra debe ser evaluada por el especialista de literatura, pero ante todo debe ser leída y disfrutada por el niño. En ese sentido, podemos ubicarnos en un punto intermedio: por un lado, se debe diferenciar entre un texto que es escrito para un niño de uno que no (por ejemplo, libros como *Cien años de soledad* o *La ciudad de los perros* están evidentemente dirigidos a otro público); por otro lado, debe haber un porcentaje de “libertad” en que el autor ponga aquello que desee representar desde una perspectiva totalmente personal. El enlace creativo y sugestivo de ambas líneas comunicativas dará como resultado un producto que no renuncie a la finalidad estética del libro, y que a su vez pueda ser internalizado y gozado por el niño.

En otra parte de su artículo, Carbonel (2013) sostiene que el autor de literatura infantil debe adecuar su texto a las “habilidades lingüísticas del niño” con el objetivo de “armonizar con las características de su lector” (p. 368). Sin embargo, esto podría contradecirse en cierta medida con una de las funciones que ella propone: el enriquecimiento del vocabulario y de la comunicación oral y escrita. La intención no es que el niño deba adecuarse a un estilo complejo y rebuscado, pero consideramos que debe haber cierto grado de reto en la lectura que un niño realice de un texto literario. Así como cierto nivel de dificultad en el juego estimula su interés y concentración, lo propio debe suceder en la lectura de un libro.

Como síntesis de lo anterior, estamos de acuerdo con Chaparro (2009) cuando define a la literatura infantil como “todo un género literario que implica un modelo de visión social reflejada en la ficción de cada historia o cuento, en donde a través de elementos simbólicos, mágicos, el autor propone una visión social de la realidad” (p. 18). El concepto de literatura infantil que vamos a manejar se entiende como una síntesis de diversos factores (estético, didáctico, imaginativo, social, entre otros) que, por un lado, puedan adecuarse al proceso

psicológico y socio-cultural del niño, y, por el otro, le genere un reto y un estímulo de lectura. La analogía que podemos establecer es la comparación con el juego: el niño, al participar en el juego que le gusta, se concentra al máximo y hace todo lo posible por ganar. El “triumfo lúdico” en la literatura infantil iría por el entusiasmo con que se introduce en el fascinante universo de una obra. Su “animismo” psicológico le va a permitir convertirse en un lector activo que dé vida a aquello que aparentemente no lo tiene, pero que en el mundo representado del texto adquiere una condición vital, como se aprecia en diversos poemas de Eguren. A continuación, analizaremos lo que la crítica ha dicho sobre la literatura infantil en la poesía de Eguren, así como su inserción en las antologías.

3. LA LITERATURA INFANTIL PERUANA Y EGUREN

Como señalamos en la introducción, la crítica literaria en el Perú ha destacado lo infantil en la poesía de Eguren desde sus primeras publicaciones, pero no ha problematizado dicho tema de manera detallada. Nuestro objetivo es aportar a la dilucidación de este. Para ello, nos centraremos en las reflexiones de aquellos estudiosos que hayan destacado en dicha controversia.

Uno de los primeros en abordar lo infantil en nuestro poeta fue Jorge Basadre, cuyo artículo “Elogio de José María Eguren” fue publicado por primera vez en 1928. En general, son dos los aspectos que el historiador destaca de la literatura infantil egureniana. En primer lugar, sus personajes, a los cuales denomina como “muñecos” que pertenecen al mundo de los cuentos (Basadre, 1977). Ello es por demás interesante, pues evidencia la relación entre nuestro poeta y los cuentos de hadas, como buscaremos sustentar en el siguiente apartado. En segundo lugar, Basadre destaca la “cosmovisión” infantil en Eguren, que expresa unos particulares y muy llamativos rasgos:

Eguren es infantil, pero no jovial y deportivamente como la poesía actual. Su alma sigue siendo de niño pero conoce toda la amargura de la vida. Su musa tiene la pureza de la inocencia a la vez que la conciencia de la horrenda miseria humana [...]. Infantil es hasta en muchos de sus temas, que son temas de cuentos de niños; pero a veces interpreta en ellos acaso la inconsciencia y la fugacidad de la infancia. Y junto a la personificación de los juguetes, gusta la de los escenarios vetustos o ruinosos. La noche, sobre todo, interviene en sus visiones (Basadre, 1977, p. 106).

La anterior cita es particularmente interesante, pues reflexiona sobre unos poemas que son infantiles y a la vez no lo son. Lo son en el sentido de la inocencia y la fantasía propias

del niño, así como de los personajes en forma de muñecos; sin embargo, no lo son en aspectos que solo pueden ser entendidos por los adultos, como el sentido de deterioro y del dolor amargo frente a ello. Algunos poemas de Eguren pueden ser leídos y gozados por niños, pero al parecer su real público es otro. Quizá para entender lo anterior podría servir como analogía la dedicatoria del libro *El principito*: el autor dedica su libro a un adulto, pero se disculpa con los niños por hacerlo. A continuación, afirma que “todas las personas adultas han sido antes niños (pero pocas lo recuerdan)” (Saint-Exupéry, 1991, p. 7). Algo similar podemos decir de estos poemas egurenianos: al parecer están dirigidos sobre todo al lado infantil que aún poseen algunos adultos.

Javier Sologuren (1977) ha dedicado algunas reflexiones sobre lo infantil en la poesía de Eguren: por ejemplo, su imaginería, teñida de fantasía y ternura. Así, se entiende la poesía infantil egureniana como el “reino de las más abundosas y feéricas motivaciones” (p. 121). Lo mismo destacó Mariátegui (1928) en su célebre “Proceso de la literatura”, para quien la imaginación y fantasía egureniana inicia en Perú una poesía completamente pura.

Uno de los estudiosos de Eguren que más ha destacado en su tratativa de la infancia es César Debarbieri en su libro *Los personajes en la poética de José María Eguren*, publicado por primera vez en 1975. Destaca especialmente la clasificación de los personajes que realiza en su obra (alegóricos, simbólicos, históricos, etc.). De ellos, nos interesa mencionar a los “infantiles”, tales como la Marioneta Misteriosa en el poema del mismo nombre, Marionette en el poema “Marcha fúnebre de una marionette” o el pelele, entre otros. Resume la naturaleza de su poesía infantil de la siguiente manera:

Eguren primariamente nos quiere ofrecer un conjunto de poesías dirigidas a los niños (es ocioso el referirnos a sus sobrinos, razón determinante de la elaboración de este grupo de poemas); pero sin embargo, no sacrifica su personal concepción del valor de los personajes en su poética, amén de coadyuvar estos al fin explicado de centrar el entusiasmo pueril. Además y ya en el plano de la intencionalidad pueril, el poeta nos da un claro índice de que si bien su poesía se dirige a los niños, sin embargo posee una auténtica carga poética, como para ser apreciada por los adultos y los estudiosos de la poesía (Debarbieri, 1990, p. 26).

Uno de los estudios que mejor ha sintetizado la propuesta de lo infantil en Eguren es el de Renato Guizado (2017). Un primer aspecto que asocia con lo infantil es la tratativa del color, de sus contrastes y dinámica, lo cual evidencia en poemas como “El dios cansado”. El

segundo elemento destacado es la impresión de juguetería en diversos personajes (nuevamente Marionette o el duque en el poema del mismo nombre).

A nivel técnico, observa que hay aspectos formales en la poesía de Eguren que son propicios para la lectura de los niños, tales como el empleo de “versos simples y de arte menor, más ágiles, sencillos y que coinciden con las canciones infantiles” (Guizado, 2017, p. 133). Finalmente, enlaza los juegos infantiles con los cuentos de hadas en poemas como “Las risas de ayer”, “Cancionela” o “Balada”. Profundizaremos en ello más adelante.

A continuación, analizaremos la ubicación de nuestro poeta en algunas antologías o estudios de literatura infantil, tanto de nuestro país como del extranjero. Un libro interesante que se ha publicado en nuestro país es *Bibliografía de literatura infantil y juvenil* (1966) de la educadora Matilde Indacochea², en el cual se elabora una meticulosa lista de autores y de obras del tema en cuestión. La autora realiza una curiosa división por edades: libros para niños de 3 a 7 años, de 7 a 9 años, de 9 a 12 años y de 12 a 15 años, tanto de la literatura “general” como de la peruana. En el segundo caso, incluye las “poesías escogidas” de José María Eguren entre los “libros peruanos para niños de doce a quince años” (pp. 141-146). Usa la palabra “niños”, pero en realidad se refiere a que la lectura de Eguren puede ser gozada especialmente por los adolescentes.

En 1969, Francisco Izquierdo Ríos publica *La literatura infantil en el Perú*, uno de los libros más importantes que sobre el tema se ha editado en nuestro país. Destaca en primer lugar por una extensa introducción de 33 páginas, en las cuales incluye a Eguren en la numerosa lista de escritores peruanos que deben ser leídos por los niños. Asimismo, nos recuerda que en la década de 1960 del siglo pasado el Estado peruano entregaba el premio “José María Eguren” para obras de literatura infantil, lo cual evidencia la conexión entre nuestro poeta y el tema en cuestión. Ahora bien, en su antología incluye el poema “Los robles”. Sobre este poema, si bien uno de sus versos menciona que los árboles “lloraban como dos niños”, no nos parece suficiente recurso para considerarlo un poema infantil.

² Por esos años también aparece en Lima su manual titulado *Literatura infantil* (1968), publicado por la editorial San Antonio.

También en 1969, Martha Insúa Madueño publica el breve libro *José María Eguren*, el cual es editado en formato de historieta para que pueda ser de acceso al público infantil. El libro incluye una breve antología de poemas. Con el paso del tiempo ha habido proyectos parecidos que han buscado acercar la poesía de Eguren a los niños. Tenemos por ejemplo el libro *José María Eguren para niños* (2016), elaborado por Ricardo Silva Santisteban e ilustrado por Carlos Nava. Se intenta realizar algo importante: atraer a los pequeños hacia la compleja musa egureniana.

Jesús Cabel, en su libro *Literatura infantil y juvenil en el Perú* (publicado por primera vez en 1981), incluye el ensayo titulado “Derrotero para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil en el Perú”. En este libro, destaca la figura de Eguren como uno de los iniciadores de la poesía infantil en nuestro país: “Del periodo *contemporáneo* destaca con nitidez José María Eguren, quien apertura con pleno vigor simbolista, no sólo un renglón aparte de la poesía peruana en general, sino específicamente [...] una veta valiosa de la poesía infantil peruana” (Cabel, 2000, p. 50).

El libro *Hitos de la literatura infantil y juvenil latinoamericana*, editado por Beatriz Robledo, incluye una sección dedicada a Perú a cargo de la escritora y profesora Jessica Rodríguez. En su presentación menciona a Eguren como uno de los iniciadores de la literatura contemporánea en nuestro país junto a Abraham Valdelomar. Además, señala que la poesía de nuestro escritor:

[...] no obstante no haber sido escrita para los lectores más jóvenes, conecta con facilidad con ellos, tanto por sus personajes, que parecen extraídos de un cuento para niños, como por sus ritmos sugerentes, sus atmósferas misteriosas y la frescura y el candor de sus historias, que recrean un universo afín a la sensibilidad de ese público y convierten a su autor en el primer gran referente de los escritores peruanos que se dedicarían a la literatura infantil (Rodríguez, 2013, pp. 219-220).

Es importante destacar esta publicación, pues sitúa a nuestro poeta en un ámbito internacional como referente de literatura infantil, específicamente en un contexto latinoamericano. Jessica Rodríguez es también editora del libro *José María Eguren: vida y obra* (2017), que incluye ilustraciones de Fátima Ordinola. Continúa en cierta medida la línea de Martha Insúa y Ricardo Silva Santisteban de acercar a nuestro poeta a los más pequeños, aunque la propuesta de Rodríguez va orientada especialmente a los adolescentes.

Finalmente, uno de los libros que hemos seleccionado para este apartado es *Paisaje de la mañana: esbozo para un curso de literatura infantil peruana* del escritor y docente Jorge Eslava (2018), destacada publicación sobre el tema que nos compete. Incluye a Eguren en la “tríada” conformada por Abraham Valdelomar y César Vallejo, como aquellos que colocan los cimientos de la literatura peruana contemporánea.

A partir de las antologías y estudios que hemos citado en el presente apartado, hemos querido comprobar la privilegiada posición que ocupa Eguren dentro del corpus de la literatura infantil en el Perú —aún sin proponérselo, en palabras de Cabel (1981)—. Sin embargo, las reflexiones que los estudiosos han realizado sobre lo infantil en su obra han sido someras y poco profundas. A continuación, y en base a los alcances obtenidos en los anteriores apartados, buscamos establecer una primera aproximación a la naturaleza de la literatura infantil en su poesía.

4. LOS POEMAS DE LA INFANCIA DE EGUREN

En primer lugar, quisiéramos reflexionar sobre los poemas de Eguren que podemos catalogar de “literatura infantil” (es decir, que pueden ser gozados y entendidos por niños que oscilan entre los 7 y los 12 años o pertenecientes al periodo de menor dependencia paterna y mayor autonomía de comprensión). Por supuesto que ello no impide que puedan ser leídos por un público de una edad diferente.

Hemos elegido un conjunto de poemas que vamos a clasificar a partir de términos vinculados a la noción de “literatura infantil” que propusimos en el primer apartado. Dicha clasificación no es excluyente, pues un poema propuesto en una categoría no necesariamente deja de tener vínculo alguno con otra categoría. Podemos hablar de una suerte de interacción entre poemas en los que predomina una de las categorías.

Establecemos la siguiente clasificación: poemas de animismo (los cuales se subdividen en poemas de juguetes, de animales y de otros objetos), poemas-canción y poemas-cuento. Los esquematizamos así:

Poemas infantiles de Eguren	
De animismo Subdivididos en:	- De juguetes
	- De animales
	- De otros objetos
Poemas-canción	
Poemas-cuento	

Poemas de animismo:

- **De juguetes:** “Marcha fúnebre de una Marionette”, “La oración de la cometa”, “El pelele”, “Colonial”, “Caballito”.

- **De animales:** “Peregrín cazador de figuras”, “La niña de la garza”, “Marioneta misteriosa”, “La arañita”, “Princesita”.

- **De otros objetos:** “El duque”, “Tiza blanca”.

Poemas-canción: “Pedro de Acero”, “Las niñas de la luz”, “Balada”³, “Nocturno”, “Cancionela”, “La cita”, “Sonela”.

Poemas-cuento: “Juan Volatín”, “El horóscopo de las infantas”, “Balada”⁴, “El andarín de la noche”, “Los gigantones”, “El romance de la noche florida”, “Mariposa”.

A continuación, vamos a justificar esta clasificación.

4.1. LOS POEMAS DE ANIMISMO

Como observa López Tamés (1990):

[...] la subjetividad del niño está proyectada en las cosas, a la vez que presta atención a su voz, deseos. El sol, las estrellas, las nubes: todo vive, vigila, crece en el idealismo objetivo: ‘la hierba siente que se tira de ella’, ‘si arranco este botón, ¿lo siente? Sí, porque el hilo cruje’ (p. 161).

³ De *Sombra* (1929).

⁴ De *Rondinelas* (1929).

A partir de lo anterior, se entiende que los niños presentan una percepción animista en el sentido de que “humanizan” diferentes elementos del mundo, tales como sus juguetes, sus mascotas (los animales en general) y otros objetos con los que interactúan. Dicha percepción va cambiando con los años y con el proceso de madurez por el que pasan los individuos. Sin embargo, incluso en la adultez persiste cierto tipo de animismo, por ejemplo, cuando le “hablamos” a nuestra mascota o a nuestros objetos preferidos. En diversos poemas de Eguren se expresa un espíritu animista, no vinculado precisamente a una cultura tribal, sino especialmente a ese espíritu infantil del que nos hablaba Basadre. Empecemos con los juguetes.

“Marionnette” es marioneta en español, es decir, un títere o muñeco que podemos controlar por medio de hilos; un juguete propio del teatro de títeres. En los poemas de Eguren se emplea este término dos veces: en el poema “Marcha fúnebre de una marionnette”⁵ y en “Marioneta misteriosa”. En el primer poema se desarrolla, como su nombre lo dice, una marcha fúnebre. Sin embargo, al introducirnos en el universo del poema nos damos cuenta de que se trata de una representación lúdica: en la “corte” de la “reina Fantasía”, participan del cortejo fúnebre arlequines con estrechos pantalones, acéfalos caballos y otros elementos que, a pesar de su referencia cortesana (peregrinos, lacayos o palaciegos), nos dan la idea de que se trata de juguetes. Los arlequines pueden ser muñecos vestidos como payasos; igualmente, conocemos el ímpetu infantil de desarmar los juguetes, lo que explicaría por qué los caballos están acéfalos. A ello hay que añadir que la muerta es una “marionnette”, un títere. ¿Juegan los niños con la muerte? Desde nuestra experiencia paterna y docente, podemos afirmar que, efectivamente, así como hay una curiosidad por la muerte desde muy pequeños, también se representa de forma lúdica dicha noción a partir de juguetes que han perdido la cabeza o que se han desarmado.

Ahora bien, la alusión a Paquita, quien durante el poema “siente anhelo de reír y de bailar”, y que al final “danza y llora”, la entendemos como quien ha organizado todo este juego: la niña dueña de los juguetes que, con tristeza pero a la vez con espíritu festivo, va a

⁵ Eguren toma el título de la “Marcha fúnebre de una marioneta”, pieza musical corta del compositor francés Charles Gounod (1818-1893).

enterrar a su muñeca. Todo ello enmarcado en un contexto donde “en tristor a la distancia / vuelan goces de la infancia” (Eguren, 2015, p. 129).

Entendemos “La oración de la cometa” como la visión lúdica y animista de un niño mientras hace volar dicho juguete, del cual se dice que “piensa feliz” y está envuelta en “danza maromera” como si también fuera un infante que está jugando. Algo similar pensamos de “El pelele”, que transmite un malestar en el estado de ánimo, pues trata de unas “princesas rubias” que se burlan y terminan agrediendo a un pobre pelele de nariz puntiaguda⁶. Si efectivamente este pelele es un muñeco, las princesas rubias no pueden ser más que muñecas empleadas en un juego donde predomina la violencia. Recordemos que en épocas pasadas la violencia estaba mucho más normalizada que en la actualidad, así que los niños de la época de Eguren estaban, en cierta medida, habituados a ella y podían representarla incluso en sus juegos. Hoy es condenada bajo el anglicismo *bullying*.

En “Colonial”, la “rubia ambarina” es una niña que “quiebra los juguetes y la mandolina / y el fino jarrón” (Eguren, 2015, p. 245). No hay duda de su edad, pues se caracteriza por su “infantil gracia”. Por otro lado, el caballito colorado en el poema “Caballito” es la personificación de un juguete que vive una asombrosa hazaña en el “país de las quimeras”. El contexto puede ser un juego de niños o también la representación de un sueño.

En cuanto a los “animales”, en el poema “Peregrín cazador de figuras” el personaje del mismo nombre sería una representación juguetona de la lechuza de los arenales:

En todo caso, si bien la lechuza de los arenales (típica ave americana y que seguro Eguren vio más de una vez en su campestre niñez en Chuquitanta) suele no volar a un nivel tan alto, a diferencia de Peregrín que “mira desde las ciegas alturas”, no por ello podemos descartarla. Más bien podemos asociarla con su “estética de la miniatura”, algo típico de su propuesta artística (Anchante, 2018, p. 22).

Así, los “órficos insectos” que pueblan este poema nocturno serían las futuras víctimas de esta ave representada de manera metafórica, como se nos hace ver a través de sus “ojos de diamante”.

⁶ El pelele es definido como “figura humana de paja o trapos que se suele poner en los balcones o que mantea el pueblo en las carnestolendas” (DLE, 2023a, s/p).

La niña de la garza en el poema del mismo nombre es, a nuestro entender, la representación humanizada de una garza o la identificación infantil de una niña con esta ave. Por ello, este personaje de mirares bellos tiene “ansia de vuelo” y en la parte final del poema “sueña tender el vuelo” (Eguren, 2015, p. 313). A partir de lo anterior se evidencia la ambigüedad egureniana, que es uno de los aspectos más característicos de su poesía. Más explícitas son, en cambio, las alusiones a la “Princesita”, que es una “infantil mariposa del alba”, así como la mariposa en el poema del mismo nombre, la cual sigue el encanto misterioso del “Hada Jazmín” (Eguren, 2015, p. 384).

Identificamos dos elementos más en la visión animista de Eguren. El primero son los alimentos en “El duque”. Conocemos los guiños irónicos que la voz de nuestro poeta acometía en algunas de sus obras⁷. Lo propio sucede en el poema en cuestión, el cual es caracterizado por Camilo Fernández (2018) de la siguiente manera:

Relata, con inusual ironía, un suceso frustrado: la boda del Duque con la hija de Clavo de Olor. Lo primero que hace Eguren es yuxtaponer los títulos aristocráticos a una terminología casi culinaria, pues se trata del “Duque Nuez”. Así, los desmitifica en una atmósfera plena de cotidianidad. Luego caracteriza la escena a partir de una perspectiva eminentemente lúdica (p. 6).

Lo que aparentemente es una boda cortesana termina siendo en realidad el juego de una niña, Paquita (referencia intratextual con la Paquita de la “Marcha fúnebre de una marionnette”), quien juega mientras come su postre. No de otra manera podemos entender la “boda” entre el duque Nuez (una nuez) y la hija del Clavo de Olor (otro clavo de olor). Al final, la niña se “come” al duque Nuez, lo cual es un desenlace obvio: por más juegos que se imaginen los niños, la comida es la comida.

El poema “Tiza blanca” ha sido meticulosamente analizado por Camilo Fernández (2005). El investigador observa que el mundo imaginado del poema es una clase en la que “Tiza blanca” (con mayúscula) es identificada como la maestra del aula, mientras que la “tiza blanca” con (minúscula) es el objeto que se emplea en dicho contexto, pero que a la vez se representa como una persona más que interactúa en el ámbito educativo, conversando con el tablero, es decir, la pizarra. A nuestro entender, este bello poema es la expresión metafórica

⁷ Por ejemplo, la representación irónica de lo vanguardista en el poema “Canción cubista” (Anchante, 2019).

de una clase donde los niños ven a los objetos de su entorno como seres que interactúan con ellos en el lúdico proceso del aprendizaje.

4.2. LOS POEMAS-CANCIÓN

Los estudiosos de la poesía infantil concuerdan en la musicalidad del poema como un elemento clave para el aprendizaje de los niños. En su lectura se entretienen a partir de los ritmos y las repeticiones sonoras. Antiguamente, los niños debían aprender pequeños poemas, canciones y trabalenguas como parte del manejo cada vez más consciente de su lengua materna. Por ello, podemos entender la poesía infantil como “placer del ritmo y de la rima, sonido, aliteraciones, disparate, repeticiones caprichosas y sugeridoras en su arbitrariedad, gozo de decir” (López, 1990, p. 20). En el caso de Eguren, reconocemos algunos poemas suyos que, si bien pueden cumplir diversas funciones, también actúan como una suerte de canciones o trabalenguas para la aprehensión sonora de la lengua castellana.

Uno de los poemas egurenianos que cumple esta función es, a nuestro parecer, “Pedro de Acero”. El personaje de este poema ha sido analizado como una analogía de la fuerza o de la explotación. A nivel fonológico, nos interesa reconocer la aliteración de la oclusiva /p/ (“Pica, pica / la metálica peña / Pedro de Acero”), así como la fricativa /s/. Ello se reconoce en palabras como “sima”, “obscura”, “ciego”, “pesarosas” y demás. Por otro lado, este poema presenta versos cortos, apropiados para la memorización y práctica para los niños. Además, nos propone un léxico que permite la ampliación del mismo para los pequeños estudiantes. Lo propio aparece en poemas como “Las niñas de la luz”, “Nocturno” o “Sonela, entre otros.

El poema “Balada” presenta características formales parecidas a las señaladas en “Pedro de Acero”. También está estructurado en versos cortos de rima encadenada y destacan nítidamente las nasales /m/ (“murmuran”, “amor”, “miran”, “tiempo”) y /n/ (“duende”, “ventanal”, “ronda”, “candor”, etc.), como si fuera un ejercicio para que los niños aprendan a pronunciarlas bien. A ello añadimos la presencia de cierto tono lúdico en diferentes momentos del poema, cual si fuera una canción infantil: “En ronda rondín / la brisa les bebe / su olor aserrín” (Eguren, 2015, p. 335). Este aspecto también se evidencia en el poema

“Cancionela” (neologismo egureniano que deriva de “canción”⁸), explícito juego de versos para niños pequeños:

Ha venido Colibrí
en su barca de rubí.

De fragante curva quilla,
con bandera cabritilla.

Ha ceñido Colibrí
la campánula turquí.

Va en su barca piratera
con su linda prisionera.

La ha besado Colibrí
en su boca lazulí.

Y navega blandamente
al castillo de la fuente;

donde zumba Colibrí
su rondana baladí.

(Eguren, 2015, p. 339).

Este poema es, a nuestro parecer, un ejemplo incuestionable de la naturaleza infantil que se expresa en la versificación egureniana: un colibrí humanizado que, cual juego de niños, se convierte en un “pirata” que conduce a su linda prisionera por un escenario de ensoñación.

4.3. LOS POEMAS-CUENTO

Muchos poemas de Eguren son narrativos. Por ejemplo, si analizamos los verbos en el poema “Juan Volatín”, observamos una secuencia de acciones que establecen la configuración de una trama: “comienzan”, “duermen”, “presenta”, “presienten”, “sienten”, “divisan”, “cayó”, etc. Lo anterior se puede observar en la primera estrofa del poema:

Los niños en la quinta
comienzan la velada,
en noche como tinta,
en noche desolada;

⁸ Si comparamos esta palabra con, por ejemplo, “pastorela” (que proviene del francés “pastourelle”), nos da la idea de un canto sencillo y alegre (DLE, 2023b, s/p).

y tímidos y graves
se duermen al redor;
los grillos y las aves,
el trébol y la flor.

(Eguren, 2015, p. 166).

Ahora bien, la trama del poema en cuestión es la siguiente: los niños que viven en una quinta se quedan dormidos, pero el ladrido de los perros, entre otros ruidos, los despiertan. Sienten temor, el cual se acrecienta con la aparición de un curioso duende llamado Juan Volatín. Es un personaje ambivalente, pues por un lado quiere infundir temor en los niños, pero por otro lado es torpe (cae de la ventana y rueda sobre el cojín) y produce un peculiar sonido de “retintín”. Luego expresa un discurso sugerente en que mezcla su origen con su labor. Finalmente, llega la silfa⁹ piadosa para proteger a los niños mientras una turba de insectos pica a Juan Volatín, quien rueda por el suelo.

Podemos afirmar que el anterior poema se vincula con la modalidad narrativa conocida como cuento de hadas. Diversos críticos¹⁰ se han referido al vínculo entre dicha tradición y la poesía de Eguren, pero no conocemos un estudio que haya profundizado en el mismo¹¹.

En diversos poemas de Eguren aparecen personajes enigmáticos, propios del mundo fantástico de los cuentos de hadas. Por ejemplo, pensamos en la esclava sombría en “El horóscopo de las infantas”, quien vaticina la muerte de una de estas princesas esa misma noche. O en el ángel dormido en “Balada”, cuyo universo poético un bosque donde, durante la noche, los niños contemplan a este personaje que reposa; luego aparecen duendes y coboldos¹² que desean hacer daños al ángel. Por ello, los niños lo salvan lanzándole flores. Al final, el ángel despierta y huye.

A partir de lo anterior, se observa un rasgo fundamental de los cuentos de hadas: la dicotomía entre héroes (rey, príncipe, princesa, niños) y malvados (bruja, monstruos, gigantes). En el poema en cuestión, los niños son conscientes de la maldad que los duendes

⁹ Un silfo es un “ser fantástico o espíritu elemental del aire” (DLE, 2023c, s/p).

¹⁰ Por ejemplo, Estuardo Núñez en su libro *José María Eguren: vida y obra* (1964), Renato Sandoval en *El centinela de fuego, agonía y muerte en Eguren* (1988) o Ricardo Silva Santisteban en *El universo poético de José María Eguren* (2016), por citar algunos.

¹¹ En nuestro caso, la reflexión que realizaremos es solo preliminar, puesto que el tema en cuestión ameritaría una investigación más extensa.

¹² El “kobold” o “cobold” es el duende en la tradición germánica. La palabra da origen al término “cobalto”.

le quieren hacer al ángel dormido (“miran al ángel / con las intenciones / golosas y ardidas”). Hay así un aprendizaje y una experiencia que obtienen: la de ayudar a los indefensos. En palabras de Bruno Bettelheim (2020), la transcendencia de los cuentos de hadas para los niños radica en el mensaje que les transmiten de diversas maneras:

[...] la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, por fin, victorioso (p. 15).

Nuestra postura es que en el poema “Balada” se cumple esta visión de lucha y de reconocimiento del mal, así como de una participación del infante como protagonista de su propia historia, como se suele manifestar en muchos cuentos de hadas. Con sus particulares características, podemos apreciar algo similar en otros poemas egurenianos como “Los gigantes”, “El romance de la noche florida” o “Mariposa”.

5. CONCLUSIONES

En la presente investigación se ha querido reflexionar sobre la naturaleza de lo infantil en la poesía de José María Eguren. Para lograr ello, primero se ha revisado un conjunto de fuentes teóricas que proponen distintas ideas para entender la caracterización de la literatura infantil. Si bien se tiene conciencia de los límites que encierra toda clasificación, se parte de la postura de entender la literatura infantil como una especie de la “literatura general” que muestra un peculiar manejo en los aspectos estético, social, educativo, entre otros. Se destaca la participación del “receptor” al que van dirigidas estas obras. Asimismo, se reconoce una doble perspectiva: por un lado, cada autor adecua su texto a las características de su público, y por otro, debe mantener esa porción de “libertad” que le permite crear una obra de arte de acuerdo con sus particulares intenciones.

A continuación, se analizó un conjunto de textos críticos, estudios y antologías que han tratado de la inmersión de la obra de Eguren en el corpus de la literatura infantil en el Perú. Se reconoce su poesía como iniciadora de la corriente contemporánea vinculada al simbolismo y el purismo. En otras palabras, se demuestra que, desde la aparición de su poesía, la crítica ha reconocido el tópico de la infancia en su obra, pero en consonancia con

aspectos tales como la fugacidad, el desengaño y el deterioro. Así, se propone una literatura infantil hermanada con una problemática adulta.

Finalmente, sobre la base de lo anterior, se propone una clasificación de literatura infantil en Eguren a partir de poemas que desarrollan categorías tales como el animismo (en juguetes, animales y otros elementos), el poema-canción y el poema-cuento. Además, se establece que determinados poemas expresan la percepción psicológica de los niños de personificar y trascender los elementos que forman parte de su experiencia vital. Así mismo, se considera que hay poemas que cumplen la función básica de acercamiento y manejo de la lengua materna a través de los aspectos formales que manifiestan las canciones infantiles. Por último, se propuso el estudio comparativo entre la poesía egureniana y la naturaleza, y funcionamiento de los cuentos de hadas. Estas categorías no se excluyen, sino que interactúan de manera creativa y compleja en su obra literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHANTE, J. (2018). La poética simbolista en el poemario *La canción de las figuras* de José María Eguren. *Tonos digital*, (34), 1-29. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/1869>
- ANCHANTE, J. (2019). El vanguardismo de José María Eguren. *Tierra Nuestra*, 13(2), 74-79. <https://doi.org/10.21704/rtn.v13i2.1402>
- BASADRE, J. (1977). Elogio de José María Eguren. En Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (pp. 95-110). Universidad del Pacífico.
- BETTELHEIM, B. (2020). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica.
- CABEL, J. (2000). Derrotero para una historia crítica de la literatura infantil y juvenil en el Perú. *Educación y biblioteca*, 12(110), 45-52. <http://hdl.handle.net/10366/118608>
- CARBONEL, R. (2013). Reflexiones sobre la literatura infantil y juvenil en el Perú. En Gladys Flores (ed.), *Literatura peruana infantil y juvenil: cartografía hermenéutica* (pp. 363-377). Academia Peruana de la Lengua.
- CHAPARRO, B. (2009). *Hacia una lectura de literatura infantil peruana como proyección de la realidad*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la PUCP <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/457?show=full>

- DEBARBIERI, C. (1990). *Los personajes en la poética de José María Eguren y otros textos*. Ed. Pedernal.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2023a). Pelele. <https://dle.rae.es/pelele?m=form>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2023b). Pastorela. <https://dle.rae.es/pastorela?m=form>
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (DLE) (2023c). Silfo. <https://dle.rae.es/silfo?m=form>
- EGUREN, J. (2015). *Poesías completas*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- EGUREN, J. (2017). *Vida y obra*. Panamericana.
- ESLAVA, J. (2018). *Paisaje de la mañana: esbozo para un curso de literatura infantil peruana*. Universidad de Lima.
- FERNÁNDEZ, C. (2005). *La soledad de la página en blanco*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- FERNÁNDEZ, C. (2018). José María Eguren, un poeta insular. *Tonos Digital*, (36), 1-12. https://www.um.es/tonosdigital/pdf/web/tonos36.html?file=https://www.um.es/tonosdigital/znum36/secciones/perfiles-2-eguren-_fernandez-cozman.pdf#zoom=100
- GUIZADO, R. (2017). *Detalle, ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren*. Academia Peruana de la Lengua.
- INDACOCHEA, M. (1966). *Bibliografía de literatura infantil y juvenil*. Editorial San Antonio.
- INSÚA, M. (1969). *José María Eguren*. Librería Studium.
- IZQUIERDO, F. (1969). *La literatura infantil en el Perú*. Casa de la Cultura del Perú.
- LÓPEZ TAMÉS, R. (1990). *Introducción a la literatura infantil*. Universidad de Murcia.
- RODRÍGUEZ, J. (2013). Pilares de la literatura infantil en el Perú. En Beatriz Robledo (ed.), *Hitos de la literatura infantil y juvenil latinoamericana* (pp. 219-231). Equipo SM.
- SAINT-EXUPÉRY, A. (1991). *El principito*. Ediciones Culturales Marfil.
- SILVA SANTISTEBAN, R. (2016). *José María Eguren para niños*. Cátedra Vallejo.

SOLOGUREN, J. (1977). Comento de Eguren. En Ricardo Silva Santisteban (ed.), *José María Eguren: aproximaciones y perspectivas* (pp. 121-125). Universidad del Pacífico.

VÁSQUEZ, V. (2013). Fundamentos teóricos para una interpretación crítica de la literatura infantil. *Comunicación*, 12(2), 23, 1-24.
<https://revistas.tec.ac.cr/index.php/comunicacion/article/view/1204>

**EXPERIENCIA Y NEUROCIENCIA: APUNTES SOBRE DOS ESTRATEGIAS
DRAMATÚRGICAS EN TRES OBRAS TECNOMEDIADAS DE PERÚ Y
COLOMBIA**

**EXPERIENCE AND NEUROSCIENCE: NOTES ON TWO DRAMATURGICAL
STRATEGIES IN THREE TECHNOMEDIATED PLAYS FROM PERU AND
COLOMBIA**

Percy Encinas Carranza
Asociación Iberoamericana de Artes y Letras
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
pencinasc@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-5196-0843>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.145>

Fecha de recepción: 29.11.22 | Fecha de aceptación: 30.01.23

RESUMEN

El presente trabajo explora, a través de la comparación, las estrategias dramatúrgicas que han empleado sus creadores para componer tres espectáculos distintos, dos de Colombia y uno de Perú, que se transmitieron como teatro tecnomediado durante la cuarentena y las medidas de aislamiento social en ambos países. Las tres obras analizadas poseen una conexión directa con referentes históricos de sus países. Con episodios de violencia y muerte. ¿Cómo pueden escenificarse anécdotas cargadas con tanta información histórica en apenas 60 minutos? La respuesta estaría en la activación de los circuitos neuronales de la memoria y la construcción de sentido. En el encendido de los procesos de emoción, cognición y comprensión que señalo como el imperativo dramático y que estas obras consiguen a través de dos estrategias: transporte narrativo e inmersión.

PALABRAS CLAVE: Narraturgia, teatro y neurociencia, imperativo dramático, transporte narrativo, inmersión.

ABSTRACT

This work explores through the comparison the dramaturgical strategies that its creators have used to compose three different shows, two from Colombia and one from Peru, which were offered as techno-mediated theater during the quarantine and social isolation measures in both countries. The three works analyzed have a direct connection with historical references of their countries. With episodes of violence and death. How can anecdotes loaded with so much historical information be staged in just 60 minutes? The answer would be in the activation of the neural circuits of memory and the construction of meaning. In the ignition of the processes of emotion, cognition and understanding that I call the Dramatic Imperative and that these works achieve through two strategies: Narrative Transport and Immersion.

KEYWORDS: Narraturgy, Theater and Neuroscience, Dramatic imperative, Immersion. Narrative transport.

En el desarrollo de este artículo haremos una aproximación comparativa de dos formas de escenificar eventos relevantes de la realidad local en casos extremadamente distintos. Por un lado, las obras *El Ensayo* (2019) y *Solo me acuerdo de eso* (2020), ambas del grupo colombiano La Congregación, escritas y dirigidas por Johan Velandia. En la última de las nombradas, Velandia actúa, además. De otro lado, la obra *Bicentenario, proyecto escénico* (2021), dirigida por Ricardo Delgado para la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) estrenada en Lima, Perú. Las tres obras las hemos conocido como teatro tecnomediado¹.

Estas tres piezas tienen algo en común: se proponen escenificar situaciones acaecidas en la vida de sus naciones, esto es, momentos significativos de la historia de sus comunidades. Y en estas historias, nítidamente, asoma la violencia como signo clave, acaso como estatuto de su identidad. Sean Medellín o Bogotá o Lima, las violencias que recrean estas obras devienen omnipresentes en sus imaginarios, las habitan hasta convertirse en sus metonimias.

El Ensayo, según refiere su autor, nace como idea a partir de una anécdota que le cuenta una colega actriz una noche de finales de diciembre en Madrid, en donde extendían su estadía luego de presentar funciones de su obra *Camargo* en el Festival Iberoamericano de Cádiz, a fines de 2017. La tía de ella había perdido un hijo, asesinado por un sicario del narcotraficante más famoso y temido de los años ochenta en Colombia: Pablo Escobar. Queriendo subir al escenario una historia sobre la violencia narco pero desde una perspectiva distinta, desmarcada de la narco estética que marcaba tantas ficciones en Netflix y en las series de televisión (cargamentos de droga, rufianes en balaceras con policías, mujeres bellas transadas como mercancías, acribillamientos masivos), ese relato de su colega fue oportuno, pues activó en Velandia la certeza de un hallazgo. Esa mujer mayor que su colega le refería juró vengar la muerte de su hijo y no paró hasta dar con la madre de quien lo había matado. Sin embargo, al ver que era una mujer tan mayor y frágil como ella, no pudo penalizarla como la responsable de la conducta criminal del hijo que había criado.

¹ Desarrollo el concepto en un ensayo publicado en la revista *Contra Máscara*. Ver referencias bibliográficas, Encinas (2020), al final de este texto.

Velandia se decidió a contar una historia sobre la violencia de Pablo Escobar sin hacerlo subir a escena, sin que siquiera se le mencione, aunque con la ineludible presencia de su legado de muerte y de sufrimiento atravesando la vida de las familias de la ciudad.



Foto 1: Obra *El Ensayo*. Las comadres del barrio calentando para su sesión de aeróbicos. Ellas son personajes centrales desde los que se aborda la violencia del sicariato colombiano en la obra.²



Foto 2: Obra *El Ensayo*. Raquel ha sometido a las amigas y revela sus intenciones.

² Todas las imágenes incluidas en las páginas de este trabajo corresponden a capturas de pantalla realizadas por el autor de este artículo en las transmisiones tecnomediadas de las tres obras vistas en los dispositivos mencionados aquí.

De otro lado, el 2020, Velandia elige otro episodio trágico de la historia más reciente de Colombia; esta vez, basado en un hecho luctuoso ocurrido en Bogotá el 23 de noviembre de 2019. El adolescente Dilan Cruz recibió un disparo en la cabeza de parte de un agente del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD) de la policía colombiana, en una operación que buscaba reprimir las protestas públicas que miles de jóvenes realizaban por las calles en unas de las revueltas sociales más importantes que se originaron en varios países de Sudamérica (Chile, Ecuador, Bolivia, Colombia) por esas mismas semanas. Esta tragedia la ha llevado a escena en la obra *Solo me acuerdo de eso*.



Foto 3: Obra *Solo me acuerdo de eso*. El personaje Dilan yace caído de bruces junto a una sartén sobre la imagen del Dilan real.

A diferencia de su obra *Camargo* —que conocimos en el Festival de Cádiz en 2017—, estas dos piezas que aquí nos ocupan las hemos conocido en registro audiovisual, vale decir, a través de la tecnomediación. *El ensayo* fue obra difundida como parte del ciclo de teatro latinoamericano en las celebraciones del aniversario del CELCIT (Centro Latinoamericano de crítica e Investigación Teatral) junto a otras obras de emblemáticos grupos como Yuyachkani, Malayerba, Teatro de los Andes, Tryo Teatro Banda, etc. En el caso de *Solo me acuerdo de eso*, accedimos a ella gracias al registro grabado de una función en vivo que el grupo nos compartió accediendo a nuestra solicitud. El material registrado de las obras exhibe excelente resolución visual y un registro de audio aceptable. Ambos espectáculos tecnomedios los hemos visto desde casa, a través de una pantalla de televisión de 50” y han sido revisitadas para fines de esta investigación en un computador con pantalla de 21”.



Foto 4: Obra *Solo me acuerdo de eso*. Nótese las marcas del producto audiovisual tales como el título añadido en la esquina superior izquierda y la barra de avance del vídeo en la zona inferior de la imagen. Las sartenes en escena remiten a las usadas en las protestas durante las revueltas ciudadanas en Colombia.



Foto 5: Obra *El Ensayo*. Close up del personaje Raquel en medio de dos armas a punto de disparar. Nótese que la transmisión se permitía esos recursos de acercamientos de imagen.

El caso de la obra *Bicentenario, proyecto escénico*, creación colectiva dirigida por Ricardo Delgado y producida por la ENSAD de Lima, fue transmitida por su cuenta de Facebook Live a las 8:00 p.m. de jueves a sábado durante los tres primeros fines de semana de julio del año 2021, días antes del aniversario 200 de la independencia del Perú. La transmisión fue el resultado de la filmación de dos funciones sobre el escenario del teatro Roma, de las que se eligieron las imágenes para el producto final que se pasó

durante esas nueve noches. En nuestro caso, vimos la del sábado 24 (la última de ese ciclo) desde la pantalla de 21” de un computador; la imagen y el audio fueron de muy buena calidad. Según ha referido su director, el espectáculo fue concebido para funciones presenciales (coincidió con los meses en que el gobierno dispuso la vuelta progresiva a los espacios culturales presenciales aunque con aforo muy reducido). Sin embargo, en algún momento del proceso de composición de la obra, ante los cambios frecuentes en las disposiciones de gobierno, se decidió que se transmitiría a través de las redes sociales de ENSAD. El equipo de Ricardo Delgado, con la asistencia de dirección de Guillermo Sandoval, tuvo que ajustar el plan de trabajo para la creación del espectáculo que requería de todo el elenco reunido en escena porque concibe una dramaturgia desde la acción dancística con exigencia de sincronías coreográficas poco imaginables si solo se limitaban al teletrabajo y a coordinaciones a distancia. La pandemia y el aislamiento estricto a que fuimos sometidos por el estado de emergencia, les obligó a diferir y a aprovechar los primeros meses para extender la etapa de investigación.

En una entrevista no publicada, Delgado (2021) refiere sobre el trabajo de dramaturgia:

Se fue articulando a partir de exploraciones en documentos históricos, memorias personales de los artistas, tuvimos visita de especialistas en temas de memoria. Surgieron muchos textos que fuimos depurando en pos de una línea dramática coherente. Nos interesó más visibilizar a las personas, el ser humano detrás de las figuras políticas de la historia. Sus miedos, sus temores, sus deseos. Nos interesó especialmente su conexión con los jóvenes (s/p).

El trabajo finalmente fue derivado a la experiencia tecnomediada. Por lo que, con la participación de Paulo Yataco como responsable audiovisual, el espectáculo eligió editarse como un intento de recrear la visión de un espectador en vivo. Por ello, al inicio de la función, la cámara nos hace ver la entrada a la platea, el pasillo, las butacas vacías siempre desde el punto de observación que va asumiendo el espectador, remitiendo al posible recorrido del público cuando ingresa a la sala y se apresta a presenciar la función. Una decisión artística que aspira a ser un guiño porque pronto, una vez que haya comenzado el espectáculo, la mirada del espectador es completamente guiada por la cámara, mediante encuadres específicos que incluyen *close ups* y hasta efectos de yuxtaposición de imágenes.



Foto 6: *Bicentenario, proyecto escénico*. La transmisión de esta obra tecnomediada aplicó algunos recursos de edición para optimizar efectos visuales.

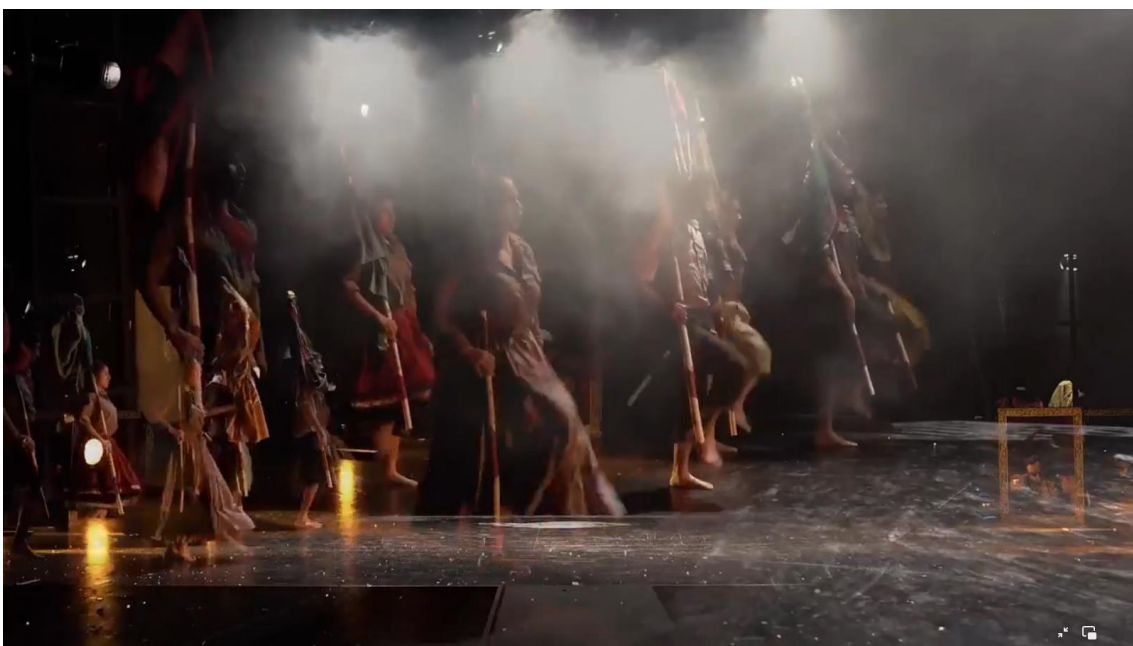


Foto 7: *Bicentenario, proyecto escénico*. Nótese las yuxtaposición de imágenes como recurso estético de la transmisión de esta obra tecnomediada.

Estas tres obras ofrecen múltiples, complejas y provocadoras posibilidades de investigación desde diversos enfoques temáticos. Pero en esta ocasión, en el tipo exploratorio de este estudio, solo aportaremos algunas preguntas a manera de notas de trabajo desde la confluencia entre las dramaturgias y las ciencias cognitivas.

¿Cómo escenifica el teatro, dos siglos después, la guerra por la independencia de un país como el Perú y la inclemente represión de sus esfuerzos emancipadores? ¿Cómo escenifica el teatro la violencia de una sociedad como el Medellín de la era Escobar? ¿Cómo se lleva a escena la historia reciente de un mártir adolescente asesinado por el alevoso disparo a la cabeza de un policía antidisturbios que aún late en las retinas y las venas de sus compatriotas?

Entrando más específicamente en el diseño de las escenas: ¿Cómo pueden escenificarse anécdotas cargadas con tanta información histórica en apenas 60 minutos? La respuesta estaría en la activación de los circuitos neuronales de la memoria y la construcción de sentido. En el encendido de los procesos de emoción, cognición y comprensión.

Antes de que las neurociencias lo hubieran siquiera intentado, las disciplinas escénicas y las narrativas habían comprendido y dominado desde antiguo una serie de procedimientos para capturar la atención, sostenerla y cautivar a sus públicos mientras despliegan ante ellos una historia. Los estudios que los han identificado y dado cuenta de aquellos se remontan al ineludible *Poética* (s. IV a.C.), el tratado descriptivo de Aristóteles sobre la tragedia. Pero también cuentan otros de gran influencia en la concepción y elaboración de ficciones para la escena como *La Epístola a los Pisonos* (alrededor del año 23 a. C.) de Horacio, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega o *La paradoja del comediante* de Diderot, escrita en 1773, pero publicada en 1830, que son hitos destacables en la vasta preceptiva que atravesó la preocupación de la escritura creativa desde los griegos y latinos hasta la historia moderna de Occidente.

En el siglo XX, con el auge de los Estudios Literarios, la Crítica y la Teoría aportaron lo suyo. Son valiosos los hallazgos de Roland Barthes en su “Introducción al análisis estructural de los relatos” (1977), pues aspira a dar luces sobre la organización de los materiales narrativos que dan forma al “mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado” (p. 65). John Gardner, en *El Arte de escribir novelas* (1987), también sintetiza y desarrolla muchos hallazgos que desde la exploración de los mecanismos de composición se habían puesto a prueba en el género al que alude su título. La identificación de los componentes que subyacen en los relatos (con pretensión literaria o no) ha provenido también desde las disciplinas de las Ciencias Sociales como la Antropología o la Psicología. Son

trascendentales los aportes de Lévi Strauss con los cuatro volúmenes de sus *Mitológicas* (1964-1971) o los de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1949). Antes que ellos, las treinta y una funciones del cuento que Vladimir Propp (1928) halló como constantes en ese género a partir del análisis estructural de relatos populares rusos y europeos son otro ejemplo de la intensa búsqueda de los mecanismos que operan en la eficiente relación emisor-receptor de la experiencia literaria, específicamente la narrativa ficcional.

En el específico campo de la composición para la escena, los trabajos de Lajos Egri (*El Arte de la escritura dramática*, 1942) y de Robert McKee (*El Guion*, 1997) son de los más influyentes y estudiados por la numerosa red de escritores, dramaturgos, guionistas, investigadores y por quienes pueblan los cursos sobre estos temas desde la segunda mitad del siglo pasado. Un autor de mucha influencia en el denominado “Tercer Teatro”, de especial relación e intercambio con el teatro de grupos y la creación colectiva latinoamericana es Eugenio Barba. Este maestro, director y filósofo italiano, con base en Dinamarca desde hace más de medio siglo, es constantemente consultado y citado, pero especialmente por su puesta en valor del trabajo del actor, considerado la figura central en el suceso escénico. Aun cuando los acercamientos desde la preocupación actoral y directoral son los que principalmente se han dado a su obra, muy poco parece haberse aprovechado algunas de sus propuestas en el campo de la escritura dramática. Sin embargo, en su prolífica producción de pensamiento, vertida no solo en publicaciones orgánicas sino, sobre todo, en sus innumerables talleres, clases prácticas, sesiones de trabajo escénico, conferencias y entrevistas, el maestro Barba ha expuesto líneas de investigación que conectan con (y hasta anticipan a) los hallazgos de las ciencias cognitivas de entre siglos.

Su libro *La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral* (publicado en italiano en 1993), cuya traducción al español se difundió en Latinoamérica a mediados de los años noventa, recoge algunos de estos fundamentos para la creación escénica, forjados en el marco del laboratorio del International School of Theatre Anthropology (ISTA) que Barba fundó en 1979, donde los sometió a rigurosa observación, prueba, error y discusión durante la década de los años ochenta. Se puede sostener que los conceptos que allí expone tienen naturaleza neuro cognitiva, aunque esta disciplina diera su salto cualitativo recién en la década siguiente, solo después del descubrimiento de las neuronas espejo, a cargo de Giacomo Rizzolatti a fines del siglo XX. Pero Barba, como hemos dicho, desde

los años ochenta por lo menos, venía preguntándose por la calidad de esa energía que permite vincular, con distintos niveles de eficiencia, a los artistas actuando en escena con los espectadores que les observan mientras se desarrolla el suceso teatral. Se puede afirmar que sus búsquedas sobre cuestiones como las claves de la pre expresividad de los cuerpos en situación de representación durante el suceso escénico son una precoz preocupación sobre el funcionamiento de los circuitos bioquímicos y sus formas de activarse, excitarse y atenuarse según los estímulos que reciba, lo que le conecta con el objeto de estudio de la neurociencia cognitiva. Barba (1994), en su interés sobre el trabajo del artista *performer* en escena, propone una disciplina específica: la Antropología Teatral, a la que define como “el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (p. 25). Y sobre el principio de pre-expresividad aclara que

Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente «decidido», «vivo», «creíble»; de este modo, la presencia del actor, *su bios* escénico, logra mantener la atención del espectador *antes* de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un *antes* lógico, no cronológico (p. 25).

Aunque las exploraciones de Barba están principalmente enfocadas en confirmar ese *bios* escénico, esa condición de extra cotidianeidad, esa vibración imperceptible que el actor tiene que ser capaz de activar en escena para conectar con el público incluso cuando no esté haciendo alguna acción ni pronunciando ningún parlamento, sus intuiciones sirven para pensar también en las estrategias dramaturgias que permitan concebir y componer espectáculos para la escena con eficacia en su necesaria captura y sostenimiento de la atención del público. En la versión del libro citado, Barba (2013) ha añadido un texto fechado en 1993 en el que explicita las preguntas que se propone responder con sus observaciones:

¿Qué es la presencia del actor? ¿Por qué, realizando las mismas acciones, un actor es creíble y el otro no? ¿El talento es también una técnica? ¿Un actor inmóvil puede suscitar la atención del espectador? ¿En qué consiste la energía en el teatro? ¿Existe un trabajo pre-expresivo? (p. 7).

Se puede advertir que muchas de ellas son perfectamente aplicables a la preocupación por la escritura creativa por la identificación de principios posibles que permitan, a quienes componen las historias para narrarse o escenificarse, conectar de modo eficaz con la atención de los públicos a los que desea hacer llegar sus historias sean del género, estilo o tema que fueran.

En un trabajo reciente, hemos propuesto denominar imperativo de la acción dramática o imperativo dramático (Encinas, 2021) a aquella tendencia natural, pre-racional del ser humano a prestar atención ante una cadena de eventos que involucran a congéneres, que les ponen en alguna situación que se intuye de peligro. Un peligro que, de manera inevitable, percibimos y hacemos nuestro, conectando, sintonizando —entonando es el concepto preciso en este campo— con los estados emocionales de aquellos personajes (personas para todo caso) que vemos en estas situaciones determinadas. Y que, una vez instalados en nuestro foco atencional, una vez integrados a nuestra experiencia, nos inducen a esforzarnos por conocer su suerte y las consecuencias de sus peripecias. Si la anécdota que percibimos está eficazmente planteada, no solo llamará nuestra atención sino que capturaré y sostendrá nuestro interés hasta la resolución, feliz o no, de su conflicto. Lo queremos saber. Necesitaremos saber.

Héctor Hernández (2015) recuerda que, en *El teatro de la vida*, Nicolás Evreinov sostiene que “existe en el ser humano una teatralidad natural, una ‘voluntad de teatro’ que también se da en los animales” (p. 3) y lo cita afirmando que: “todos somos seres esencialmente ‘teatrales’. [...] La teatralidad es pre-estética, es decir más primitiva y de un carácter más fundamental que nuestro sentido estético” (p. 35-36, citado en Hernández). No obstante, no es a ese tipo de configuración del ser humano a la que hacemos referencia en nuestro concepto ni tampoco a la supuesta tendencia imitativa que le induce a reproducir las imágenes que ve, oponiéndoles las creadas por quien las observa. Es, más bien, la disposición a interesarse por una historia y, especialmente, por una que expone a una persona (o varias) en situación de peligro o de alta motivación en aras de conseguir un propósito indispensable para su equilibrio, el componente que juzgamos constitutivo de la especie, en tanto tiene que ver con su configuración evolutiva y habría sido favorecida por la selección natural.

Exploramos dos estrategias distintas que podrían aplicarse para entender los modos en que se han tomado las decisiones dramáticas en *El Ensayo*, de La Congregación y en *Bicentenario*, de ENSAD: la que podríamos llamar de transporte narrativo, según Bezdek y Gerrig (2015), y la de inmersión, según Phillips y McQuarrie (2010). La primera propone que:

narratives can focus viewers cognitive and emotional processing into the story world, while simultaneously diminishing viewers’ processing of the immediate surroundings. In accord with this theory, measures of narrative experiences ask people to provide retrospective reports on their attentional focus (2015, p. 2).

Por su parte, la estrategia de inmersión (término que descartó Gerrig en sus tempranas investigaciones de los años noventa) sería aquella que tiene que ver más con la dimensión sensorial de la imagen o secuencia de imágenes que se perciben y menos con la narratividad que exponen. Algo que Barbara Phillips y Edward McQuarrie (2010) han aplicado al análisis de los avisos publicitarios. A su vez, cabe destacar que ambas son formas distintas de activar ese imperativo dramático de cada persona del público³.

Analizando los espectáculos teatrales que aquí nos ocupan, en una primera aproximación exploratoria, se puede sostener que la primera estrategia parece corresponder a las dos obras colombianas en mención. Tanto *El Ensayo* como *Solo me acuerdo de eso* han empleado un conjunto de procedimientos que podríamos asociar al transporte narrativo o, más propiamente, sería útil relacionar con la narraturgia, rescatando el término acuñado por Sanchís Sinisterra (2015), entendiéndolo como una forma de componer historias que más que mostrar, narran. Que no dudan en emplear recursos de enunciación narrativa y no solo dramáticos para sus fines de composición, y cuya aplicación, en palabras de Sanchís, “podría servir para indagar la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos géneros: el narrativo y el dramático” (p. 10). De hecho, el personaje que lleva la acción dramática en *El Ensayo* es Raquel, la viejecita que ha planeado la venganza por el asesinato de su hijo, pero, aunque de eso nos vamos enterando durante la primera mitad de la obra, las coordenadas sociales, económicas y culturales de los personajes y del contexto representado en la escena son informadas al público desde las primeras líneas verbales del espectáculo, porque Raquel asume el rol de personaje-narrador, al que volverá constantemente durante toda la obra. Entre sus explicaciones verbales (muy orgánicas, sin duda) y las interacciones entre ella y las dos “comadres” en la primera parte, y entre ella y los dos hijos de aquellas en la segunda parte, nos transportamos con ellas, aceptamos seguirles la ruta, nos interesamos en los destinos, preñados de asombro y tragedia, de cada uno de estos cinco personajes.

³ Para un metaanálisis del transporte narrativo y otras estrategias afines, ver Van Laer *et al.* (2015).



Foto 8: Obra *Solo me acuerdo de eso*. Las voces narradoras en escena se alternan.

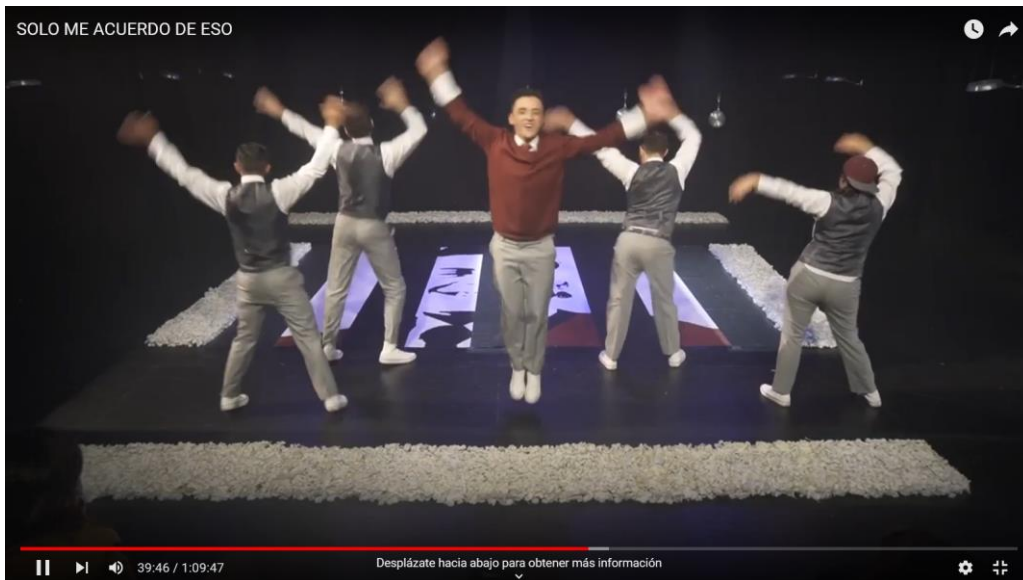


Foto 9: Obra *Solo me acuerdo de eso*. Las coreografías se combinan con la enunciación narrativa durante la obra.



Foto 10: Obra *El Ensayo*. Ahora ha sometido a los sicarios y les revela su propósito. En esta obra hay alternancia de narración (a cargo del personaje Raquel) y acciones que vemos suceder en el presente del mundo representado.

En la estrategia para informar sobre sus personajes que permita dotar de sentido a sus acciones y situaciones en escena, también la obra peruana *Bicentenario* apela a ese tipo de enunciación narrativa en las voces de sus ocho artistas en escena que alternan la representación de catorce personajes femeninos y cuatro masculinos de la etapa de la independencia. Aquí, por lo numeroso de los caracteres, la escenificación de cada uno es fugaz, acotada a breves minutos y siempre precedida por el relato sumarísimo de su participación en acciones de la gesta libertaria que la historia oficial ha fijado en un periodo que va desde la insurrección de Túpac Amaru en 1780 hasta la hazaña de Ayacucho que selló la emancipación no solo del Perú sino de América hispana en 1824. La música (producida por Abel Castro) y la danza cobran prioridad en el guion escénico. Una serie de secuencias coreográficas se suceden, recreadas a partir de los patrones y referencias cinéticas de la danza Tatash de Huánuco, con el uso de varas y faldas que, en una decisión estética (y política), la obra hace vestir incluso a los danzantes varones. Lo que apuro en decir es que esta obra más que un transporte narrativo, consigue en el público una inmersión, una activación de los sentidos más propia de la experiencia estética y estésica (en términos de Landowski [2015]).



Foto 11: *Bicentenario, proyecto escénico*. Los varones también llevan falda en la obra.



Foto 12: *Bicentenario, proyecto escénico*. Marchas que combinan danzas con coreografías marciales.

Cada una de estas obras, como vemos, se impuso la misión de escenificar una parte intensa de la historia de su patria. Dolorosa por trágica, por injusta, pero abordaron un objeto muy distinto para ello. Por un lado, *Velandia* y *La Congregación* eligen un homicidio acaecido en los años noventa del siglo XX, que no solo está fresco en las memorias de millones de familias porque representa la violencia que impregnó sus vidas con especial crudeza y omnipresencia en las últimas décadas de ese siglo, sino porque, además, se trata de una sola historia que, a pesar de que se entrecruza con la de dos

hombres (los sicarios sospechosos del crimen) y la de sus madres ancianas, conserva la capacidad de enfocar al público sobre eso que podríamos llamar, parafraseando a Aristóteles (1978), unidad de tema.

De otro lado, Delgado y su equipo artístico de la ENSAD optan por montar sobre la escena un conjunto de figuras numerosas: dieciocho personajes. Y representan un arco temporal de más de cuatro décadas (el periodo de la Independencia) que, además, no está fresco en la memoria por dos razones concretas: (i) porque los hechos que teatralizan sucedieron hace más de dos siglos y (ii) porque se trata, en su mayoría, de personajes poco conocidos⁴ cuya marginalidad en el dominio público es una injusticia que la misma obra se propone impugnar, acaso remediar.

No sería casual, entonces, que ante retos tan extremadamente distintos: enfocarse en un asesinato (*El Ensayo*) frente a decenas de ellos (*Bicentenario*); tratar la afectación de una ejecución, un año después de haber ocurrido (*Solo me acuerdo de eso*) frente al abordaje de miles de ellas, dos siglos después (*Bicentenario*); exponer las perturbaciones en la vida de una madre anciana (por más que represente a miles) frente a personas afectadas en una nación entera (por más que represente a cada uno de sus habitantes). Ante objetos de escenificación tan diferentes, digo, no es fortuito que cada obra haya elegido estrategias dramáticas tan diversas. La colombiana *El Ensayo* construye un relato con uso intensivo de la enunciación narrativa. La peruana *Bicentenario*, en cambio, construye un espectáculo donde el *narratio* es dosificado y acotado para intensificar la experiencia sensorial que ofrecen los cuerpos y las energías de sus artistas guiados por la pauta musical. La cadena de eventos que ofrece al espectador es, sobre todo, una cadena de acciones físicas que componen cuadros muchas veces de alta carga sensorial que parece no solo potenciar sino superar lo que relata de su personaje, hecho que corresponde a la estrategia de inmersión, una de las vías para conectar con el imperativo dramático que permite captar y sostener la atención del espectador.

⁴ Rosa Campuzano, Tomasa Tito Condemayta, Heroína Toledo, Flor Huanca, Brígida Silva de Ochoa, Manuela Sáenz, María Parado de Bellido y Micaela Bastidas son algunas de las mujeres representadas en escena. Además de Simón Bolívar, Túpac Amaru II, Don José de San Martín, José Olaya, Emisario del virrey.



Foto 13: Obra *El Ensayo*. Los pandilleros invierten la situación.

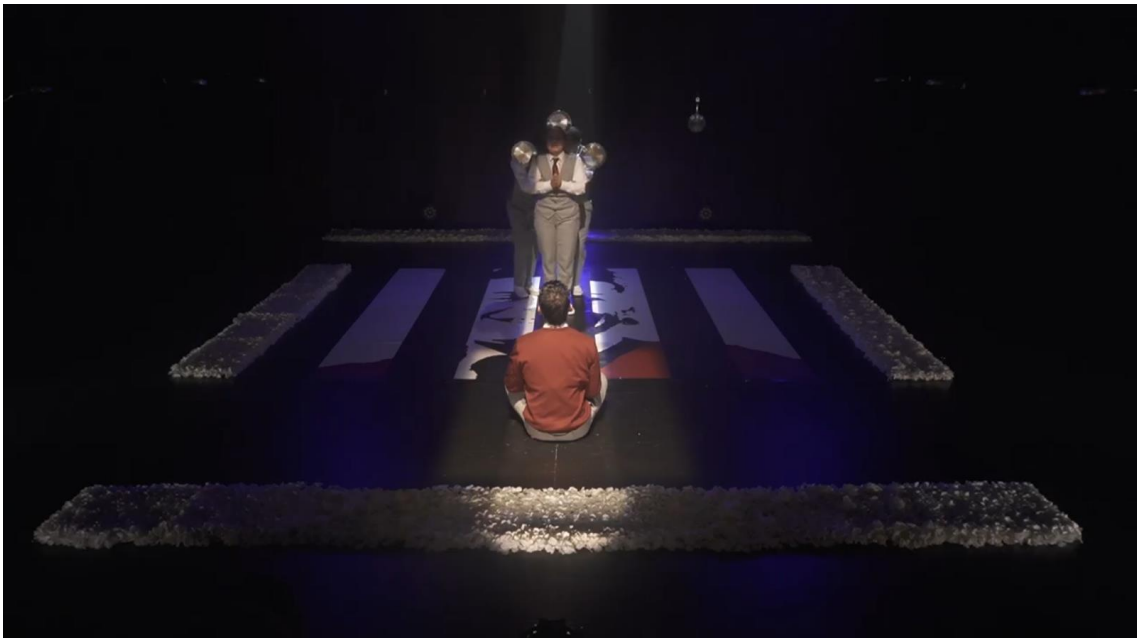


Foto 14: Obra *Solo me acuerdo de eso*. El escenario recrea los pasos peatonales (cebras) de las calzadas que fueron tomadas por los ciudadanos en las protestas.

Dos maneras dramáticas de afrontar la composición de sus obras que apelan a vías distintas para activar el imperativo dramático, esto es, para tentar la predisposición humana (cognitiva y emotiva) que le procure su siempre evasiva atención, para conseguir que comparta una experiencia relevante con los artistas de la escena.

Se ha confirmado ahora que la arquitectura neuronal de nuestra especie (que incluye cerebro y cuerpo, no lo olvidemos) ha consolidado una eficaz capacidad de detección de todo estímulo que active la emocionalidad como condición indispensable para que nos interese en él. Es una reacción tan veloz que precede al ejercicio de la razón; se trata,

más bien, de una heurística que se pone en funcionamiento y que en milisegundos nos permite decidir cómo afrontar el estímulo. Los relatos y las peripecias de los congéneres tienen la mayor relevancia en esa activación del interés. Así, las artes, las artes que elaboran ficciones y, muy especialmente, el teatro, logran, a veces menos, a veces más, esa conexión relevante por experiencia acumulada de siglos, esa que han dado cuenta múltiples estudiosos, algunos de los cuales hemos señalado antes en este trabajo .

Las tres obras sobre las que aquí he esbozado estas líneas preliminares ilustran dos modalidades diversas de activar ese imperativo, de romper el *continuum* del entorno, de atrapar la atención como condición previa para constituir la experiencia en cada espectador. Cada estrategia es intuitiva y elegida por su equipo creativo, según las exigencias de lo que desean plasmar sobre el escenario. En un caso, con la vocación expresamente narrativa (o narratúrgica) de escenificar un relato cuya exposición de eventos sea entendible con cierto nivel de detalle por el público, a quien ofrecen la ocasión de transportarse (por usar la metáfora de Gerrig, 2015), de unirse al itinerario de los personajes para atestiguar sus peripecias mientras la conexión emocional y cognitiva se conserve. En el otro, se emplea una estrategia en la que el relato es menos explícito, al menos en la urdimbre de eventos y sus detalles, priorizando la activación sensorial, mucho menos verbal, que adelgaza deliberadamente el *narratio* en favor de una composición estética que ofrezca una oportunidad inmersiva a cada espectador(a), una captura de su atención más sensible, pre racional, que desafíe y, en esa operación, estimule, otras vías para tentar una comprensión coherente y consistente de lo que está atestigüando durante el hecho escénico.



Foto 15: Obra *Solo me acuerdo de eso*. El personaje mártir reaparece sobre la imagen ploteada de Dilan Cruz que sobre el piso está enmarcada de flores. El cuidado estético de la puesta es relevante. Incluso más que en el otro espectáculo del grupo, analizado aquí.



Foto 16: *Bicentenario, proyecto escénico*. La potencia dancística es una de las fortalezas del espectáculo. Como se puede apreciar en esta foto y las siguientes, este espectáculo descansa su estrategia en la construcción de cuadros escénicos de impacto sensorial, por encima de la preocupación narrativa de la historia.



Foto 17: *Bicentenario, proyecto escénico*. Escenas que remiten a batallas independentistas son recreadas en la obra a partir de acciones coreografiadas y casi sin ningún texto verbal.



Foto 18: *Bicentenario, proyecto escénico*. Varas, cuerdas a modo de sogas y faldones son elementos bien aprovechados en la sintaxis escénica.



Foto 19: *Bicentenario, proyecto escénico*. Mujeres y hombres luchan en la recreación simbólica de escenas históricas.



Foto 20: *Bicentenario, proyecto escénico*. El espectáculo explora las posibilidades de composición escénica con los vestuarios.



Foto 21: *Bicentenario, proyecto escénico*. Hay logros estéticos, siempre ligados a los cuadros de lucha por la independencia por parte de las mujeres, especialmente.



Foto 22: *Bicentenario, proyecto escénico*. Cuadros de nítida epicidad se logran en la obra.



Foto 23: *Bicentenario, proyecto escénico*. Efectos de contraluz y humo refuerzan la escena con mucha conciencia de espectáculo.



Foto 24: *Bicentenario, proyecto escénico*. Las mujeres son los personajes centrales. El trabajo de su presencia escénica, de algún modo remite a la pre expresividad que propone Eugenio Barba.

Como demuestran las tres obras comentadas, ambas estrategias han sido capaces de construir y ofrecer experiencias teatrales de impacto. Conocer las posibilidades de ambas modalidades y de sus combinaciones, podría ser útil para todo lo que aún tienen por ofrecer nuestras dramaturgias en su intento por escenificar la vida de nuestras comunidades en sus estremecedoras, pero también esperanzadoras historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1978). *Poética*. Editorial Gredos.
- BARBA, E. (1994) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* [Trad. Rina Skeel]. Catálogos Editora.
- BARBA, E. (2013) *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral* [Trad. Rina Skeel]. Artezblai.
- BARTHES, R. (1977). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Silvia Niccolini (comp.), *El análisis estructural* [Trad. de Beatriz Dorriots]. Centro Editor de América Latina.
- BEZDEK, M. & GERRIG, R. (2015). When Narrative Transportation Narrows Attention: Changes in Attentional Focus During Suspenseful Film Viewing. *Media Psychology*, 20(1), 60-89. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1080/15213269.2015.1121830>
- DELGADO, R. (27 de setiembre de 2021). Entrevista inédita realizada por Percy Encinas vía WhatsApp [Comunicación personal].
- ECO, U. (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Editorial Lumen.
- ENCINAS, P. (2020). Teatro tecnomediado. *Contramáscara*, (1). https://issuu.com/contramascara/docs/revista_para_comprimir_compressed
- ENCINAS, P. (2021). El imperativo de la acción dramática. En Jorge Dubatti y Lucía Lora (eds.) *Artistas investigadora/es II* (pp. 257-277). ENSAD & Inst. de Artes del Espectáculo de la UBA.
- HERNÁNDEZ, H. (2015). Suspender la representación en un hilo. Pontificia Universidad Católica de Chile. https://www.academia.edu/14043626/SUSPENDER_LA_REPRESENTACION_EN_UN_HILO_Una_lectura_panoramica_del_teatro_documental_en_Latinoam%C3%A9rica_y_Chile
- LANDOWSKI, E. (2015). *Pasiones sin nombre. Ensayos de sociosemiótica*. Universidad de Lima.
- McKEE, R. (1997). *El Guion*. Alba editorial.
- PHILLIPS, B. & McQUARRIE, E. (2010). Narrative and Persuasion in Fashion Advertising. *The Journal of Consumer Research*, 37(3), 368-392.
- PROPP, V. (1998) *Morfología del cuento*. Akal.

SANCHÍS SINISTERRA, J. (2015). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de Gato.

VAN LAER, T. *et al.* (2014). The Extended Transportation-Imagery Model: A Meta-Analysis of the Antecedents and Consequences of Consumers' Narrative Transportation. *Journal of Consumer Research*, 40(5), 797-817.

**REPRESENTACIÓN DE LA INMIGRACIÓN LATINOAMERICANA ILEGAL A
LOS ESTADOS UNIDOS EN *EL CORRIDO DE DANTE* (2008), DE EDUARDO
GONZÁLEZ VIAÑA¹**

**REPRESENTATION OF ILLEGAL LATIN AMERICAN IMMIGRATION TO THE
UNITED STATES IN *EL CORRIDO DE DANTE* (2008), BY EDUARDO
GONZÁLEZ VIAÑA**

Hilter Jamess Lozano Mejía
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
hilter.lozano@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-1039-2875>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.147>

Fecha de recepción: 31.12.22 | Fecha de publicación: 29.01.23

RESUMEN

La narrativa de Eduardo González Viaña (Chepén, 1941), desde la década de 1990, se circunscribe en la poética de la inmigración latinoamericana ilegal a los Estados Unidos. *El corrido de Dante* (2008) representa este corpus discursivo ficcional. En este sentido, el objetivo de esta investigación es analizar tres tópicos: (1) la simbolización del personaje principal Dante Celestino; (2) el conflicto cultural entre Emma y Dante Celestino; y (3) la importancia del corrido, género musical mexicano, en la novela. Para ello, se empleará categorías socio-literarias de la inmigración, frontera, identidad, cultura, subalternidad, planteadas por Olsson, Barnach-Calbó, Beverley y Roca. Todo esto nos permite concluir que el personaje principal se constituye en el símbolo de los inmigrantes ilegales, sujetos invisibilizados por el poder hegemónico; Emma, en el paradigma de la resistencia del conflicto cultural entre hijos nacidos en tierras foráneas y padres inmigrantes ilegales; el corrido, en las manifestaciones culturales latinoamericanas divergentes, así como homogéneas.

PALABRAS CLAVE: Latinoamérica, inmigración, identidad, cultura, frontera.

ABSTRACT

The narrative of Eduardo González Viaña (Chepén, 1941) since the 1990s, is circumscribed in the poetics of illegal Latin American immigration to the United States. *El corrido de Dante* (2008) represents this fictional discursive corpus. In this sense, the objective of this research is to analyze three topics: (1) the symbolization of the main character Dante Celestino; (2) the cultural conflict between Emma and Dante Celestino; (3) the importance of the corrido, a Mexican musical genre, in the novel. To do this, socio-literary categories of immigration, border, identity, culture, subalternity, proposed by Olsson, Barnach-Calbó, Beverley and

¹ El presente artículo forma parte de mi tesis de Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana *Representación de la inmigración latinoamericana ilegal a los Estados Unidos en la novelística de Eduardo González Viaña*, la cual presentaré a la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Roca will be used. All this allows us to conclude that the main character is the symbol of illegal immigrants, subjects made invisible by the hegemonic power; Emma, in the paradigm of the resistance of the cultural conflict between children born in foreign lands and illegal immigrant parents; the corrido, in the divergent, as well as homogeneous, Latin American cultural manifestations.

KEYWORDS: Latin America, immigration, identity, culture, border.

1. INTRODUCCIÓN

Eduardo González Viaña (Chepén, 1941) es un escritor prolífico de cuentos y novelas, a su vez es uno de los ilustres representantes contemporáneos de la literatura peruana. Sus obras han sido, y siguen siendo, traducidas a distintos idiomas. Inició su carrera literaria con la publicación del libro de cuentos *Los peces muertos* (1964), le siguió *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1970), luego vinieron sus novelas *Identificación de David* (1974), *¡Habla, Sampedro: llama a los brujos!* (1979); la lista de su producción narrativa es extensa y de variada temática. Sin embargo, podemos afirmar que su obra, a partir de la década de 1990, básicamente se aboca a representar la inmigración latinoamericana ilegal a los Estados Unidos. *Las sombras y las mujeres* (1996), libro de cuentos, inaugura esta determinación. *El corrido de Dante* (2008), ganadora del Premio Internacional Latino de Novela 2007 en los Estados Unidos, es una de las novelas más importantes de esta poética, en la cual se ficcionaliza la heterogeneidad y homogeneidad cultural latinoamericana a través de las interrelaciones de los personajes, quienes tienen su propia manera de expresar sus sentimientos y experiencias vitales. Asimismo, la historia tiene vasos comunicantes con novelas occidentales canónicas (*Divina comedia*, *Odisea*, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*) y con la *Biblia*, que le aportan complejidad y riqueza positivas a la diégesis.

Los críticos literarios que han centrado su atención en *El corrido de Dante* coinciden, de manera unánime, en afirmar que estamos frente a una novela que representa las peripecias, de distinta índole, que están obligados a enfrentar los inmigrantes ilegales luego de haber tomado la difícil decisión de pisar suelo foráneo de manera clandestina. En esa línea argumentativa, aseveran que es una metáfora de sus vidas (León, 2008), una denuncia de las extorsiones y discriminaciones de un lado y del otro del Río Grande, de las que son víctimas (Manzano, 2009), transeúntes errantes por las diferentes ciudades estadounidenses (Olsson, 2016), voz del marginado y del oprimido (González, 2014), condenado a dejar su país, su

familia y amigos (Moscoso, 2009). Por otro lado, es relevante enfatizar que la crítica literaria, desde un inicio, ha aseverado que la narrativa de Eduardo González Viaña es poética y transita por el terreno de lo real maravilloso (Carrillo, 1966; Oviedo, 1971; Cornejo, 1980; Sánchez, 1981; González, 1984; entre otros). Nuestra novela en estudio no es la excepción, su historia está envuelta en esta característica; los personajes tienen vivencias extraordinarias que atentan contra las leyes del mundo fáctico.

Los objetivos principales de este artículo son tres. Primero, demostrar que Dante Celestino, protagonista de la novela, simboliza a los inmigrantes latinoamericanos ilegales en tierra estadounidense, quienes están condenados a tener una existencia clandestina y añorar su mundo que dejaron atrás, víctimas de los estereotipos culturales de la sociedad local. Segundo, explicar que Emma representa a los hijos de inmigrantes ilegales nacidos en tierra extranjera, los cuales no sienten apego por la cultura latinoamericana de sus padres. Esto se evidencia en el no uso del idioma español, excepto en circunstancias familiares, y su cosmovisión desde la perspectiva de la cultura norteamericana, generando un conflicto cultural entre ellos y sus progenitores. Por último, analizar la importancia gravitante del corrido en la novela, el cual está presente desde el título. Este género musical es un medio de expresión de diferentes aspectos de la sociedad mexicana, pero que curiosamente demuestra en sus composiciones ciertas costumbres culturales comunes con el resto de Latinoamérica, situación que revela que el inmigrante no solo viaja con su maleta, sus sueños, sino también con su cultura. Esta explicación nos permite aseverar que es pertinente revalorar *El corrido de Dante*, y las demás obras de Eduardo González Viaña, quien es un destacado representante de la poética de la inmigración latinoamericana ilegal a los Estados Unidos, y que lamentablemente es poco atendido por la crítica literaria peruana.

Para finalizar, esta investigación está estructurada en tres apartados. En el primero se analiza la simbolización del personaje Dante Celestino estableciendo un diálogo entre el estado de la cuestión propia de la novela y las categorías socio-literarias anteriormente mencionadas. En el segundo, nos centramos en estudiar la representación del personaje Emma Celestino a través de los diálogos que sostiene con su padre Dante, y en especial en la carta que le dejó el día que decidió fugarse con su enamorado. Por último, se explica la importancia del corrido mexicano en la novela a partir de los distintos corridos que entonan

y escuchan los personajes, lo cual ayuda a observar la complejidad cultural mexicana y latinoamericana.

2. LA SIMBOLIZACIÓN DEL PERSONAJE DANTE CELESTINO

León (2008) refiere que *El corrido de Dante* es la metáfora de la vida de los migrantes latinos en Estados Unidos. Por ello, el viaje que realiza el protagonista no es únicamente geográfico, sino, además, interior; porque por medio de este periplo —en busca de su hija Emma— nos cuenta sus peripecias vividas y las de su amada Beatriz, así como el resto de los personajes para conseguir cruzar la frontera. En la misma línea argumentativa se ubica Manzano (2009), para quien la novela es una denuncia de extorsiones y discriminaciones que son víctimas los emigrantes a un lado y a otro de Río Grande. Asimismo, afirma que, a través de analepsis, el protagonista nos cuenta las peripecias de los emigrantes. Por tanto, la novela es, a la vez, un viaje geográfico y psicológico. Al respecto, el crítico antes citado, sostiene:

Lo más importante del viaje que llevan a cabo Dante Celestino y Virgilio son, sin duda, las evocaciones analépticas del protagonista, que nos trasladan a un pasado no tan lejano y que se sigue repitiendo en la vida de miles de emigrantes: se trata, por tanto, no ya de un viaje geográfico, por el espacio, sino también de un viaje psicológico y por el tiempo, gracias al recuerdo. Los monólogos con el impasible Virgilio, el sueño y los recuerdos permiten a Dante atravesar de nuevo los pasos por donde anduvo desde que un día decidió abandonar su Sahuayo natal en busca de oportunidades laborales en el país vecino (Manzano, 2009, p. 43).

Nosotros estamos de acuerdo con las dos propuestas expuestas, porque, efectivamente, Dante Celestino simboliza la condición del inmigrante latinoamericano ilegal en suelo estadounidense: explotación laboral, carente de derechos ciudadanos, viviendas muy oprimidas, añoranza por la patria, la familia, el ser amado, los amigos y costumbres locales de su pueblo. En síntesis, la novela representa a un sujeto subalterno. Beverley (2004) refiere que el subalterno no se siente identificado con el discurso oficial, pues este lo margina, invisibiliza y convierte en un ciudadano de segunda clase. El crítico norteamericano, afirma:

Por lo tanto, lo subalterno marca un sujeto que no es totalizable ni como el “pueblo” en el sentido homogeneizante que este ha tenido en el discurso de la nación, ni tampoco como el “ciudadano” de la racionalidad comunicativa de Habermas (p. 50).

La novela nos muestra, a partir de los recuerdos del protagonista, las vicisitudes que tienen que superar las personas que desean cruzar la frontera: pagar a un coyote, volver a

intentar una y otra vez por diferentes rutas para evitar ser capturados por los agentes de migración estadounidense, y cuando no se logra, la muerte termina con el sueño americano. Manzano (2009), asevera:

El narrador, en una postura omnisciente, adopta el estilo indirecto libre para mostrarnos las penurias por las que el protagonista pasó para cruzar la frontera con Estados Unidos ayudado por las mafias de *coyotes* y bajo la amenaza de los *Patriots*, granjeros estadounidenses que acribillan impunemente a los emigrantes en un caso de limpieza étnica en toda regla (p. 43).

De la cita se desprende que el inmigrante ilegal, tanto para poder ingresar como para sobrevivir en los Estados Unidos, se demuestra el poder del documento, porque si no lo tiene, y ha tenido éxito en su viaje hacia el norte, está condenado a vivir refugiado en un determinado lugar, de donde no podrá salir, lo que viene a constituir su cárcel. Según Beverley (2004), el subalterno no llega a ser parte del “pueblo”. Esto se percibe en Dante cuando decidió salir en búsqueda de su amada hija, todo el tiempo que duró su expedición siempre estuvo latente su miedo de que la policía lo detuviera y le pidiera su identificación. Para ilustrar nuestro argumento, citaremos la respuesta de un vecino de Dante que se negó a acompañarlo a sentar la denuncia a la policía cuando Emma huyó. Leamos:

—Entienda, Dante —le dijo Aguirre, el hombre que ocupaba la casa inmediata a la suya—. Usted es tan ilegal como yo. ¡Qué ganaríamos con hacer escándalo por algo que es natural en este país! ¡Qué ganaría yo con acompañarlo a la estación de policía! ¿Y si nos piden nuestros documentos? (González Viaña, 2008, p. 26).

Por otro lado, Roca (2003), señala que en el fenómeno migratorio se manifiestan dos dicotomías: 1) ciudadano/extranjero, la cual cuestiona la igualdad de trato, pues esta no se cumple; 2) extranjero/nacional, trazada por los sistemas jurídicos nacionales. Ambas dicotomías, asevera la citada investigadora, están muy bien respaldadas por las estructuras sociales que dan soporte a las distribuciones injustas de recursos y oportunidades básicas. El trato injusto que recibe el extranjero viola el principio de dignidad y los derechos humanos que están contemplados en el artículo 25 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

En el problema de la ilegalidad, que siempre está enfrentando Dante Celestino, se evidencia las dos dicotomías explicadas por Roca (2003). En todo el tiempo de residencia en el país norteamericano (25 años) nunca había salido del estado de Oregón, excepto cuando

acompañó hasta la frontera a los amigos que llevaron los restos de Beatriz para enterrarla en Sahuayo (México). El miedo de transitar libremente por el territorio americano se percibe muchas veces representado tanto en el protagonista como en los demás personajes. Citemos la reflexión que Dante realiza sobre su imposibilidad de transitar libremente y de regresar a su país y entrar nuevamente:

—Si al menos supiera dónde está mi hija... Estoy seguro de que cuando ella me vea de nuevo, vendrá a mis brazos porque es una chica buena. Seguro que ya se habrá dado cuenta de su error, pero no tiene forma de salir del problema. La verdad es que todos estamos en lo mismo. Desde que salí de mi tierra, desde que vine a estos rumbos, no he dejado de sentirme como encerrado, como si no tuviera forma de salir (González Viaña, 2008, p. 41).

Para Olsson (2016), la migración indocumentada conlleva casi por definición a una restricción de la movilidad física del sujeto. Puesto que existe una diferencia notable entre *viajero* y *migrante*. El primero tiene la seguridad y el privilegio de moverse de manera relativamente libre y puede volver a su hogar en cuanto termine la aventura. El segundo, no puede desplazarse con libertad por el territorio y tampoco puede volver a su hogar, ya que le es casi imposible. Esto último es precisamente el estado de Dante Celestino. Para el referido investigador, en *El corrido de Dante*, se representa la figura del transeúnte porque Dante Celestino —en la búsqueda de su amada hija Emma— comienza a ser un errante por diferentes ciudades estadounidenses. Por su parte, González (2014), refiere que la voz predominante en la novela es la del marginado o del oprimido. El relato muestra la desilusión que existe, en la actualidad, en los inmigrantes que siguen esperando la visa de residencia.

Coincidimos con las ideas de los citados críticos literarios. Efectivamente, Dante es un sujeto subalterno (marginado), porque no tiene la legalidad, *green card* (Tarjeta de Residente Permanente), por lo cual está condenado a ser un hombre invisible para la sociedad, a andar clandestinamente con el miedo latente a ser detenido y deportado por las autoridades.

Con respecto a la explotación laboral que están expuestos todo el tiempo los inmigrantes ilegales, se ilustra en la experiencia que tuvo Dante cuando decidió trabajar, junto con su esposa Beatriz, en una hacienda de algodón, con la esperanza de lograr su legalidad. Le habían dicho a Dante que se acogiera a una Ley del Bracero, la cual le otorgaría residencia temporal en el país, y esta podría extenderse cada año y convertirse por fin en un permiso de trabajo por tiempo indefinido o en una visa permanente. Por este trabajo le

remuneraban doce dólares promedio por día. El dueño pagaba entre 15 y 20 centavos por cada libra de algodón; es decir, Dante tenía que cargar 500 libras en un día. Esto representaba una explotación para el protagonista. Dante soportaba las iniquidades de un sistema opresor, por la ilusión de que fuese inscrito en el Programa Bracero. No obstante, se enfermó a la quinta semana como consecuencia del arduo trabajo. Para su desgracia, el contratista le informó que el patrón había decidido no inscribirlo en el Programa de Braceros porque había muchos otros trabajadores que lo merecían un poco más, que tal vez el próximo año sería. Lamentablemente, Dante no se recuperaba y ordenaron su retiro para dárselo a otro peón. Es obvio que el dueño de la hacienda lucraba explotando a los inmigrantes ilegales con la falsa promesa de volverlos legales. Leamos la escena en la que Dante es desalojado de la hacienda para dar paso a otro inmigrante ilegal:

No fue tan fácil sacar a Dante del barracón en el que había pasado varias semanas y ponerlo en pie para llevarlo a la ciudad y allí embarcarlo en el Greyhound, porque recién había salido de una larga fiebre y tenía dolores en todo el cuerpo que le impedían ponerse de pie. Sin embargo, el contratista estaba impaciente porque necesitaba entregar la cama a otro trabajador. Por eso, después de 48 horas de haberle dado aviso, mandó a dos peones fuertes para que lo levantaran y lo pusieran sobre la camioneta que lo llevaría hasta el autobús (González Viaña, 2008, p. 129).

Barnach-Calbó (2012) refiere que los inmigrantes indocumentados sufren la explotación laboral, la expulsión y la discriminación. Todas estas penurias son el abono perfecto para la violación de sus derechos humanos. Este investigador afirma que los inmigrantes sin documentos no solo tienen que superar las fronteras geográficas exteriores en su periplo hacia el país de destino, sino también las fronteras invisibles internas que la sociedad receptora levanta con frecuencia contra ellos.

Las ideas del referido estudioso se cumplen en Dante, porque él es un símbolo del sufrimiento de las políticas migratorias contra los ilegales, las cuales son agresivas, discriminadoras que vulneran los derechos humanos con total impunidad como se visualiza en la cita última.

En esta misma línea argumentativa se encuentra Moscoso (2009), para quien, *El corrido de Dante* se centra en la problemática social de los migrantes. Ellos deben dejar su país, su familia y sus amigos por el sueño de una economía mejor, con la esperanza del retorno. No obstante, muchas veces este sueño termina en una tragedia (la muerte). Esto

último le ocurrió a la esposa de Dante, Beatriz, pues retornó a su amado México sin vida; lamentablemente su esposo no pudo acompañarla, solo se resignó a hacerlo hasta la frontera.

3. CONFLICTO CULTURAL ENTRE EMMA Y DANTE CELESTINO

Según Moscoso (2009), Dante Celestino es la metáfora del eterno migrante sin documentos y tiene vasos comunicantes con *La Divina Comedia*. En esta obra, el amor por la amada es el que impulsó a Dante a recorrer el infierno. En tanto en nuestra novela de estudio, el amor filial es el que motiva al personaje principal a recorrer medio país. Estamos de acuerdo con estas ideas, creemos que la huida de Emma Celestino con su enamorado pandillero es un pretexto para mostrarnos la complejidad del fenómeno de la inmigración y el choque cultural que se da entre padres inmigrantes ilegales y sus hijos nacidos en los Estados Unidos.

Emma huye no por una mera rebeldía juvenil, sino que su conducta refleja la influencia de la cultura norteamericana. Ella es hija de inmigrante nacida en los Estados Unidos, no tiene mucho apego por la cultura latinoamericana, sino, más bien, la desprecia. Esto se evidencia claramente en la carta de despedida que le dejó a su padre. A continuación, citamos un fragmento:

Me voy, Dad, no me siento bien en este environment que tú tienes para mí. Remember, Dad, ya no estás en México y yo no soy una chiquilla. Mom y tú siempre me llevaron a las fiestas de hispanos, a la iglesia, a las clases en español, y luego me hiciste esa fiesta ridícula. Dad, yo soy una chica americana [...] Papá, no me busques. No tienes derecho. Si llegaras a encontrarme, la policía me preguntaría si quiero vivir contigo o no, y yo diría que no quiero porque este es un país libre. Y si te opones porque todavía no he cumplido los dieciocho, me mandarán a un hogar de adolescentes, pero no me obligarán a quedarme contigo (González Viaña, 2008, p. 18).

En la carta, Emma, utiliza palabras en inglés. De hecho, en la novela se nos cuenta que ella solo hablaba en español cuando se comunicaba con sus padres, sentía desprecio por el castellano. Prueba de ello, se declara una estadounidense, no mexicana, alude a las leyes norteamericanas que son muy distintas a las latinoamericanas. Estas no eran comprendidas por el protagonista a pesar de que tenía bastante tiempo residiendo en dicho país. Esto se evidencia en el diálogo que sostiene Dante Celestino con Marisol Rodríguez, una de las madrinas del quinceañero, quien trata de hacerle entender que se encuentran en otro país con costumbres diferentes. Leamos las palabras de la madrina:

El sábado y el domingo no le bastaron para indagar por su hija ni para recibir exhortaciones a la resignación y a la espera. Algunos vecinos rehuyeron la conversación para no comprometerse demasiado. Lo peor ocurrió en la casa de Marisol Rodríguez, la madrina del ballet, que estaba reunida en el salón comunitario con varias señoras. Ante ella, no pudo contenerse y proclamó que iría hasta el fin del mundo a buscar a su hija.

—Lo entiendo, Dante, pero recuerde que estamos en los Estados Unidos... Aquí tiene que entenderse con las autoridades, y la verdad es que aquí no se considera tan terrible que una chica se vaya con su *boyfriend*. (González Viaña, 2008, p. 25).

Para dolor de Dante Celestino, él mismo comprobó las palabras de su hija, de sus vecinos y amigos que le habían dicho que en Estados Unidos las leyes, y también la cultura, eran totalmente distintas que en México. Esta comprobación la hizo el día que se acercó a la policía a denunciar la desaparición de su hija. Una intérprete le dijo que se notaba que él era un latino, adujo que una mujer de quince años necesitaba su libertad, ya que a, esa edad, los padres son casi un estorbo. Una joven necesitaba conocerse a sí misma a través de diversas experiencias sexuales y no por el matrimonio con un hombre que la convertiría en un objeto. La intérprete le enfatizó que era normal que se haya ido con su novio para gozar de su libertad antes de casarse. Conocer el *dating*, es decir, conocer muchos hombres antes de que la sociedad la obligase a hacer un compromiso tan serio como el matrimonio. Leamos un extracto del diálogo entre Dante y la intérprete, en el cual, de manera explícita, se tilda a los latinoamericanos de incivilizados en comparación con la cultura contemporánea, la cual es equivalente a la estadounidense:

—¿Quiere usted decirme que Emmita no va a volver? ¿Qué la Policía no va a ayudarme a encontrarla?

—¡Cómo se nota que vienes de una cultura atrasada y patriarcal! Si quieres quedarte aquí, tienes que ser moderno. No puedes ser un macho anticuado sino una persona políticamente correcta. Este es un país libre en el que deseamos la diversidad, pero no queremos esa clase de inmigrantes... Dante es tu nombre, ¿no es así? —Repitió con furia—. Te lo advierto, Dante, si quieres imponer una autoridad eterna sobre tu hija, te convertirás en el macho brutal que en este país no queremos (González Viaña, 2008, p. 34).

En el diálogo entre Dante y la intérprete también se advierte que a los latinoamericanos se les asume como un todo homogéneo, no importa el origen del país. Esto se evidencia cuando se le está consignando los datos de Dante Celestino:

—A continuación, se pregunta aquí cuál es la raza de tu hija. ¿Puedes decir cuál es la raza de tu hija?

Dante se quedó callado un instante asombrado por el contrasentido, pero la señora no lo dejó responder.

—De color. Voy a poner aquí “de color” porque todos los hispanos son de color. Y ahora los datos del demandante (González Viaña, 2008, p. 33).

En la entrevista entre Dante y la intérprete se vuelve a notar la dicotomía ciudadano/extranjero, la cual permite cuestionar el principio de igualdad porque estos no se cumplen. La traductora nunca respetó su cultura, todo el tiempo lo trató con desprecio como se manifiesta en la cita: “—Tu nombre, por favor. Y aquí tu dirección. Y tu número de la seguridad social — repitió la señora que, a pesar de saber un poco de español, ignoraba los modos de comunicarse con los hispanoparlantes” (González Viaña, 2008, p. 33). Al finalizar la conversación, la señora traductora le volvió a enfatizar que los latinoamericanos son todos iguales y atrasados culturalmente. En este personaje se evidencia la percepción estadounidense de la cultura latinoamericana. Leamos: “—Ya te avisarán acerca de tu hija. Pero tienes que entender que este es un país libre y que aquí no funcionan los tabúes sexuales y machistas de los países atrasados” (González Viaña, 2008, pp. 33-34).

Por otro lado, en la novela se muestra que el inmigrante no solo viaja con su maleta, sino también con su cultura. Moscoso (2009), afirma que, en su recorrido, Dante Celestino es informado sobre distintos santos populares no reconocidos por la Iglesia como Sarita Colonia, incluso, brujas como María Lionza, a quien le dedica un corrido para que le ayude a encontrar a su hija Emmita. El mismo estudioso explica que lo sagrado y lo profano se concomitan. En la novela, refiere, la magia y el rito son importantes para que los personajes comprendan y se interrelacionen con el mundo. Podríamos agregar que Dante, producto de esta cosmovisión sacro-profana, se encomendó tanto a la bruja María Lionza como a una pareja de astrólogos hispanos y a muchos santos que la población ha canonizado. Por tanto, el problema que tiene Dante, la huida de su hija con su enamorado sirve al narrador para exponer la cultura latinoamericana popular que convive con la cultura occidental.

Los personajes de la novela, como también lo asegura Moscoso (2009), pertenecen a los niveles populares, en su mayoría inmigrantes mexicanos que cruzaron la frontera de manera ilegal en busca del gran sueño: obtener la *green card*, que supone la legalidad ansiada de los inmigrantes. Del mismo parecer también es Olsson (2016), quien afirma que, en la

novela, están presentes las creencias populares, lo melodramático y el uso estilístico del cambio de código entre el español y el inglés. Esto se manifiesta, de manera muy explícita, en Emma; ella, en su comunicación con el padre, alterna palabras en español e inglés, tal como se comprueba en la carta que le dejó.

Por otra parte, González (2014), refiere que en el relato se representan los problemas de adaptación que afronta Dante. Efectivamente, Dante no se logra adaptar del todo a la cultura norteamericana, lo cual se demuestra en la huida de su hija con su novio. No comprende su idiosincrasia totalmente opuesta a la de él. Por ello, Olsson (2016), asevera que, en el desplazamiento al Norte, el inmigrante no solo cruza fronteras geopolíticas; sino, fronteras culturales, lingüísticas, sociales y económicas. Todas contribuyen a formar el concepto y la concepción de frontera. Esto, en la novela, se ilustra cuando el burro Virgilio estaba aprendiendo a leer: “Olisqueó las palabras «adiós», «cerros» y «fronteras» y se le ocurrió que debían estar junto con otras como «origen», «tierra», «pesar», «nostalgia» y «amor»” (González Viaña, 2008, p. 24).

Desde luego, el burro Virgilio es un animal antropomorfizado en la novela. Sus palabras permiten subrayar una vez más la complejidad de la inmigración. Cuando el inmigrante deja su lugar de origen dice adiós a muchas cosas que vendrán a formar la nostalgia del futuro y tendrá que batallar y adaptarse a una cultura que le es totalmente distinta. La única manera de regresar a su tierra y volver a sentir esas experiencias pasadas es por medio de la música; en este caso a través de un corrido mexicano en el cual se resalta los sentimientos a la familia, los amores, la patria, las hazañas de los personajes que el pueblo ha vuelto héroes: todo esto en sintonía con la cultura mexicana.

4. LA IMPORTANCIA DEL CORRIDO EN LA NOVELA

Antes de analizar la trascendencia del *corrido* en la novela es necesario explicar su origen, su definición, su clasificación y sus funciones. Peña (2010), nos dice que el *corrido* deriva de los romances originarios de Córdoba y Granada (España), aunque en México, asevera, los corridos adquirieron un carácter de periódico para los analfabetos desde el siglo XIX.

La referida investigadora explica que la expresión musical del *corrido* ha sido profundamente estudiada por investigadores con el fin de determinar con claridad su origen,

así como las distintas formas que es conocido este género: romance, historia, narración, ejemplo, tragedia, mañanitas, recuerdos, versos y coplas. Estas diversas maneras de distinguirlos derivan no de las formas musicales, sino de los asuntos que tratan. Asimismo, la autora realiza un recuento histórico del *corrido* en tierras mexicanas donde explica que los corridos se conocen desde la Independencia de México, la Reforma, la Intervención francesa con el fusilamiento de Maximiliano y la entrada de Juárez a México, al relatar las luchas que tuvieron lugar en el país hasta la Revolución mexicana.

Por su parte, García y Escalante (2015), coinciden con Peña en sostener que hay una interrelación entre los corridos con los momentos de conflicto. A su vez, con los circuitos culturales y sociales como un transportador de contenidos y tradiciones que configuran imaginarios sociales presentes y contienen valores guía relacionados con el éxito, el género, el honor, etc.

En esa misma línea argumentativa se encuentra Mendoza (1974), quien nos dice que, si bien existen antecedentes del *corrido* en canciones del siglo XIX y del XVI, logró su mayor impulso entre los hombres que hicieron la Revolución iniciada en 1910. Algunos se cantaban como himnos bélicos y muchos se hallan estrechamente ligados con acontecimientos importantes en la historia nacional de la ópera mexicana.

Lira-Hernández (2013), también enfatiza el carácter histórico del *corrido*, cuyo origen se remonta al siglo XIX y está vigente hasta la actualidad. Refiere tres tesis sobre su origen: 1) la hispánica, 2) la indigenista y 3) la mestiza. La primera teoría, que tiene mayor aceptación, es la que argumenta que el fenómeno musical deriva del romance español, fundamentándose, principalmente, en el seguimiento de las estrofas de cuatro versos, su carácter épico-narrativo de hazañas guerreras, características del romance. Partidaria de esta tesis sería la estudiosa Peña. La segunda propuesta considera al *corrido* como descendiente de cantos indígenas, en cuyas raíces subyacen la poesía precortesiana de la tradición azteca o náhuatl. La última postura ubica el fenómeno del *corrido* como parte de las formas culturales de la población mestiza. Por ello, no es una copia ni una variante del romance español, tampoco es de carácter indígena, ya que estos no lo reproducen, sino, más bien, es la población mestiza la que hace uso de los corridos. Lira-Hernández (2013), se inclina por esta tesis:

Los cantos populares responden a creaciones coyunturales y sociales específicas, más allá de retomar un modelo predeterminado y seguirlo de manera rigurosa. Por lo tanto, asegurar que deriva del romance español es una aseveración muy aventurada, en tanto que se construye como un fenómeno con características e intencionalidades distintas y responde a las necesidades de un grupo culturalmente diferenciado, como los mestizos (p. 34).

Asimismo, para el citado estudioso, el *corrido* sirve para diferenciarse de lo extranjero: “[...] Aunque se pueda argumentar que deriva del romance español, en el imaginario de los usuarios del *corrido* se le reconoce como algo nacional y como instrumento de lucha, crítica o resistencia” (p. 34). Con respecto a su definición, el mismo estudioso mexicano señala que es imposible llegar a un concepto que abarque al *corrido* en su totalidad, pues se han abordado desde distintas posiciones: espacio-tiempo, aspecto histórico, tradición oral, rasgos literarios. Del mismo modo, afirma que existen algunas características que posibilitan su integración en un concepto genérico, las cuales son su carácter regional y local, su forma lírica y acompañamiento con música.

Por otro lado, sobre su clasificación, también se percibe dificultad, al igual que su definición y origen, esto prueba lo complejo del canto popular nacional mexicano. Lira-Hernández nos explica que hay tres criterios de clasificación: el temporal, temático y discursivo narrativo. El primero, plantea que los corridos son dinámicos y adaptables a diferentes circunstancias históricas, por tanto, han ido cambiando en estructura y en las líneas temáticas abordadas. El segundo, divide a los corridos en históricos, revolucionarios, agraristas, políticos, de carácter lírico, de fusilamientos, de valientes, de bandoleros, carcelarios, raptos, persecuciones, alevosías, asesinatos, parricidas, de maldiciones, de fatalidad, tragedias personales, de accidentes y desastres, de caballos, de toreros, religiosos, bíblicos, morales, de elogio de ciudades, entre otros tópicos. El tercero, plantea que el *corrido* se puede integrar en dos grandes grupos: los *narrativos* y los *discursivos*. Por un lado, los narrativos, se dividen en corridos-tragedia y corridos-crónica. Por otro lado, los discursivos, en corridos-crítica y corridos sermón. A partir de estas teorías, el académico plantea su propia clasificación:

Considero que los enfoques de los diferentes estudios relacionados al *corrido* se pueden clasificar en dos grupos: uno histórico-social; el otro, la postura literaria. El primero lo integran aquellos trabajos que se dirigen a analizar al *corrido* en función de su contexto histórico y social, resaltando sus cualidades para ser considerado como una fuente válida para la reconstrucción de una historia desde la tradición oral y desde la perspectiva de los actores. En el segundo se integran los trabajos que parten de las consideraciones

estructurales del texto literario. Es importante mencionar que la distinción no implica una separación exclusiva entre ambos enfoques, ya que para la consecución de los objetivos planteados desde cualquiera de las dos perspectivas es necesario tomar en consideración el otro aspecto (Lira-Hernández, 2013, p. 40).

En términos del citado investigador, el corrido cumple algunas funciones. Sirve para diferenciarse con lo extranjero, se reclama como un producto nacional, y es usado para ridiculizar e ironizar al rival.

En la novela el protagonista de la historia, Dante Celestino, llegó a Las Vegas en su búsqueda por encontrar a su amada hija Emma, porque le informaron que allí estaba con su novio, el cual se dedicaba al negocio del narcotráfico. En esa ciudad entró a un bar llamado “Los Libres de Jalisco”. Dante, que viajaba con su acordeón, llegó a tocar por afición, coincidiendo esa noche con el denominado “Micrófono Abierto” en el bar. Dante encandiló con su buena tocada que, al día siguiente, fue secuestrado por los hombres de un poderoso narcotraficante llamado el Güero Palacios, que tenía sus ilícitos negocios en Las Vegas. Este lo quería para que acompañe con su acordeón a “El Peregrino”, el mejor compositor de corridos en Texas, que también estaba secuestrado. Lo que sucedía era que el Güero Palacios deseaba con muchas ansias la composición de un corrido en honor a su hijo Juan Miguel Palacios, quien había sido abatido cruelmente por la policía estadounidense. Eguiarte-Bendímez (2000), manifiesta que los corridos nacieron como piezas hechas para ser cantadas con acompañamiento de algún instrumento musical popular, esto es precisamente lo que se percibe en la escena.

Cuando Dante y El Peregrino estuvieron a solas, este último le dijo que hacer un corrido era muy fácil, pero que no cualquiera es digno de que se le componga. La persona tiene que haber hecho en vida algo muy importante, porque un corrido inmortaliza. También le explicó sobre su estructura, el cual consta de un saludo, el cuerpo de la canción y la despedida. Leamos la escena:

—Hacer un corrido es fácil. Al principio, la salutación. Al final, la despedida. Porque en todo esto hay que ser cortés y bien educado con el público que lo va a escuchar. Y luego en el centro, allí hay que contar lo que el personaje de la canción quiere que se cuente sobre él. ¿Dónde naciste? ¿Quiénes fueron tus padres? ¿Por qué es famoso tu pueblo? ¿Eres gallero? ¿A qué mujeres has amado?... Y allí es donde los hombres se sueltan y comienzan a dar nombres, hasta que de repente se callan porque no quieren que la mujer oficial se ponga celosa.

El Peregrino se paseaba mientras hablaba.

—Pero, hay que ver, ¿de qué quieres que hable? ¿Qué cosa importante has hecho en tu vida? ¿A cuántos hombres has matado? ¿Cuánto tiempo has pasado en la cárcel? Es importante que hayan hecho algo en la vida para merecer el corrido. El resto lo puedo inventar yo. Es curioso que tanta gente quiera hacerse inmortal en un corrido sin haber hecho nada para merecerlo (González Viaña, 2008, p. 227).

Al cabo de tres semanas, ante la fascinación del Güero, el corrido estaba terminado, constaba de cuarenta versos. Desde luego, la composición fue ardua. Es importante manifestar que lo que Dante y El Peregrino habían compuesto era un narcocorrido. Estos son parte de la cultura popular mexicana. Al respecto, García y Escalante (2015), nos dicen que los narcocorridos forman parte de los tres grandes momentos históricos de conflicto en México: corrido revolucionario, narcocorrido y corrido alterado.

Pero la novela no solo muestra narcocorridos, que es un aspecto de la cultura popular mexicana, sino también presenta otros aspectos culturales de México y de Latinoamérica. En él están presentes la religiosidad popular y la creencia en santos no oficiales. Es decir, los que no están canonizados por la Iglesia Católica. Sin embargo, la gente les ha santificado, no les interesa que no tengan un valor eclesiástico. Porque estos se encuentran más cerca a ellos y no reprenden su conducta: les ayudan a sobrevivir.

En el relato se nos menciona una serie de santos populares latinoamericanos. Por ejemplo, se menciona de Perú a Sarita Colonia, conocida por ecuatorianos, colombianos, chilenos y bolivianos. Cuando Dante llegó al restaurante “El Chalán Peruano”, muchos sudamericanos le refirieron que ella les había ayudado a hacerse invisibles en la frontera para no ser descubiertos por los agentes migratorios, le regalaron una estampita. Una chilena le recomendó encomendarse a Santa Rita, patrona de imposibles. No obstante, de todos los santos populares mencionados en la novela, La Santa Muerte es la que adquiere más importancia. Esto tiene su explicación porque es bastante popular en México y el protagonista es mexicano. En una ocasión, en un restaurante venezolano de Houston, Texas, le mostraron a Dante la foto de una mujer desnuda que hacía milagros, esta no era una santa sino una bruja. Le contaron que su monumento se alzaba en el centro de una autopista de Caracas y su nombre era María Lionza. Le recomendaron a Dante que le pidiera lo que él deseara y que la invocara con su acordeón, porque le encantaba la música. Cierta tarde la empezó a llamar con su instrumento, mientras su amigo “El Peregrino” improvisaba la letra.

El resultado fue un corrido corto de dieciséis versos que graficaba la imagen de una dama muy sensual y milagrosa. La composición informaba, explícitamente, que las personas saben que no es una santa como otros santos populares. El dato más importante es que ella ayuda a los inmigrantes ilegales a pasar la frontera. En esta canción, se advierte que es a los santos no oficializados por la Iglesia a quienes recurren en busca de ayuda. Esto es una crítica a sus gobiernos que poco o nada hacen para mejorar sus economías, de ahí que sus peticiones aboguen por los menos favorecidos; para que no tengan la necesidad de exponer sus vidas en la frontera. De igual forma es un llamado de atención a la Iglesia que no ayuda a resolver esta problemática que no es solamente latinoamericana, sino global. Leamos los primeros nueve versos del corrido que estamos comentando:

María Lionza,
Diosa pagana,
Te vengo cantando,
Me vengo encantando,
Te puedo ver
Porque te quiero ver
Lo que nos has dado a ver:
La frontera sin agentes,
El mundo sin fronteras

(González Viaña, 2008, p. 261).

La novela, por pasajes, hace gala de versos en honor a La Santa Muerte, patrona de los inmigrantes, contrabandistas, etc. De igual modo, encontramos muchos corridos de amor: “María bonita”, “Adiós, Mariquita linda”, “Cuando vivas conmigo”, “La Llorona” o “María Elena”. Finalmente, el protagonista también tiene su corrido compuesto por El Peregrino, en donde se relatan todas las peripecias que sufrió desde que llegó a los Estados Unidos, lleno de ilusiones como todo inmigrante. Se habla de su amada esposa Beatriz, todo el amor que se tuvieron y su lamentable muerte y la fuga de su hija Emma con el objetivo de que escuche la canción y se entere que su padre la está buscando. Leamos los primeros diez versos del corrido:

Este es el corrido que canta la pena
Del cantor errante Dante Celestino.
Por el sur y por el norte, perdió su camino
Peregrino errante, erraba en tierra ajena.
Comiendo ilusiones, cruzó la frontera
Y pasó diez años sin ver a su amada.

Al fin se juntaron, Beatriz se llamaba,
Se unieron en dulce, loca primavera.
Al cielo se fue Beatriz en un lucero,
Su hija se fugó por la lejanía.

(González Viaña, 2008, pp. 268-269).

Lira-Hernández (2013), nos informa que la zona del centro-sur de México, que comprende estados como Michoacán, Morelos, Estado de México y Guerrero, es el núcleo donde se producen los corridos. En la novela, Dante Celestino es oriundo de Michoacán, hecho que revela la documentación minuciosa del autor. Según León (2008), la novela de Eduardo González Viaña es un discurso polifónico ficcional vigente que representa la problemática del inmigrante ilegal, cuya prosa rítmica hace fluir la narración al punto de que el texto en sí mismo termina siendo una canción, un corrido. Nosotros, también, tenemos la misma valoración literaria.

5. CONCLUSIONES

En *El corrido de Dante* el personaje principal simboliza a los inmigrantes ilegales residentes en Estados Unidos, los cuales están condenados a tener una existencia clandestina, sin libertad de movilización por el territorio. Esto demuestra la vulneración de sus derechos humanos con total impunidad. Los inmigrantes ilegales deben enfrentar y superar las fronteras geográficas exteriores y, también, las fronteras internas invisibles que la sociedad receptora los materializa. Dante representa la nostalgia del inmigrante desarraigado que ha dejado atrás su familia, amigos, costumbres locales y nacionales en la búsqueda del sueño americano. No obstante, no lo consigue, tal vez, retorne a su patria muerto, como le sucedió a su esposa Beatriz.

Emma representa a los hijos de inmigrantes nacidos en tierra estadounidense que, muchas veces, no sienten apego por la cultura latinoamericana de sus padres, la desprecian. Esto se evidencia en el no uso del español, salvo en limitadas circunstancias. La manera de concebir el mundo es propia de la cultura norteamericana (tienen otra identidad), lo cual genera un serio conflicto cultural entre ellos y sus padres. En suma, Emma no quiere vivir con los códigos culturales de su padre, quien siente desconcierto ante tal actitud.

El corrido tiene una función gravitante en la novela, ocupa un lugar importante en la historia (basta con leer el título). Constituye un mecanismo de expresión que remite a diferentes aspectos de la sociedad mexicana. Por ejemplo, los narcocorridos expresan la penosa realidad del negocio sucio de las drogas que imperan en México y en la frontera con los Estados Unidos. En los corridos de los inmigrantes aparece descrito la religiosidad popular del pueblo mexicano y latinoamericano. Esto nos demuestra que hay ciertas costumbres culturales comunes en Latinoamérica como es el caso de la creencia en santos populares no canonizados por la Iglesia. Pero a pesar de ello tienen muchos fieles. Es necesario destacar que el fenómeno migratorio no solo es corpóreo, sino también cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARNACH-CALBÓ MARTÍNEZ, E. (2012). Los inmigrantes latinoamericanos indocumentados en Estados Unidos y España. *Archipiélago. Revista cultural de Nuestra América*, 20(75), 7-10. <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55937/49626>
- BEVERLEY, J. (2004). *Subalternidad y representación (debates en teoría cultural)*. Iberoamericana/Vervuert.
- CARRILLO, F. (1966). *El cuento peruano*. Ediciones de la Biblioteca Universitaria.
- CORNEJO POLAR, A. (1980). Reseña de *¡Habla Sampedro: llama a los brujos!*, de Eduardo González Viaña. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6(12), 297-298. <https://doi.org/10.2307/4529987>
- EGUIARTE-BENDÍMEZ, E. (2000). El corrido mexicano: elementos literarios y culturales. *RILCE*, 16(1), 77-92. <http://dx.doi.org/10.15581/008.16.26814>
- GARCÍA, D. & ESCALANTE, G. (2015). Los corridos en los tiempos rudos de México: cantando de dolor, alegría y guerra. *Revista Doxa Digital*, 5(9), 260-283. <http://doxa.uach.mx/assets/r9articulo12.pdf>
- GONZÁLEZ ØDEGÅRD, F. E. (2014). *El sujeto migrante en la prosa ficcional de Eduardo González Viaña. Una lectura decolonial*. [Tesis de maestría, University of Oslo]. DUO Research Archive. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-46928>
- GONZÁLEZ VIAÑA, E. (2008). *El corrido de Dante*. Planeta.
- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1984). *El cuento peruano 1957-1967*. Copé.

- KLEINMAN, I. (2022). El problema de la configuración de la identidad en la casa de los conejos de Laura Alcoba. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, 5(9). <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.126>
- LEÓN, U. (2008). Eduardo González Viaña. El corrido de Dante. *Libros & Artes*. <https://darkwing.uoregon.edu/~caguirre/Walker.pdf>
- LIRA-HERNÁNDEZ, A. (2013). El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario. *Contribuciones desde Coatepec*, 12(24), 29-43. <https://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/299>
- MANZANO FRANCO, J. (2009). *El corrido de Dante* de Eduardo González Viaña y la irrupción de lo mítico en la novela de la inmigración. *ActivArte*, (2), 1-6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4046301>
- MENDOZA, V. T. (1974). *El corrido mexicano*. Fondo de Cultura Económica.
- MOSCOSO, M. (2009). Un corrido silencioso: *El corrido de Dante*, de Eduardo González Viaña. *Cuadernos Literarios*, 5(8), 209-213. <https://doi.org/10.35626/cl.8.2009.197>
- OLSSON, F. (2016). “*Me voy pal Norte*”. *La configuración del sujeto migrante indocumentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1992-2009)*. Editorial Universidad de Sevilla.
- OVIEDO, J. M. (1971). González Viaña, mitólogo. *Amaru*, (14), 87-88.
- PEÑA DORIA, O. M. (2010). *La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- SÁNCHEZ, L. A. (1981). *Derrotero para una historia cultural del Perú* (Tomo v). Emi Editores.
- ROCA, V. (2003). Derechos y fronteras. La condición de extranjero como rasgo inmutable de las personas: una revisión crítica de las prácticas actuales de exclusión de extranjeros. *DOXA. Cuadernos de Filosofía del Derecho*, (26), 737-768. <https://doi.org/10.14198/DOXA2003.26.29>

**LA ORALIDAD ESCRITA. ESTILOS DE REPRESENTACIÓN FIGURATIVA
EN LA POESÍA AFRODESCENDIENTE DE NICOMEDES SANTA CRUZ**

**THE WRITTEN ORALITY. STYLES OF FIGURATIVE REPRESENTATION
IN THE AFRO-DESCENDANT POETRY OF NICOMEDES SANTA CRUZ**

Alejandro Giancarlo Mautino Guillen
Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo
amautinog@unasam.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8457-4743>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.146>

Fecha de recepción: 29.12.22 | Fecha de aceptación: 28.01.23

RESUMEN

La poesía de Nicomedes Santa Cruz es una de las que más se ha difundido en el país. Empero, son escasas las publicaciones sobre su obra vinculada al universo figurativo y estético. Por ello, el objetivo de este trabajo es indagar, desde la Retórica cultural y el análisis del discurso, en las marcas de la oralidad representadas en los poemas: “El café”, “¡Oiga usted, señor doctor!” y “Palmero sube a la palma”. Desde nuestra perspectiva, la representación metafórica que deviene de la oralidad ha posibilitado configurar en los poemas dos tipos de memoria: la cultural y la comunicativa. Una, cumple una función de almacenamiento social; la otra, realiza la función de una memoria de todos los días situada en la cotidianidad. Finalmente, observaremos cómo se configura la imaginación lingüística en función de múltiples huellas de esta vinculadas a la representación de la lengua.

PALABRAS CLAVES: Retórica cultural, oralidad escrita, estructura y representación figurativa, memoria comunicativa y cultural, imaginación lingüística.

ABSTRACT

The poetry of Nicomedes Santa Cruz is one of the most widely disseminated in the country. However, there are few publications on his work linked to the figurative and aesthetic universe. For this reason, the objective of this work is to investigate, from cultural rhetoric and discourse analysis, the marks of orality represented in the poems: “El café”, “¡Oiga usted, señor doctor!” and “Palmero sube a la palma”. From our perspective, the metaphorical representation that comes from orality has made it possible to configure two types of memory in poems: cultural and communicative. One, it fulfills a social storage function and; the other, performs the function of a memory of every day located in everyday life. Finally, we will observe how the linguistic imagination is configured based on multiple traces of it linked to the representation of language.

KEYWORDS: cultural rhetoric, written orality, structure and figurative representation, communicative and cultural memory, linguistic imagination.

INTRODUCCIÓN

Los discursos hegemónicos en nuestra literatura, la historia literaria y el canon literario peruano, observan con desgano y miopía a la poesía afrodescendiente, y más bien con cierto prejuicio intuyen que esta no pasa de ser un asunto meramente folklórico o únicamente vinculada a lo popular. Evidentemente, esta orientación de la academia (el canon) sobre estos discursos es sesgada y hasta peyorativa, pues niega la importante tradición y los aportes culturales de la literatura afroperuana en el devenir histórico de nuestra literatura (Ojeda, 2016).

En la tradición de la poesía afroperuana existe un corpus importante que se ha moldeado particularmente en el siglo XX y que merece mayor atención de la crítica. Se pueden mencionar a algunos autores como Caitro Soto, Hijinio Matías Quintana, Carlos Vásquez Aparicio, Porfirio Vásquez Aparicio, Leoncio Bueno, Victoria Santa Cruz, Nicomedes Santa Cruz, Fernando Barranzuela Zevallos, Hildebrando Briones Vela, Campos Dávila José Eusebio, José Alfredo Delgado, Máximo Torres, Mónica Carrillo, entre muchos otros que han forjado su propio derrotero artístico pese al canon literario peruano y la poca presencia de estos en las historias de la literatura peruana.

Efectivamente, este conjunto de autores que hemos referido da cuenta de una tradición literaria de la poesía afroperuana; sin embargo, esta ha sido invisibilizada por el canon y la historia literaria peruanas, pues estas han funcionado desde un centralismo ciego y han negado el valor lingüístico cultural y estético de la propuesta afrodescendiente en la poesía y las canciones de tradición oral. La crítica literaria ha creído ver en la obra de Enrique López Albújar, Antonio Gálvez Ronceros o Gregorio Martínez, vinculados a la narración literaria, los elementos fundacionales de la representación del sujeto afroperuano, empero, han advertido solo parte de su dinámica histórica y no la funcionalidad de sus discursos a partir de lo heterogéneo, híbrido y transcultural.

Como sostiene Orihuela (2009), Nicomedes Santa Cruz (1925-1992) es uno de los que mejor representa el desafío exitoso de la negritud de la poesía afroperuana frente al canon hegemónico. Igualmente, Storino (2016) señala que la propuesta de este autor resignifica la noción de negritud más allá de lo colonialista, capitalista e imperialista, sino a partir de una hermandad de los oprimidos en donde la cultura, la raza, el trabajo y la clase posibilitan una reflexión crítica a partir del arte mismo.

Precisamente, este artículo se concentrará en revisar las principales retóricas de fricción cultural, particularmente, las vinculadas a la construcción teórica sobre la poesía afroperuana, sus dinámicas figurativas y sus mecanismos de comunicación. De esta manera, nuestra perspectiva se nutre principalmente de la Retórica cultural de Tomás Albaladejo (2013), quien sostiene que esta:

ha sido concebida como una corriente en la investigación que se ocupa del papel funcional de la Retórica en la cultura y de sus elementos y rasgos culturales. El lenguaje retórico y el lenguaje literario, como clases del arte de lenguaje, son considerados construcciones culturales hechas a partir del lenguaje natural (p. 1).

En este sentido, nos interesa explicar el arte del lenguaje como un fenómeno comunicativo en donde se representa una conciencia cultural y lingüística, pues creemos que no puede concebirse una reflexión sobre la cultura sin atender a sus discursos. Es por ello que el objetivo de este artículo es indagar, desde la Retórica cultural y el análisis del discurso, en las marcas de la oralidad representados en los poemas como “El café”, “¡Oiga usté, señor doctor!” y “Palmero sube a la palma”. Así, explicaremos la dinámica de la oralidad escrita a través de algunos planteamientos iniciales como la necesidad de construir y sistematizar la teoría del texto poético en relación con las creaciones híbridas de la cultura afroperuana. Igualmente, daremos cuenta sobre la representación de estructuras figurativas (figuras semánticas, principalmente) que incorporan elementos de la oralidad y la cultura. Finalmente, nos ocuparemos de las dinámicas de la memoria cultural y la comunicativa, pues aquello servirá para advertir cómo se configura la imaginación lingüística a partir de las subjetividades que entran en contacto cultural-lingüístico.

1. LA ORALIDAD ESCRITA

La oralidad, representada a través del lenguaje literario en la poesía de Nicomedes Santa Cruz, reproduce el dinamismo hombre – cultura a través de un sistema figurativo en donde predomina la metáfora. El lenguaje oral, de esta manera, se presenta ficcionalizado a través de un complejo bosque de signos y marcas culturales (danza, música, visión del mundo y la noción de otredad). En estas poéticas, como advertiremos más adelante, el signo verbal (la palabra) no solo aparece de modo esencialista vinculado género lírico (es decir, no es poesía únicamente, también es canto), sino a partir de un discurso verbal híbrido en donde en ese mismo signo se representa la poeticidad, la musicalidad y la visualidad de la palabra oral emparentada a su dinamismo sociocultural (la historia, la

memoria, el canto, el folklore, las normas sociales), lo cual complejiza su discurso, haciendo de esta una textualidad heterogénea.

1.1. IDEAS INICIALES SOBRE LA POESÍA AFROPERUANA

El origen de la “literatura” está en la oralidad a partir de los himnos, cantos, plegarias, poemas épicos, etc. Aristóteles (1999), en su *Poética*, se había referido sobre la imitación no solo como una representación de la realidad, sino también como una representación del lenguaje. De tal modo, se entendía por “literatura” a cualquier arte verbal de creación como la poesía o la elocuencia. Es todavía hasta inicios del siglo XVIII que empieza a utilizarse el concepto que hoy en día conocemos. Sin embargo, interesa subrayar que, en los procesos de colonización, la literatura y el arte se unen con categorías como “cultura”, “historia” y “conocimiento” con el propósito de despojar y justificar la colonización en ausencia de la “historia” y la “cultura” de los pueblos americanos.

No obstante, ¿conviene revisar las prácticas o manifestaciones artísticas poscoloniales a partir de categorías y conceptos teóricos propios de las sociedades “letradas” o eurologocéntricas? Desde una mirada de la episteme sur, García-Bedoya (2012) considera necesario el desarrollo de esta última pregunta. Precisamente la idea del académico sanmarquino es potenciar el diálogo académico sur-sur. Vale enfatizar, construir una episteme sólida capaz de discutir y problematizar la naturaleza de la literatura y cultura de esta parte del orbe hacia las otras partes, y no desde la dinámica unilateral como se venía dando (eurocentrismo teórico) y que excluye otras miradas y perspectivas ajenas a esta. Señala, además, que una primera idea que debemos desterrar es toda forma de totalitarismo, pues esta es reduccionista, absolutista y homogeniza la totalidad; en tanto, la categoría de “totalidad”, la entiende como una totalidad necesaria a partir claro de un horizonte epistemológico para observar precisamente “las diferencias” en la heterogeneidad (la integración, por ejemplo, de lo afroamericano como fundacional, en donde se reconozcan los aportes de esta desde la colonia hasta el presente). En ese orden, el teórico sanmarquino plantea una epistemología dialógica intercultural, que signifique una forma de resistencia a la lógica instrumental deshumanizante.

De igual manera, refiriéndonos al discurso teórico en construcción sobre lo afroamericano, cabe añadir la propuesta contrahegemónica de “Chucho” García (2018) al tomar como base la concreción de una afroepistemología; o bregar por una pedagogía decolonizadora a partir de una postura de insurgencia frente a la violencia física y

simbólica como plantea Miranda (2019); a través de la propuesta de Valero (2016), quien plantea desterrar ciertos prejuicios o ideas preconcebidas en la crítica literaria sobre lo afro o, como plantea Sommer (2018), subrayando la necesidad de estudiar la autonomía artística del escritor afroamericano. Sin embargo, al igual de Carazas (2017) coincidimos en que cualquier empresa destinada a analizar la “literatura” afroperuana no será un asunto sencillo, pues esta construye un discurso fronterizo en donde no solo interviene la literatura, sino también la musicología y la antropología como advertiremos más adelante.

Desde nuestra perspectiva, subrayamos la necesidad de sostener una episteme del sur sobre la base de la tradición del pensamiento americano en el siglo XX, que precisamente refiera los encuentros, desencuentros, las rupturas, las asimilaciones, las fricciones, las literaturas fundacionales, las prácticas excluidas y las culturales marginadas en la construcción de una identidad cultural americana que reconozca y valore la heterogeneidad cultural de esta parte del mundo. Por ello, nos interesa observar las dinámicas entre la oralidad y la escritura, es decir, cómo en estas existe una relación estrecha, pues la oralidad parte de la lengua natural cuyo objeto es el mundo, mientras que la escritura es una representación que parte de una lengua modelizada cuyo referente no es el mundo sino la lengua natural. Asimismo, sabemos que uno de los sistemas de transmisión cultural en el periodo colonial fue la escritura; sin embargo, las formas de resistencia de la oralidad encontraron en las crónicas, en los documentos bíblicos, en la música y en la literatura algunos de sus modos de liberación y representación. Ciertamente, la literatura no significa hoy lo que significó antes, como señalamos párrafos atrás, pues ahora podemos discutir incluso conceptos o categorías como literatura oral, literatura de tradición oral, la otra literatura, literaturas amerindias, literaturas marginales; es decir, no se restringe la literatura únicamente a la escritura. Empero, conceptos como texto o discurso amplían el radio de referencia a lo que denominamos literario de lo no literario. En este sentido, el salto de la oralidad a la escritura de Nicomedes Santa Cruz no es una representación de las tensiones de ambas dinámicas, sino más bien un modo catárquico de liberación histórica. Es el triunfo de la escritura estética sobre las cadenas culturales.

1.2. LA REPRESENTACIÓN FICCIONAL DE LA ORALIDAD

La poesía afroperuana introduce la oralidad en su arte poético mediante las marcas culturales de esta. Así, se puede advertir cómo en el lenguaje de la oralidad surge a través

del uso de modismos, jergas, símbolos u otros elementos parte del lenguaje cotidiano de la cultura afroperuana. Como observaremos, no es una mera representación de la oralidad sino su ficcionalización, es decir, su modelización a través de múltiples construcciones figurativas y por tanto de diversos estilos de representación figurativa.

Respecto a la representación literaria partimos del concepto de Albaladejo (2009), quien plantea que esta:

es uno de los fundamentos de la literatura y del lenguaje en general. La construcción de textos en los que se representan secciones del mundo, de su realidad, pero también de sus constituyentes imaginarios, es un acto históricamente practicado por el ser humano (p. 5).

En suma, la modelización de la oralidad a través del lenguaje busca representar el mundo, la realidad, sus posibilidades imaginarias y el acto humano de la comunicación propiamente. Es así que se subraya la “representación” del lenguaje vinculado a lo “literario” donde se enfatiza la naturaleza ficcional y estética del arte verbal.

Otro componente que nos interesa resaltar es la estilización de la representación. Al respecto, Albaladejo (2016) agrega que esta no está vinculada únicamente a la figuración “sino también la estilización e incluso la abstracción como formas de creación artística y literaria en la que la obra” (p. 50) no pierde su “sustantividad”, por el contrario, esta se conduce en función a una construcción imaginaria, en relación a su organicidad. Por lo tanto, incluso la oralidad en la literatura manifiesta cierta estilización, pues es el salto de la tecnología de la oralidad a la tecnología de la escritura (Ong, 1996), y más precisamente al soporte ficcional de lo literario. En suma, en la obra literaria se anula la total oralidad que viene del lenguaje natural y da paso esa misma oralidad a un lenguaje secundario, una construcción modelizante que toma como referente al lenguaje natural, pero cuyo objeto ya no es el mundo sino su representación secundaria: “El lenguaje literario se construye sobre el lenguaje natural, sobre las lenguas naturales, extrae de ellas determinados rasgos que incorpora a su sistema artístico, lo cual hace de él un sistema de modelización secundario” (Albaladejo, 2013, p. 8).

Veamos a continuación en la poesía de Nicomedes Santa Cruz cómo se representan las marcas de la oralidad, y a través de estas los elementos culturales de la afrodescendencia. En seguida, realizaremos una lectura crítica de tales elementos en el poema “Oiga usted, señor doctor”, perteneciente al libro *Cumanana* (1964):

“Oiga usted, señor doctor”

*¡Oiga usted, señor doctor:
No le perdono la ofensa,
los pobres de mi color
conocemos la vergüenza
y vivimos con honor!*

El negro de su chofer
—que es marido de mi hermana—
lo ha invitao a usted mañana
pal santo de mi mujer.
lo trataré de atender
brindándole lo mejor,
y ya que me hace el favor
de alternar con nuestra raza,
antes de pisar mi casa
oiga usted, señor doctor:

¡Si viene en plan de turismo
cante, baile, jaranee,
pero nunca me negree
que tengo Fe de Bautismo!,
Yo permito el criollismo
pero no la desvergüenza;
por eso, doctor, si piensa
que nuestro pelo se toma,
aunque le acepte la broma
no le perdono la ofensa.

Si le hacen ¡salud! No embrome
pues mi gente se encapricha,
¿qué hay mosquitos en la chicha?
¡cierre los dientes y tome!
Luego a la hora del come
olvídese que es señor;
mande al diablo el tenedor
y deje vacío el plato . . .
Son buenos guisando gato
los pobres de mi color.

¡Ah, si no viene su esposa
no traiga usted a la “querida”,
mi mujer es resentida
y le ofende cualquier cosa!
Y no pida “resbalosa”
si el tono recién comienza.
Y quiero que se convenza
Que los negros educados
sin ponernos colorados
conocemos la vergüenza.

Va usted a divertirse en fija
con una negrita guapa
que en marinera se escapa

lo mismo que lagartija.
Esa, dotor, ¡esa es m'hija!,
¡mi machete es su tutor! . . .
Venga mañana, dotor,
venga tranquilo no más
que somos gente de paz
y vivimos con honor.

(Santa Cruz, 1964, pp. 15-17).

En un primer momento abordaremos el contenido de la forma y el universo figurativo en el poema. Cuando nos referimos al “contenido de la forma” se trata de aquellos elementos superficiales que conforman el discurso poético y que le otorgan sentido estructural (*dispositio*). Asimismo, llamamos “universo figurativo” al conjunto de figuras retóricas (*elocutio*) que integran el poema. El primero (el contenido de la forma) tiene que ver con el orden y la disposición de las ideas; sin embargo, el segundo (el universo figurativo) integra una forma de entender y observar el mundo no en relación restrictiva a la construcción de un lenguaje de “extrañamiento” (como lo observaba el formalismo, la retórica tradicional o el Grupo de Lieja), sino desde una perspectiva antropológica y expresiva (Arduini, 2000). De tal manera que, desde nuestro enfoque, estas dos partes de la retórica (que nosotros la adecuamos a la hermenéutica del texto poético), tanto la *dispositio* y la *elocutio*, configuran el discurso poético.

“Oiga usted, señor dotor” es un poema que pertenece al libro *Cumanana* (1964) de Nicomedes Santa Cruz. El poema está estructurado sobre cinco décimas precedidas por una cumanana. El elemento particular es que esta cumanana (texto conformado por cuatro versos octosílabos) se desarrolla en dos niveles: el primer nivel tiene que ver con el eje temático que esta apunta ya desde el inicio y que aparece en las cinco décimas representado; en el segundo nivel, cada verso de la cumanana aparece incorporado como elemento dinamizador al final de cada décima, me refiero al verso número diez de cada décima.

A nivel figurativo, en cambio, observamos el predominio del campo figurativo de la metáfora¹. Así, aparece una representación del lenguaje metafórico cotidiano a través de frases emparentadas con la oralidad como “hacer el favor”, “pisar mi casa”, “si viene en plan de turismo”, “nuestro pelo se toma” (tomar el pelo), “aceptar una broma”, “mande

¹ Al decir de Arduini (2000) se incluyen, aparte de la metáfora que da nombre al campo figurativo, otras figuras como el símil, la hipérbole, la personificación, la ironía, el símbolo, etc., figuras vinculadas a una representación semántica y cognitiva.

al diablo el tenedor”, “deje vacío el plato”, “divertirse en fija”, “en marinera se escapa / lo mismo que lagartija” y “¡mi machete es su tutor!”. Como podemos reparar, la recurrencia del componente metafórico en la voz del locutor personaje² advierte no solo el elemento dialógico en relación a la oralidad, sino también nos hace observar que el discurso está representado en un ámbito bastante privado como las fiestas o tonos (fiesta hogareña), en donde elementos que lo complementan son la música, la casa, el baile, las relaciones entre “yo” y el “otro”, las advertencias de un encuentro, las distancias socioculturales, etc. Asimismo, observamos que las figuras no son elementos decorativos del poema, sino tienen que ver con una representación metafórica que intenta reforzar la noción de otredad sociocultural y las relaciones de poder.

Un segundo momento de nuestra lectura referirá a la interacción comunicativa al abordar el poema “Oiga usted, señor doctor”, ya que se crea una interacción virtual que funciona a partir de la representación de una comunicación que el lector debe advertir dentro del texto. Entonces, es preciso detenerse en las “actitudes líricas” o “figuras pragmáticas” que se dan en la funcionalidad comunicativa dentro del discurso poético. Luján Atienza (1999) refiere a la pragmática intratextual como:

una comunicación que se produce dentro del poema entre un hablante ficticio y un oyente igualmente ficticio. Evidentemente, la manera en que se produce esta comunicación (natural, fallida, deficiente) nos va a dar datos sobre el autor implícito, como instancia delegada del autor o de su intención (p. 226).

Asimismo, según Austin (1962), existen tres dimensiones en el que se produce un acto de habla: (i) acto locutivo (el acto físico de emitir un enunciado), (ii) acto ilocutivo (realización de una función comunicativa) y (iii) un acto perlocutivo (reacción o efecto que produjo el locutor al usar la función comunicativa). En el poema de Santa Cruz, sin duda, se realiza un acto ilocutivo en el que el locutor en primera persona se dirige hacia un alocutario representado. Hay varios elementos interesantes que aparecen en la voz del locutor en referencia al interlocutor como su posición social, pues es jefe del esposo de su hermana; asimismo, es “otro”, debido a que constantemente se refuerza la idea de otredad cultural, práctica de “otros” valores sociales, éticos y culturales. También se refiere sobre este y se le advierte que no negree, que no tome el pelo, que no muestre desprecio por la gastronomía de la familia, sus bailes y sus formas de celebración familiar.

² Dentro del sistema comunicativo en un texto poético, encontramos al locutor (que puede dirigirse en primera, segunda y tercera persona) y al alocutario (que puede estar o no representado en el texto). En este caso, en particular, aparece el locutor en primera persona, quien es a su vez el personaje del poema.

Evidentemente se produce una interacción comunicativa directa en el poema, y este se da a través de los actos directivos (la voz poética intenta modular las acciones de su interlocutor cuando vaya al santo de su esposa a modo de una advertencia) y expresivo (pues manifiesta al mismo tiempo sus emociones a partir de experiencias como el desprecio, la exclusión, la burla, la desvergüenza, etc.) Observar la interacción comunicativa nos hace notar algo particular, a saber: el discurso de la voz poética cumple la función social de salvaguardar las costumbres, las prácticas, las relaciones y cultura de una casa, como metáfora de toda una sociedad (en este caso de la cultura afroperuana). El interlocutor, en este sentido, vendría a ser ese “otro” que intenta ingresar a otro espacio cultural, pero sin el mayor respeto, fijando y haciendo valer el discurso de poder frente al subalterno, esto es, la degradación racial a partir de la nominalización “negro” (“nunca me negree”) y la creencia de que la mujer negra es sensual y por lo tanto vulnerable al acoso del baile (“Y no pida “resbalosa” / si el tono recién comienza”). Así, es posible señalar cómo se estructuran las dinámicas no solo comunicativas, sino también las fricciones culturales en el “yo” (enunciador) y el “otro” (interlocutor).

Finalmente, el tercer momento de nuestra lectura se detiene en observar la representación trascendente. Cuando hacemos alusión a esta nos referimos a cómo en el discurso poético se dinamizan y desarrollan los argumentos, los contenidos, los programas, la cosmovisión o el mundo de las ideas que buscan, más allá de informar o representar un estado sintomático, simbolizar una realidad y trascenderla.

En el poema “Oiga usted, señor doctor” se representa la reapropiación del discurso a partir de la figura de la voz poética. En esta, la cultura popular y la oralidad celebran su libertad y se erigen como un único discurso conciliador; por ello, pese al tono de advertencia de la voz poética se invita a entrar, metafóricamente, a la otra cultura, en función del concepto de igualdad y respeto por el otro. Solo así el “otro” (blanco, representado como el jefe y “doctor”) puede ingresar a otro espacio simbólico y cultural. Es decir, el discurso del hablante poético no limita el diálogo cultural, al contrario, busca establecer lazos de interculturalidad donde el concepto fundamental es la libertad e igualdad social. Aquello no hace alusión a la distancia vinculada al factor económico únicamente, sino a las prácticas de tradiciones y costumbres de otra cultura, de ahí que el concepto de “doctor” esté orientado a la figura de “conocimiento” y “dominación”; de tal modo, el logocentrismo del blanco queda anulado por una práctica más igualitaria y de horizontalidad que procura la oralidad manifiesta por el locutor personaje.

Para Sommer (2018), el acto de escribir es una iniciativa que busca abolir toda forma de dominación, de modo que la escritura es, en su forma simbólica, una libertad. En este sentido, la autora sitúa a la “forma literaria” como aquel elemento capaz de “maniobrar por corrientes compensatorias de identidad, espiritualidad, idioma y patria” (pp. 408-409). Así, la oralidad en la poesía afroperuana, y en el caso particular de Santa Cruz, es una forma de libertad, un discurso de resistencia frente al discurso opresor del otro.

Asimismo, en el poema, la oralidad aparece desde múltiples perspectivas: como una voz periférica (se intenta representar las distancias no solo sociales, sino culturales del locutor frente al alocutario), como marca de la cultura popular (las frases o expresiones metafóricas de uso popular o cultural), como el discurso del otro (se establecen relaciones de otredad en función del “dotor” frente al interlocutor, el negro de su chofer, su esposa, su hija, su casa, su comida, su baile, sus costumbres, etc.), como técnica dialógica (a nivel estructural, la cumanana dialoga con el mismo poema a través de la décima; a nivel de contenido, en la voz del locutor, a partir de actos directivos y expresivos se intenta subrayar la forma cómo debe el otro ingresar a la otra cultura) y como representación de estructuras figurativas (si bien predomina la metáfora en relación a la vida cotidiana, también aparece la hipérbole y la ironía).

En consecuencia, sobre la propuesta de Nicomedes Santa Cruz, en relación a la representación de la oralidad y cómo esta transita hacia la escritura a través de formas poéticas como la cumanana y la décima, podemos señalar que “la originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales [...] a cada situación o público único e individual” (Ong, 1996, pp. 64-65).

2. LOS ESTILOS DE REPRESENTACIÓN FIGURATIVA

Si bien el lenguaje, y con este la oralidad de principal atención en este texto, se encarga de significar el mundo a través del sistema figurativo, es necesario observar la representación de ese universo lleno de signos (en este sentido me refiero a lo afroperuano, su visión de mundo, su folklore, las relaciones sociales, etc., sobre los cuales la cultura ha construido complejas relaciones sígnicas). Es así que entendemos al universo como un complejo sistema de símbolos que se reflejan los unos en los otros; por ejemplo, los colores vinculados a una concepción “racial”, las prácticas culturales, la figura simbólica de la diáspora africana, el tiempo de negación y los estereotipos contra el

“negro”, los espacios festivos vinculados a la familia y muchos otros fenómenos históricos que también aportan a esta correspondencia. En este sentido, nos ocuparemos de advertir los estilos, es decir, las formas usuales que suele representarse figurativamente en la poesía de Santa Cruz, entendiendo que lo figurativo no es un asunto meramente de estilos (estéticos), sino de concepciones de mundo (una visión metafórica de la historia afroperuana, por ejemplo).

2.1. REPRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA FIGURATIVA EN LA POESÍA DE SANTA CRUZ

Fajardo (2006) sostiene que “el mundo, la realidad, no es sólo lo que percibimos a través de los sentidos, sino también lo que trasciende los límites de la percepción” (p. 47). Por consiguiente, el mundo es representado por medio del lenguaje, y en estos diversos mecanismos de operación construyen realidades figurales, motivo por el que aparecen diversas formas de representación figurativa que van desde construcciones emparentadas a la cotidianidad (la vida diaria relacionada a la oralidad) hasta otras más elaboradas (en contextos culturales, industriales, de interés de grupos, entre muchas otras posibilidades).

Cuando nos referimos sobre las estructuras figurativas (es decir, sobre las figuras retóricas que construyen representaciones) queremos subrayar estas no nacieron en la literatura propiamente y que no pueden ni deben considerarse como un desvío respecto de la norma, tal como sostenían los formalistas rusos, sino más bien como una práctica discursiva simbólica del pensamiento humano. Nos comunicamos mediante simbolizaciones, a partir de relaciones de semejanza, comparaciones, en función de contradicciones, repeticiones, de modo hiperbólico, con énfasis y redundancia, o a través de la ironía, de metonimias, de sinécdoques, etc., y todo ello obedece a nuestro sistema simbólico el cual también se sostiene sobre una base cultural. Evidentemente se puede establecer una distinción entre lo figurativo en el lenguaje cotidiano y lo figurativo en lo literario. La literatura toma del mundo natural, no solo su apariencia por medio de la imitación, es decir, no solo se representa la realidad, sino también su lenguaje, y, por tanto, los diversos estilos de figuración que este organiza. Asimismo, diferencia a la literatura, además de la estilización del lenguaje verbal, su intencionalidad estética y su carácter polisémico. Lo anterior no ocurre en lo figurativo del lenguaje natural, pues cumple una significación específica y no hay una intencionalidad estética, sino operativa.

Sin embargo, la literatura parte y toma de ella dicho sistema figural y busca trascenderlo, hacer de estas unas figuras vivas, no agotarlas.

Ahora bien, observemos cómo es que se representa estas estructuras figurales en el discurso poético. A continuación, veamos qué estilos de representación figurativa aparecen en el poema “Palmero sube a la palma” del libro *Cumanana* (1964) de Santa Cruz y cómo se estructuran estos en función de los interlocutores en el texto:

“Palmero sube a la palma”

*Voy a cantar un «palmero»
de esos que llegan al alma.
Cuando saque mi pañuelo:
“Palmero, sube a la palma”.
(Porfirio Vásquez A.)*

La gente se divertía
en casa de mi adorada,
yo llegué de madrugada
porque al padre le temía.
Estaba la vida mía
para quitarse el sombrero;
yo quise jugarme entero
y dije, por ver: —¡Qué pasa!...
¡Si hay cariño en esta casa
voy a cantar un “palmero”!

Cogí el palo trinador
como hacen en Chancayllo,
afiné en punto e maulío
y arranqué por Sol Mayor.
Como el padre de mi amor
quería perder la calma
a todos les pedí «¡Palmas!»
al viejo le di un cajón
y entré a puntar un bordón
de esos que llegan al alma.

Mi jarana caprichosa
que dice «zamba-zambita»
les pareció muy bonita
y puso buena la cosa.
Al bailar la resbalosa
sacaban chispas del suelo.
El viejo se arregló el pelo,
se cuadró con su señora
y me dijo: «Cante ahora,
cuando saque mi pañuelo...»

Se acabó la enemistad
con un abrazo paterno,
el viejo me dijo «Yerno»

y yo le dije «¡Papá...!»
Desde esa oportunidad
vivo feliz con mi zamba.
Y, como todo se empalma,
el cielo me dio un hijo hombre,
al que le he puesto por nombre
“Palmero, sube a la palma”.

(Santa Cruz, 1964, pp. 27-28).

Para abordar este segundo poema utilizaremos la misma metodología de análisis anterior, pues creemos que pese a concentrarnos en el elemento figurativo (*elocutio*) del poema, es necesario advertir el funcionamiento de los otros elementos que integran el texto poético.

En primer lugar, es preciso indagar en el contenido de la forma y el universo figurativo. “Palmero sube a la palma” es un poema que corresponde al libro *Cumanana* (1964) de Santa Cruz. El texto está constituido por cuatro décimas precedidas por una cumanana. Sin duda, el componente particular es que esta cumanana se desarrolla en dos niveles: en un primer nivel, esta tiene que ver con la representación de la música y la historia de dos amantes y que aparece en las cuatro décimas; en un segundo nivel, cada verso de la cumanana aparece incorporado como elemento versal dinamizador al final de cada décima, nos referimos al verso número diez de cada décima marcado en cursiva.

Igualmente, en el universo figurativo del poema de Santa Cruz advertimos el funcionamiento predominante del campo figurativo de la metáfora. Esta figura es importante, pues articula el nivel semántico del texto en función de la representación de la voz poética. Respecto a la metáfora, Lakoff y Johnson (2009) parten de la noción de que esta es de naturaleza cognitiva y no un recurso de la imaginación poética: “la metáfora [...] impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (p. 39).

Desde esta perspectiva, la metáfora es parte importante de nuestra forma cotidiana para percibir el mundo. Esta rige y organiza nuestra conducta, la forma de conceptualizar nuestra enunciación y nuestras relaciones con las personas en diversos ámbitos (cotidianos, íntimos y sociales). Efectivamente, los aportes de la Lingüística cognitiva nos servirán para dar una imagen más profunda de la *elocutio* y ahondar en su dimensión ligada siempre al pensamiento-lenguaje.

Por ello, Arduini (2000) es un autor también clave, pues plantea que la figura retórica debe entenderse como un universal antropológico de la expresión y no como un desvío respecto de la norma. En este sentido, las metáforas en el poema “Palmero sube a la palma” evidencian la presencia del campo figurativo homónimo. Ya en la cumanana que abre el poema se advierte, en los dos primeros versos, la representación figurativa de la metáfora (conmover al o los oyentes) a partir de la intensidad: “*Voy a cantar un «palmero» / de esos que llegan al alma*”. Asimismo, en la primera décima, advertimos del ejercicio de la metáfora en (i) “Estaba la vida mía / para quitarse el sombrero; / (ii) yo quise jugarme entero/ y dije, por ver: ¡Qué pasa!”. En estos versos se evidencia el funcionamiento de dos metáforas correlacionales. La primera alude al valor superlativo del pensamiento sobre la amada, que es capaz de hacer que el amante se quite el sombrero como un acto de devoción y admiración a esta; en cambio, en la segunda, hay un cambio de pensamiento vinculado a la oralidad y a la suerte, en donde las expresiones “por ver” y “¡Qué pasa!” marcan la duda del hablante poético para relacionarse con ella, pero que al final deja que suceda.

En la segunda décima también observamos la representación figurativa de la metáfora a partir de versos como “palo trinador”, que refiere a una metáfora ontológica³ que sustituye al ser guitarra. De otro lado, es pertinente referirnos a frases metafóricas de la oralidad cotidiana como “perder la calma”, “pedir palmas”, y “llegar al alma”, las cuales se encuentran en relación de las acciones del hablante poético. En la tercera décima advertimos la presencia de la personificación de la música a partir del concepto “dice”, que refiere a cómo la jarana (música) manifiesta sus letras y su ritmo, y que es capaz de generar en los invitados una consecuencia: “Al bailar la resbalosa / sacaban chispa del suelo”, que tiene que ver con una construcción figural como la hipérbole que representa una sobre exageración de los que bailan la música de la resbalosa (danza negroide, picaresca y de galantería), incluso gastando los zapatos hasta sacarle chispas. Finalmente, en la última décima, hallamos la presencia figurativa de expresiones como “abrazo paterno” y “el cielo me dio un hijo hombre”, emparentadas a un pensamiento metafórico que linda con el elemento representado. Si reparamos en la dinámica de la representación del campo figurativo de la metáfora, diremos que en este poema se representan las figuras

³ Para Lakoff y Johnson (2009) la metáfora ontológica refiere a que nuestras experiencias sensibles con objetos físicos (nuestro propio cuerpo) proporcionan la base para una variedad de metáforas ontológicas. De esta forma se pueden considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias (por ejemplo, “la mente es una máquina”).

en correlación con los estados emocionales de la voz poética. Así, va desde la dubitación y el recelo del amante hasta su incorporación en la familia gracias a su descendencia.

En segundo lugar, conviene revisar la interacción comunicativa en el poema “Palmero sube a la palma” toda vez que encontramos la presencia de un locutor (acto locutivo) en primera persona, quien se dirige hacia un alocutario no representado, pero con el que mantiene un tono dialógico mediante el que cuenta de qué manera logró ingresar como yerno a una familia y tener un hijo (“hombre como sinónimo de varón en el poema) que se encargará de conservar la descendencia. Además, en el poema se desarrollan actos afirmativos, pues a través de la voz poética se intenta informar con veracidad los hechos y las anécdotas del proceso de construcción del vínculo en una familia. De esta manera, el locutor emplea un estilo de representación del mundo en relación a la memoria cotidiana y episódica.

Finalmente, en un tercer momento, toca advertir la representación trascendente del poema. El texto, si bien refiere a cómo el yo poético utilizó una serie de mecanismos para ganar el favor de consentimiento del padre de la amada, representa sobre todo la constitución de la familia en función de la música y la danza afroperuana. El asunto no es la incorporación de un miembro más a la familia, sino de qué modo este se conecta con la otra familia, como metáfora de la integración social por medio de la música y la danza, que tienen indubitablemente un matiz cultural.

3. LAS FORMAS DE LA MEMORIA

En la obra poética de Santa Cruz se representa un mundo afroperuano que ha sido reconstruido con múltiples soportes no solo lingüísticos (oralidad y escritura), sino sobre todo de cosmovisiones (otros signos) que entran en pugna en un lugar simbólico como es el espacio afro, un espacio de disputa en transformación, pero que subraya su sitial histórico. Es así que al ingresar en la poesía de este autor encontramos no solo la visión de mundo de las voces poéticas que en estos se representan, sino las complejas relaciones de cosmovivencia que no siempre guardan estrecha relación de correspondencia entre uno (“blanco”) y otro (“negro”); por el contrario, estas pueden verse resquebrajadas por las diferencias socioculturales (o veces entre un hablante poético “negro” frente a otro “negro”, tal cómo se representan en estos poemas). De este modo, el propósito de esta sección es indagar en cómo la memoria cultural y comunicativa se vinculan a la cosmovisión y a la cosmovivencia representadas en el sistema metafórico de los poemas.

3.1. LA MEMORIA COMUNICATIVA Y CULTURAL EN LA POESÍA DE SANTA CRUZ

Erlí (2012) entiende a la memoria como una construcción discursiva vinculada a una memoria colectiva muy amplia. Naturalmente, se trata de un elemento importante dentro los discursos de la oralidad, pero también está en la literatura. Erlí desarrolla los planteamientos del antropólogo alemán Jan Assmann, quien distingue dos tipos de memoria: la cultural y la comunicativa: mientras aquella cumple una función de almacenamiento social, vinculada al recuerdo presente a través de objetivaciones fijas que se sostienen en una dimensión temporal; esta, por su parte, hace las veces de una memoria de todos los días que se sitúa en la actualidad a partir de la interacción cotidiana y cuyo contenido refiere a la historia contemporánea limitada.

A continuación, observemos cómo en el poema “El café” se representan los dos tipos de memoria:

“El café”

Tengo tu mismo color
y tu misma procedencia,
somos aroma y esencia
y amargo es nuestro sabor.
Tú viajaste a Nueva York
con visa de Zimbabué,
Yo mi Trópico crucé
De Abisinia a las Antillas.
Soy como ustedes semillas.
Soy un grano de café.

En los tiempos coloniales
tú me viste en la espesura
con mi liana a la cintura
y mis arbóreos timbales.
Compañero de mis males,
yo mismo te trasplanté.
Surgiste y yo progresé:
en los mejores hoteles
te dijeron ¡qué bien hueles!
Y yo asentí “¡uí, mesié!”.

Tú: de porcelana fina,
cigarro puro y cognac;
yo de smoking, yo de frack,
yo recibiendo propina.
Tú a la Bolsa, yo a la ruina;
tú subiste, yo bajé...
En los muelles te encontré,

vi que te echaban al mar
y ni lo pude evitar
ni a las aguas me arrojé.

Y conocimos al Peón
con su “café carretero”,
y hablando con el Obrero
recorrimos la nación.
Se habló de revolución
entre sorbos de café:
cogí el machete... dudé,
¡tú me infundiste valor
y a sangre y fuego y sudor
mi libertad conquisté...!

Después vimos al Poeta:
lejano, meditabundo,
queriendo arreglar el mundo
con una sola cuarteta.
Yo, convertido en peseta,
hasta sus plantas rodé:
¡qué ojos los que iluminé,
qué trilogía formamos
los pobres que limosneamos,
¡el Poeta y su café!...

Tengo tu mismo color
y tu misma procedencia,
somos aroma y esencia
y amargo es nuestro sabor...
¡Vamos, hermanos, valor,
el café nos pide fe;
y Changó y Ochún y Agüé
piden un grito que vibre
por nuestra América libre,
libre como su café!

(Santa Cruz, 1964, pp. 11-13).

En un primer momento es importante la *dispositio* del texto en función de las décimas. El poema está conformado por un total de seis décimas (forma poética constituida por una estrofa de diez versos octosílabos, denominados también como décima espinela). A diferencia de los otros poemas estudiados, aquí, en particular, las décimas no están precedidas por una cumanana; sin embargo, el tono dialógico se mantiene de principio a fin, y es el que estructura una memoria comunicativa y cultural en el texto. Igualmente, a nivel figural predomina el campo figurativo de la metáfora (comprendida por la metáfora y otras figuras semánticas). Por ejemplo, hay figuras vinculadas a este campo como el símbolo en la figura del “café”, que representa al negro,

su historia emparentada con la esclavitud, su sabor “amargo” en relación al sufrimiento de este, a su color característico y que define su raza, y el olor o aroma en función a su dignidad y reivindicación. De tal manera que, en el poema, la referencia al café simboliza no solo la negritud, sino las operaciones socioculturales que sobre este se dieron y que marcaron su trauma cultural afín al esclavismo. Al respecto, Cuche (1975) subraya que un individuo “siempre quedaba marcado por el medio del que provenía, y la calificación racial era siempre a la vez una calificación social” (p. 83).

Otra figura recurrente en el poema es la sinestesia, “percepción sensorial simultánea” (García, 2000, p. 55) o de un dominio sensorial a otro, la cual aparece en los versos “somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor”, que se hallan en la primera décima y se repite en la última del poema; estos enfatizan la dualidad de un sentimiento vinculado (i) a la reivindicación y a la dignidad de la esencia o lo característico de esta y (ii) al trauma cultural de la esclavitud, que marca el amargo sabor de la historia del fruto. De otro lado, también aparece el símil o comparación; particularmente, en los dos versos finales de la primera décima se lee: “Soy como ustedes semillas. / Soy un grano de café”, que alude a la población afrodescendiente en correlación a la diáspora cultural a través de la comparación con las semillas. Lo particular de este símil es la referencia integracionista en “soy como ustedes” por parte del locutor, y esta marca no solo su adhesión cultural sino su esencia emparentada a la negritud; incluso, en “[S]oy un grano de café”, el deíctico “soy” refuerza anafóricamente este rasgo de la voz poética para con su gente. Además, la representación figurativa, en función al ámbito del trabajo agrícola, y por tanto periférico, se vislumbra en los versos 5 y 6 de la segunda décima, “compañero de mis males / yo mismo te trasplanté”, que hacen referencia al desplazamiento cultural porque el ser es representado como un tallo, esto es, una planta que se introduce en otro espacio y en el que crecerá para dar frutos. Esto guarda sentido con el eje temático del texto, pues alude en el sentido de que hay una visión cosmopolita de él, pero en relación a la ejecución del trabajo en un espacio donde gana el imperialismo y en donde se avizoran las diferencias y las brechas socioeconómicas: “Tú a la Bolsa, yo a la ruina; / Tu subiste, yo bajé”.

En las tres últimas décimas, advertimos el desarrollo de una estructura figurativa en relación a la oralidad, y es que el discurso se torna más expresivo, ya que la voz poética se vincula más con su interlocutor. De esta manera, evidenciamos figuras metafóricas en los versos 3 y 4 de la cuarta décima (“y hablando con el Obrero / recorrimos la nación”) o en los versos finales de la misma décima (“¡tú me infundiste valor / y a sangre y fuego

y sudor / mi libertad conquisté...!”). Como podemos visibilizar, hay predominancia en el uso figurativo de la metáfora, que involucra ciertas expresiones arraigadas a la oralidad y que se representan en el poema con el llamado y la búsqueda de libertad del obrero y del peón, donde la primera libertad necesaria es la libertad individual (descolonizarse) que implica a su vez la libertad colectiva (discurso decolonial). La quinta décima no resulta distinta del anterior, pues en esta se subraya la labor romántica del “poeta” al intentar libertar el mundo con poesía: “queriendo arreglar el mundo / con una sola cuarteta”; nótese la representación figural en relación al gerundio en la oralidad en el verso “queriendo arreglar el mundo”. Finalmente, en la última décima del poema, se evidencia el funcionamiento del campo figurativo de la metáfora a partir de la sinestesia en “somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor” vinculado a la representación de la afro dignidad y, en segundo término, al trauma cultural de la esclavitud; la metáfora propiamente, en los versos “Vamos, hermanos, valor, / el café nos pide fe”, tiene que ver con la metaforización del color a través de la figura del café, es decir, es el llamado no solo del color y la sangre, sino de la unidad afroamericana.

En un segundo momento, conviene subrayar cómo se articula la interacción comunicativa en el poema. Por un lado, advertimos la presencia de un locutor en primera persona que se dirige a un alocutario no representado en el texto; aun cuando se refiera a que se trata de alguien del mismo color y de la misma condición cultural que el locutor, no se precisa su individualidad. Posteriormente, el interlocutor va a personificar a la colectividad afroamericana (precisamente cuando se evidencia el nosotros inclusivo a partir de expresiones como “somos” o “nuestra”). Por otro lado, en el poema se advierte la representación del nivel del acto ilocutivo a través de un discurso expresivo y de un compromiso social. Prestemos atención en cómo en el poema “El café” se revelan los dos tipos de memoria en el discurso poético. De una parte, es importante observar que a partir de la voz poética del locutor se refuerza este constantemente en el deíctico de persona “yo” y “mí”, y en donde se manifiesta una memoria comunicativa vinculada a las vivencias individuales en la historia individual. Por ejemplo, en la primera décima se leen estos versos: “tengo tu mismo color / y tu misma procedencia”, “Tú viajaste a Nueva York / con visa de Zimbabué”. En la segunda décima se leen estos otros: “Surgiste y yo progresé: / en los mejores hoteles / te dijeron ¡qué bien hueles!”. En la tercera décima se indican estos versos: “yo de smoking, yo de frack, / yo recibiendo propina. / Tú a la Bolsa, yo a la ruina”. En la cuarta décima se lee: “Se habló de revolución / entre sorbos de café:

/ cogí el machete... dudé, / ¡tú me infundiste valor/ y a sangre y fuego y sudor/ mi libertad conquisté...!”. En la quinta décima leemos: “Yo, convertido en peseta, / hasta sus plantas rodé: / ¡qué ojos los que iluminé, / qué trilogía formamos / los pobres que limosneamos, / ¡el Poeta y su café!...” Y en la última décima: “¡Vamos, hermanos, valor, / el café nos pide fe”.

Como hemos podido evidenciar, a través de los versos más significativos de cada décima que integra el poema, notamos cómo la voz poética construye una memoria comunicativa en la que se recuerdan algunas acciones individuales del locutor y su alocutario inmediato. De esta manera, utilizando la tipología que subraya Erll (2012) sobre Assman, explicaremos la naturaleza de la memoria comunicativa en el poema de Santa Cruz. En consecuencia, al revisar el poema a partir del locutor personaje, observamos una representación de la memoria comunicativa en función del contenido (referido a las vivencias del desplazamiento espacial y cultural de los interlocutores en el poema), las formas (vinculado al modo en cómo se desarrollan los hechos de manera natural a partir de la interacción y la cotidianidad), los medios (como recuerdo vivo de las experiencias y la oralidad en el locutor del poema), la estructura temporal (que refiere a un periodo limitado de tiempo al cual refiere la voz del locutor, tal como el tiempo en que laboró en el hotel, los desplazamientos del África a América, el recorrido de la nación para promover la revolución, etc.) y los portadores (no específicos en el poema, pues se refiere a una persona, su interlocutor, también como símbolo de una comunidad del recuerdo).

De otra parte, en el poema se representa la memoria cultural. Por ejemplo, en la primera décima: “Tengo tu mismo color / y tu misma procedencia, / somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor”, que refiere en el primer verso a la afrodignidad en el ahora, pero que dicha dignidad no olvida el trauma cultural de la esclavitud vinculado a lo amargo de esta como una época muy dura. En la segunda décima leemos estos versos: “En los tiempos coloniales / tú me viste en la espesura / con mi liana a la cintura / y mis arbóreos timbales”, que remiten al paso panafricano y a las raíces culturales. En la tercera décima: “Tú: de porcelana fina, / cigarro puro y cognac; / yo de smoking, yo de frack, / yo recibiendo propina. / Tú a la Bolsa, yo a la ruina”, donde observamos la representación del largo proceso de servilismo al cual fueron condenados los negros desde la esclavitud al abuso de trabajo, el cual también se articuló como un estereotipo cultural. En la cuarta décima se leen: “Se habló de revolución / entre sorbos de café: / cogí el machete... dudé,

/ ¡tú me infundiste valor / y a sangre y fuego y sudor / mi libertad conquisté...!"; en estos versos se resemantiza la abolición de la esclavitud, o las formas modernas de descolonización, pues se denuncia al peonaje. En la quinta décima: "Yo, convertido en peseta, / hasta sus plantas rodé: / ¡qué ojos los que iluminé, / qué trilogía formamos / los pobres que limosneamos, ¡el Poeta y su café!...", aquí observamos la cosificación del negro a través de la "peseta" y, por tanto, su deshumanización y el grado de mendicidad que aquello conlleva; sumado a ello, la referencia con el poeta tiene que ver con el idealismo de este en función también de la ansiada libertad del negro. Finalmente, en la sexta décima: "Tengo tu mismo color / y tu misma procedencia, / somos aroma y esencia / y amargo es nuestro sabor...", versos que refieren a la afrodignidad y al legado de la negritud todavía vinculados a la lucha por el reconocimiento a fin de paliar el trauma cultural de la esclavitud. El texto finaliza con unos versos que nos llevan a la mitología africana luchando por la liberación de América Latina: "y Changó y Ochún y Agüé / piden un grito que vibre / por nuestra América libre, / libre como su café!", los cuales aluden a las divinidades de la mitología africana que piden por la libertad no solo de sus hijos afrodescendientes sino por una integración de estos a la América del "nosotros" en la voz del locutor en el poema. Como hemos podido advertir, aquí la memoria cultural opera con mayor claridad a partir del discurso del locutor, pues fija hechos de un pasado absoluto: el panafricanismo, la mitología africana, el periodo colonial y la esclavitud. Otro elemento es la codificación simbólica, en relación a la agricultura y al color, de ahí la simbolización respecto del café y la representación de la memoria emparentada a un tiempo mítico en el que aparece la espesura del bosque, los timbales y los dioses africanos como en el poema de Santa Cruz; incluso el locutor es un portador especializado toda vez que guarda la memoria en códigos culturales.

Finalmente, observaremos la representación trascendente en el "El café". En este poema aparece, en clave simbólica, la peripecia del "color" vinculado al dolor de la esclavitud y la diáspora (adviértase la referencia al color del café y a la semilla), asimismo, los procesos posteriores a la colonización, esto es, nuevas formas de opresión como el imperialismo, la condena al servilismo, la desigualdad, la lucha por la libertad americana y las distancias socioeconómicas. Queda claro que, en el poema, hay un llamado a la integración americana, donde se fundan incluso los dioses africanos por la libertad de América, un nuevo espacio cultural, razón por la que no es gratuita la referencia a las divinidades africanas. Como hemos podido evidenciar en la lectura del

poema “El café”, este se encuentra estructurado en función de la memoria comunicativa y cultural, en donde se dan cita el mundo personal del yo y su vez este dialoga con la cultura, la comunidad, la religión, el tiempo y el mito.

3.2. LA IMAGINACIÓN PLURILINGÜE

En la sección anterior hemos identificado que en un texto se pueden evidenciar estilos de representación figurativa, pues el poema es un espacio lleno de tensiones: a nivel estructural (*dispositio*), a nivel figurativo (*elocutio*), a nivel de la interacción comunicativa (interlocución) y a nivel de representación (*inventio*). De esta manera, a través de la construcción figurativa del mundo y del lenguaje se observan las dinámicas lingüísticas que operan dentro de ellas.

La idea anterior nos sirve para desarrollar la categoría de imaginación lingüística en la poesía afroperuana a partir del planteamiento de Billi (2013), quien sostiene que:

con «imaginación lingüística» hago uso de un concepto que atiende a la materialidad ganada por el lenguaje, a partir de la cual interviene lo real con una potencia creativa que no precisa de un sujeto, sino que, antes bien, da lugar al acontecer de diferentes subjetividades que se disputarán el mundo (p. 258).

Con la propuesta de Billi, podemos repensar que el poema es un espacio simbólico donde se producen variadas fricciones debido a las dinámicas de múltiples subjetividades que entran en disputa. Un texto no es un tejido puro, sino que en él aparecen otros hilos culturales. Si bien este es una totalidad, cabe destacar que, al mismo tiempo, en esta se representa una heterogeneidad si repensamos la categoría empleada por Cornejo Polar (1983) más allá del ámbito sociocultural. Veamos a continuación cómo en los poemas analizados aparecen los elementos vinculados a una imaginación lingüística que sitúan el espacio del poema en un área de tensión discursiva.

En el poema “Oiga usted, señor doctor”, observamos subjetividades del locutor personaje a través del uso del lenguaje. Si bien la literatura modula y estiliza el lenguaje natural, en este también pueden advertirse, por medio de la escritura, un campo de tensiones lingüísticas. Verbigracia, en el texto se manifiestan al menos dos estilos de representación del mundo que están sujetos al uso del lenguaje. Por un lado, se muestran la oralidad y la coloquialidad vinculadas al habla de la cultura afroperuana: “lo ha invitao a usted mañana / pal santo de mi mujer”, que refiere el grado de cercanía con su interlocutor y su carácter de advertencia, pues intenta un acto perlocutivo en el alocutario; por ello, el

impulso y el tono enfático hacen que el discurso de este se precise como imperativo. Por otro lado, se da una modulación del lenguaje: “Y quiero que se convenza / que los negros educados / sin ponernos colorados / conocemos la vergüenza”, versos en los que existe una clara desviación a diferencia del lenguaje anterior, ya que aquí se subraya el carácter “educacional” de los negros. De tal modo, podemos observar la construcción discursiva tomando como base a dos usos del lenguaje para ambas finalidades del discurso persuasivo. Estas dos posturas se materializan en la enunciación del locutor, pero se introducen en un campo tensional cuando se dirige hacia el “otro” con el objeto de subrayar la horizontalidad y la igualdad frente a este último.

En el poema “Palmero sube a la palma”, por su parte, advertimos el funcionamiento de un lenguaje representacional distinto al anterior, pues aquí la voz poética no utiliza un lenguaje modelizado del hablante afroperuano, a pesar que existen algunas marcas culturales sobre esta cuando alude a la música, a la danza, a la marinera como sinónimo de “palmero” o a la forma de expresarse al tocar la guitarra. Si bien la voz poética no utiliza este lenguaje modelizado, ello podría significar que este locutor probablemente no pertenezca a la misma etnia de la amada. Esta idea se refuerza en el texto porque el padre de la muchacha, al inicio, no ve con buenos ojos la intención del músico, pero al final se da la integración precisamente gracias a la música y a la danza. En otras palabras, entrar en el espacio familiar y cultural del otro implica el conocimiento y la valoración de la otra cultura, solo de esta manera el “otro” pudo ingresar a formar parte de la familia “el viejo me dijo «Yerno» / y yo le dije «¡Papá...!»”.

A su vez, en el poema se perciben las marcas de la imaginación lingüística del locutor cuando este se “distancia” para ingresar a la casa de la amada: “La gente se divertía / en casa de mi adorada, / yo llegué de madrugada / porque al padre le temía”. En otros poemas de Santa Cruz que estamos abordando, la voz poética se integra al grupo y fortalece su afrodignidad a través de deícticos de persona como “yo” en relación de un “nosotros”; en cambio, en este poema no solo la voz poética se distancia respecto a la “gente”, sino que el lenguaje representacional del poema tampoco concuerda con la práctica enunciativa de su locutor, lo cual implica suponer la diferencia racial que existe entre la amada y el locutor. Así, la imaginación lingüística nos permite observar el funcionamiento del lenguaje a través de la representación que hace el locutor a partir de su visión del mundo, la idea de la “otredad”, la realidad y el contexto. De esta manera, en

el poema se “encuentran” la subjetividad del hablante poético y la del padre de la amada, quien aparece y sentencia: «Cante ahora/ cuando saque mi pañuelo...».

Otro poema en el que funciona la imaginación lingüística es “El café”, debido a que en este hay múltiples subjetividades que construyen una representación del lenguaje. Si bien la representación del lenguaje está en función del locutor personaje, este suele variar de registros y, por tanto, cambia por ello la construcción del mundo en este. En el poema registramos al menos cuatro tipos de imaginación lingüística que crean subjetividades: (i) una subjetividad emparentada a la descendencia, la afrodignidad y la conciencia del pasado esclavista (“Tengo tu mismo color / y tu misma procedencia, / somos aroma y esencia”); (ii) una subjetividad lingüística en relación a lo cosmopolita a través de los desplazamientos diaspóricos (“Tú viajaste a Nueva York / con visa de Zimbabué, / Yo mi Trópico crucé / De Abisinia a las Antillas”); en los versos “Surgiste y yo progresé: / en los mejores hoteles / te dijeron ¡qué bien hueles! / Y yo asentí “¡uí, mesié!”” o en estos otros “Tú: de porcelana fina, / cigarro puro y cognac; / yo de smoking, yo de frack, / yo recibiendo propina”); (iii) una subjetividad que se vincula a la conciencia social y a las aspiraciones de libertad ante nuevas formas de colonialidad (esta se ve representada a través de la figura del peón obrero en contraste con el poeta, en la décima 4 y 5 se leen, respectivamente: “Y conocimos al Peón / con su “café carretero”, / y hablando con el Obrero / recorrimos la nación”, “Después vimos al Poeta: / lejano, meditabundo, / queriendo arreglar el mundo / con una sola quarteta.”) y (iv) una subjetividad vinculada a la memoria cultural panafricana y a la conciencia de integración cultural con el pasado (en la segunda y última décima se leen, respectivamente: “En los tiempos coloniales / tú me viste en la espesura / con mi liana a la cintura / y mis arbóreos timbales”, “¡Vamos, hermanos, valor, / el café nos pide fe; / y Changó y Ochún y Agüé / piden un grito que vibre / por nuestra América libre, / libre como su café!”).

Como podemos advertir, estas subjetividades están en constante tensión en el espacio de la página en blanco a través de la imaginación lingüística del locutor en el texto. De tal modo, en la imaginación lingüística dialogan, se enfrentan, se permeabilizan, negocian y se encuentran diversos discursos, pues no existe una única imaginación, sino múltiples, de la misma manera que en un texto poético se perciben muchos estilos de representación figurativa. En ese orden, el caso de la poesía afroperuana es particular, pues nos estamos enfrentando un discurso híbrido tanto en lo que respecta a su estructuración formal (vinculada con la música, el canto o el acompañamiento

performativo) como a los elementos culturales que esta ha ido absorbiendo en sus diásporas.

Por ejemplo, existen autores contemporáneos que incorporan en su poesía expresiones o frases de idiomas africanos, o también lo hacen en español con ciertas marcas culturales de la afrodescendencia; otros, como Santa Cruz, prefieren introducir palabras de otros idiomas y aquello no solo implica la mera representación escritural de otro idioma sino la introducción de distintos componentes como el pensar, el crear y dialogar desde otro espacio y, por ende, “hablar” desde otras culturas. Sin duda, esta característica permite que la poesía afroperuana se entienda como un discurso híbrido en el que se acogen múltiples pensamientos dialógicos, de ahí su heterogeneidad y también su carácter ruptural y de resistencia.

CONCLUSIONES

La presencia constante de la oralidad en la poesía afroperuana de Nicomedes Santa Cruz es una forma de libertad y un discurso de resistencia frente al discurso absolutista y negacionista del otro (el blanco). Asimismo, en los poemas abordados, esta oralidad se representa desde múltiples perspectivas que atienden a su carácter periférico, a saber: como marcas de la cultura popular, como un discurso que entiende la otredad del yo frente al otro, como un recurso dialógico cultural y como un elemento dinamizador de los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos emparentados a su carácter híbrido (música, canto, *performance*).

La poesía de Santa Cruz, entonces, privilegia el empleo de un sistema de representación condicionado a expresiones figurativas del mundo cotidiano, coloquial y popular, preferentemente oral. De tal manera, estas figuras y sus formas cognitivas obedecen a una práctica discursiva cultural del pensamiento afroperuano. Así, el sistema figurativo se sostiene en su dimensión antropológica, donde se privilegia la representación del color, la esclavitud, la música, la danza, la libertad americana, la integración social y la afrodignidad.

En la poética de Santa Cruz operan alternadamente la memoria comunicativa y la memoria cultural. Como observamos, la historia individual no se aleja del todo de la historia colectiva, razón por la que ambas memorias registran la relación entre sujeto y sociedad. Así, el sujeto activa en su mundo cotidiano las marcas de la afrodescendencia, la afrodignidad, la diáspora moderna y las opresiones socioeconómicas que dialogan con

la memoria en función al pasado panafricano, a lo ominoso de la esclavitud, a la construcción del estereotipo de la subalternidad y de la servidumbre conectadas a la memoria cultural y la imaginación lingüística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria un componente de la retórica cultural. *Castilla. Estudios de Literatura*, (0), 1-26. <https://doi.org/10.24197/cel.0.2009.1-26>

ALBALADEJO, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, (25), 1-21. <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/974>

ALBALADEJO, T. (2016). Teoría de la literatura y estética. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*, (3), 49-58. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.3.3.9357>

ARISTÓTELES (1999). *Poética*. Editorial Gredos.

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

AUSTIN, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*. Paidós Ibérica.

BILLI, N. (2013). Imaginar, escribir. La imaginación lingüística en J. Joyce y P. Celan, a través de Nietzsche. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (19), 249-268. <http://hdl.handle.net/11336/3770>

CARAZAS, M. (2017). Caitro Soto: “De canto, baile y cadenas”. Testimonio y cultura Afroperuana. *Tesis*, 10(10), 153-174. <https://doi.org/10.15381/tesis.v10i10.18695>

CASSIRER, E. (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*. Fondo de Cultura Económica.

CUCHE, D. (1975). *Poder blanco y resistencia negra en el Perú*. Instituto Nacional de Cultura.

ERLL, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales.

CORNEJO POLAR, A. (1983). La literatura peruana: totalidad contradictoria. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9(18), 37-50.

FAJARDO, L. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. *Forma y función*, (19), 47-56. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/formayfuncion/article/view/18115>

- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Editorial Arco Libros.
- GARCÍA, J. “Ch”. (2018). Afroepistemología y pedagogía cimarrona. Rosa Campoalegre (ed.), *Afrodescendencias. Voces en resistencia* (pp. 59-70). CLACSO.
- GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Grupo Pakarina.
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra.
- LUJÁN ATIENZA, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.
- MIRANDA, C. (2019). Más allá de un cuento de hadas: resistencia y otros aprendizajes para la historiografía de la diáspora africana. Rosa Campoalegre Septien & Anny Ocoró Loango (coords.), *Afrodescendencias y contrahegemonías. Desafiando al Decenio* (pp. 27-62). CLACSO.
- OJEDA, M. (2016). Nicomedes Santa Cruz frente al canon literario peruano. *D’Palenque*, (1), 7-16.
- ONG, W. (1996). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- ORIHUELA, C. (2009). *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo xx (1950-2011)*. Hipocampo Editores.
- SANTA CRUZ, N. (1964). *Cumanana*. Librería-Editorial Juan Mejía Baca.
- SOMMER, D. (2018). Libertades literarias. La autoridad de los autores afrodescendientes. En Alejandro de la Fuente & George Reid Andrews (eds.), *Estudios Afrolatinoamericanos: una introducción* (pp. 381-411). CLACSO.
- STORINO, N. (2016). ‘De ser como soy, me alegro’: la negritud de Nicomedes Santa Cruz. *D’Palenque*, (1), 19-25.
- VALERO, S. (2016). La crítica literaria frente a las narrativas afrohispanoamericanas: generalizaciones y racialización. *Cuadernos de literatura*, 20(39), 41-52. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.clna>

**TRADUCIR Y CREAR: LA EXPERIENCIA DE LA TRANSCREACIÓN EN UN
POEMA DE E. E. CUMMINGS**

**TRANSLATE AND CREATE: THE EXPERIENCE OF TRANSCREATION IN
A POEM BY E. E. CUMMINGS**

Pamela Angela Medina Garcia
Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
pamedina@upc.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-3122-8281>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.142>

Fecha de recepción: 30.12.22 | Fecha de aceptación: 28.01.23

RESUMEN

La teoría de la transcreación poética, propuesta por los poetas concretos Haroldo y Augusto de Campos, líderes del grupo Noigandres, plantea comprender la traducción como una forma de creación y conocimiento del poema. Alineados por las ideas del concretismo en el cual el poema es concebido como una combinación de elementos formales gráfico-fonéticos y espaciales que posibilitan una experiencia, los poetas-traductores comprendieron que su labor favorecía una práctica metalingüística al aprehender el interior del poema y convertir la traducción en una búsqueda que no se limita al significado sino al signo y a la materia. En ese sentido, para los de Campos, traducir es estudiar, pero, al mismo tiempo, crear. Partiendo de estas ideas, esta investigación tiene como objetivo problematizar el concepto de transcreación a partir de la traducción de un famoso poema del autor americano Edward Estlin Cummings “a leaf falls” (1958), anteriormente trabajado por Octavio Paz y Augusto de Campos. Proponemos que la transcreación de la pieza de Cummings, el ejercicio de comprensión y análisis, permite la aparición de un poema que recupera la intención formal y visual del signo.

PALABRA CLAVE: transcreación, traducción, poesía concreta, Noigandres, Cummings.

ABSTRACT

The theory of poetic transcreation, proposed by the concrete poets Haroldo and Augusto de Campos, leaders of the Noigandres group, proposes understanding translation as a form of creation and knowledge of the poem. Aligned by the ideas of concretism in which the poem is conceived as a combination of formal graphic-phonetic and spatial elements that make an experience possible, the poets-translators understood that their work favored a metalinguistic practice that apprehends the interior of the poem and makes the translation in a search that is not limited to meaning but to sign and matter. In this sense, for those from Campos, translating is studying, but, at the same time, creating. Based on these ideas, this research aims to problematize the concept of transcreation from the translation of a famous poem by the American author Edward Estlin Cummings “a leaf falls” (1958), previously worked by Octavio Paz and Augusto de Campos. We propose that the transcreation of Cummings' piece, the comprehension and analysis exercise, allows the appearance of a poem that recovers the formal and visual intention of the sign.

KEYWORDS: transcreation, translation, creation, concrete poetry, Noigandres, Cumming.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar del correlato teórico y práctico en el que ha sido planteada la transcreación por los poetas y teóricos concretistas Augusto y Haroldo de Campos, esta forma de traducción no ha gozado de mucho reconocimiento metodológico. Las referencias alrededor de ella son más bien las de poéticas que sustentan la praxis de un creador. Es decir, solo hay espacio para entender sus ideas como gestos que intentan cercar ciertos fenómenos creativos propios, mas no como posibilidad o esquema metodológico que pueda generar un proceso de traducción y comprender obras ajenas. Considerando este panorama, la labor de esta investigación es problematizar el acto transcreador propuesto por los de Campos como una alternativa orgánica de traducción que se concentra en la expresión y en otras formas de emplear el signo.

Para esto, la segunda sección indaga y relaciona la traducción como un acto de interpretación. Nuestro punto de partida es recuperar las nociones interpretativas de Walter Benjamin (1923), George Steiner (1980) y Hans-Georg Gadamer (1999) en las cuales el concepto de traducción se contextualiza a prácticas comunes de comprensión. En la tercera sección, se ha creído necesario recuperar y problematizar los programas del grupo Noigandres como abanderados de la poesía concreta brasileña. Esta indagación permite aterrizar las principales ideas que subyacen a lo que prontamente se teorizaría como transcreación. Favorecen este acercamiento el análisis de algunas piezas concretas que evidencian una clara consciencia por las condiciones materiales y sígnicas de la palabra, aquello que más adelante se entiende como el afán traductor del signo y no del contenido. La cuarta sección plantea dos piezas de E. E. Cummings como ejemplos claros del juego que el poeta realiza con las condiciones formales de la palabra y la polivalencia lingüística y no lingüística del signo. También, se destaca la presencia numérica en sus operaciones poéticas las cuales se caracterizan por ser intraducibles y objetos innegociables. Del mismo modo, en este apartado se realizará un trabajo comparativo entre la pieza original de “a leaf falls” y sus respectivas traducciones a cargo de Octavio Paz y Augusto de Campos. Nuestro acercamiento revela que mientras de Campos juega y abre el portugués a la lengua oculta del poema de Cummings, Paz revela un limitado y restringido uso de la traducción que solo apunta o se detiene en liberar el contenido de un

idioma a otro. Luego de las indagaciones previas, la quinta sección pretende organizar unas conclusiones sobre lo sucedido con el poema de Cummings y las versiones de Paz y de Campos; y la relevancia de las condiciones visuales y materiales como formas de experimentación necesarias en este proceso.

2. LA TRADUCCIÓN COMO INTERPRETACIÓN

Desde los aportes de Walter Benjamin, en su clásico estudio *La tarea del traductor* (1923), entendemos la traducción como un ejercicio de supervivencia de la lengua mediante la cual una original se expande a través de una extranjera. Se trataría de un flujo de renovación e impresión de procesos históricos de una lengua a otra que al poseer esta identidad toma distancia de una pretensión de exactitud. Para el autor, la traducción no tiene aspiración de semejanza con el original, ya que “[esta] sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí” (p. 132). Esta sería la tarea del traductor, al relacionarse ideológicamente con la obra, ya que rescata el lenguaje confinado o el sentido original que escapa a la traducción literal. Es decir, su labor es generar una experiencia que articule cada palabra y sus maneras de ser pensada en el idioma extranjero, aquello que en un simple intercambio y correspondencia idiomática no se lograría. Por eso, también es un lector porque atraviesa y recibe la obra con su horizonte de expectativas (Jauss, 1971[1967]), desde el cual cada acto de lectura es un acto también de traducción.

Así mismo, es necesario identificar que en la experiencia destacada por Benjamin, la traducción se convierte en una práctica de decodificación, es decir, una labor de interpretación consciente de la imposibilidad de llegar al sentido original, pero sí de reconstruir el pensamiento de aquel en su mismo idioma. Esto último es relevante, ya que se infiere que, en la traducción, y en la tarea del traductor, se antepone la capacidad y la necesidad de penetrar en la pieza como lector dispuesto a encontrar un lenguaje que “ya no significa ni expresa nada” (Benjamin, 1923, p. 141) y que se encuentra en todos los idiomas. De este modo, se entiende que la toma de posición de ese “lenguaje puro” es el resultado de una labor de comprensión e interpretación que no se subordina al idioma sino al lenguaje del propio texto. Según esto, como plantea tiempo después Hans-Georg Gadamer (1999), “todo comprender es interpretar” (p. 467) porque esta práctica desarrolla un lenguaje que busca dejar hablar al objeto y al mismo tiempo al lenguaje de su intérprete. En estos términos, traducir es interpretar y el traductor es un intérprete.

George Steiner (1980), por su parte, tendría una perspectiva similar, ya que las operaciones de traducción e interpretación emplean las mismas herramientas que transforman, en términos de codificación y decodificación, el mensaje de la lengua-fuente hacia una lengua-receptora. Así como Gadamer, Steiner piensa que “entender es traducir” (p. 44) y esta es una práctica interiorizada en nuestras relaciones cuando se entra en contacto, oído o leído con el pasado. De este modo, el lector, el actor y el editor también serían traductores. De hecho, el autor precisa que expresiones como el arte y la literatura son posibles, porque existe un proceso continuo de traducción interna. De lo contrario, “no habría cultura: sólo silencio” (p. 48). Partiendo de estas perspectivas, nos gustaría pensar en la traducción como una práctica de interpretación que permite dejar hablar al idioma original y al traductor en una lengua extranjera, la misma que se identifica con la original, no por su exactitud, sino como parte de un lenguaje puro. Traducir es interpretar, una labor de transformación que antepone en primer lugar la comprensión del objeto como rasgo de fidelidad y la reconstrucción en otro como rasgo de libertad.

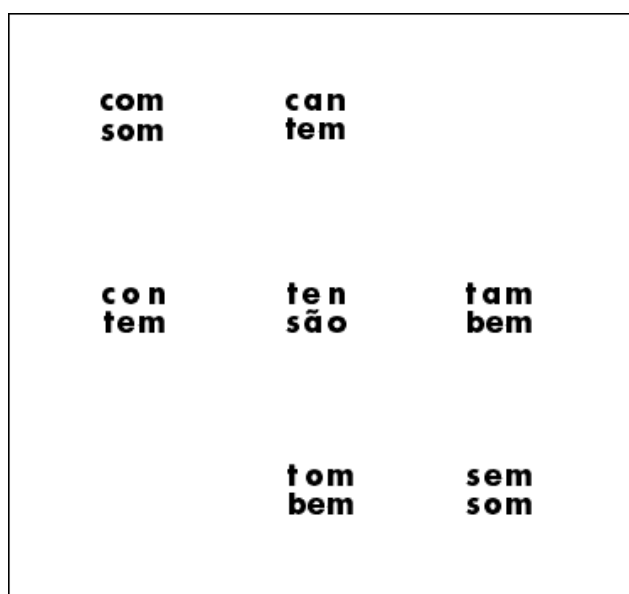
3. TRANSCREAR PARA VIVIR

En 1951, la I Bienal de arte de São Paulo significó la reunión de programas estéticos antagonistas como el abstraccionismo expresivo y el abstraccionismo constructivo en Brasil. Estos programas renuncian al figurativismo y afirman los elementos plásticos que conforman su condición compositiva como la línea, el punto, pero también el color, la geometría y el material. Es así que resulta significativo este influjo artístico porque en 1952 los poetas Decio Pignatari, Haroldo de Campos y Augusto de Campos recuperan la atmósfera de esta bienal y conforman el grupo Noigandres, órgano de trabajo y difusión de la denominada poesía concreta (Perednik, 1982).

Desde sus obras e ideas vertidas en sus manifiestos como “Manifiesto: Poesía concreta” (1956a) y “Plan piloto para la poesía concreta” (1961), el trabajo de los poetas concretistas se suscribe a un nuevo procedimiento con relación al verso que tiene como punto de partida la constitución de una sintaxis espacial, la cual entiende el poema como una cosa material (sea sonido, forma visual o carga semántica). Las palabras se tornan palabras-cosas en el espacio-tiempo, isomorfismo paralelo al de fondo-forma que evidencia una deuda con la síntesis del ideograma. Por su parte, el verso lineal se libera en el espacio como verso libre que forma en sí mismo un objeto poético «verbivocovisual», el mismo que congrega una yuxtaposición de palabras y experiencias

(de Campos, 1956a). De modo semejante a los artistas abstractos de la Bienal de São Paulo, los concretistas se centraron en los elementos materiales de la composición poética, blancos y recursos tipográficos, puntos y líneas que forman palabras. El poema dejó de ser visto por lo que dice, sino por lo que es, una realidad reprimida por la tradición occidental.

A pesar de que, al parecer, este programa retoma las experimentaciones poéticas de Mallarmé (1897) o Apollinaire (1918), es el influjo de la recuperación del ideograma por parte de Ezra Pound (1954) y el diálogo con el montaje lo que nos pondrá al frente piezas que intentan sintetizar en la palabra poética la combinación de “tomas que pintan” (de Campos, 2019b, p. 201), es decir, el principio cinematográfico que es emulado por la mezcla y la reunión de jeroglíficos, dimensión visual, en un signo. Esto no quiere decir retomar a los caracteres miméticos palabra-imagen del caligrama, ya que los Noigandres realizaron una “traducción lingüística del concepto de montaje” (Padilla, 2014, p. 158) desde el cual el poema concreto no interpreta, o representa, al objeto, sino quiere ser, en y por sí mismo, el objeto en un medio que congrega las condiciones espacio-tiempo. Un ejemplo de esto puede ser el poema “tensão” (1956b) de Augusto de Campos:



(de Campos, 1956b).

La división espacial del poema plantea una lectura que rompe la linealidad y la unidireccionalidad del verso; esta también repercute como una dimensión visual que dispone las palabras como bloques (palabra-bloque). En la práctica podemos leer palabras

en portugués como “tambem” (también), “tensão” (tensión), “com som” (con sonido), “tombem” (otoño), etc. En todas estas posibilidades de lectura, incluso, ingresa la dimensión tipográfica. Por ejemplo, la elección de la letra *futura bold* favorece en su minimalismo la paronomasia (Padilla, 2014) que pierde el sentido del verso. En “tensão”, todas estas posibilidades de lectura y relación con el poema se encuentran favorecidos por el tratamiento de las condiciones visuales y sonoras de las palabras, pero también por el aspecto idiomático, como si el portugués ganara esta toma de posición formal. La palabra se torna en un objeto de construcción poética, palabra-bloque con atribuciones espacio-temporales.

Creo relevante incidir en estos aspectos poéticos del programa concretista, debido a que proponen una importante preocupación por la dimensión icónica del signo y la manera en la que esto prefigura el poema por lo que es, relaciones espaciales gráfico-fonéticas, y luego por lo que dice, la significación que componen estas articulaciones. Así mismo, en esta práctica, las experimentaciones con la palabra se reconocen como exploraciones que, entre límites y posibilidades, evidencian las condiciones plásticas del portugués. Este tratamiento del poema es relevante en una teoría de la traducción, porque nos permite contemplar este como una labor que no se centra en transmitir o intermediar un contenido, o lo que dice la pieza, sino como una interpretación de lo que revela su identidad al reconocerse como objeto lingüístico e idiomático.

Los Noigandres tuvieron un notable trabajo de traducción poética y teorización sobre esta a la que denominaron «transcreación». Con resonancias aún de la obra de Ezra Pound, quien además fue traductor, los integrantes de este grupo, específicamente los hermanos de Campos, entendieron la traducción como un acto de creación que en el ejercicio borraba los límites de autoría. En el ensayo “De la traducción como creación y como crítica” (2018 [1962]), Haroldo de Campos, teórico de este momento, incide en la manera en que la labor traductora de Pound está respaldada por la anticipación teórica de la creación y la escogencia. El poeta estadounidense ordena, selecciona y expurga lo que ya fue hecho a partir de una revisión que convierte su traducción en una reescritura crítica y pedagógica. Para de Campos, este proceder de Pound ofrecía un ejercicio doble en el que la difusión de nuevos poetas también significaba la diversificación del idioma.

En la práctica, la transcreación obedece a lo que considero tres aspectos teóricos interconectados: la creación, el lenguaje poético y la liberación del significado, los

mismos que han sido explorados por Haroldo de Campos. En el primer caso, la traducción presenta una imposibilidad teórica porque, según el concretista brasileño, traducir es un arte y como tal realiza algo imposible. Esto significa que el traductor se empeña en traducir lo intraducible. Frente a esta imposibilidad de expresar lo inexpressable, o de reproducir lo irreproducible, la traducción se convierte en un acto de “recreación, o creación paralela, autónoma aunque recíproca” (2018 [1962], párr. 6). Ante la dificultad del texto, se abre más la posibilidad a la recreación. En el segundo caso, y el que más asiente al programa concretista, la transcreación recupera la función poética jakobsoniana (Jakobson, 1975) al concentrarse en traducir la iconicidad del signo porque esto implicaría “recrearlo físicamente” (de Campos, 2011, p. 17). Esto significa que la transcreación traduciría en el poema de llegada las cualidades concretas del poema inicial. Por ejemplo, frente al poema “A Serguéi Iesenin” de Maiakóvski, Augusto de Campos traduce la aliteración antes que el sentido como anteponiendo las cualidades formales del discurso antes que las significativas. En el último caso, y que resulta de la conjunción de los anteriores, la transcreación se libera del significado porque cuestiona el carácter comunicativo de la obra de arte y el carácter servil de la traducción.

La transcreación es la confluencia de la experiencia poética concretista y la afirmación del acto creativo. Sin embargo, también es la toma de posición de la función poética que se suscribe como elemento traducible mientras el binomio benjaminiano fidelidad-libertad entra en tensión. El transcreador sintetiza la consciencia del poeta y del traductor que, al liberarse del significado y traducir la función poética, crea un objeto que habla y en el que se deja oír. Ante la imposibilidad reconocida de traducir lo intraducible, transcrear permite la supervivencia de la lengua mientras expande y renueva en una forma peculiar la vida de la lengua original (Benjamin, 1923). Se transcrea para vivir.

4. LA PALABRA-HOJA DE E.E. CUMMINGS

Desde la segunda década del siglo XX, Edward Estlin Cummings ensaya una poética que se vale de los elementos visuales y compositivos de las palabras (Formas fixas, 2016). En sus poemas, la tipografía y el enfoque semiótico adquieren una presencia que implica pensar el lado iconográfico del signo (González de León, 2008). Frente a Cummings, nos vemos obligados a desplazar nuestra forma de interactuar con el poema como una relación que empieza a pensar en la dimensión plástica, léase no significativa, de la escritura. Esta dinámica es clara en la pieza “o the round” de *Xaipe* (1950):

o
the round
little man we
loved so isn't

now

a gay of a
brave and
a true of a

who have

r
olle
d i

nt

o
n
o

w(he)re

(Cummings, 1991, p. 606).

Cummings emplea un recurso tipográfico “o” que anticipa una característica del personaje sobre el que gira el poema, el “round little man” (el hombrecito redondo). La redondez circunda o rodea toda la atmósfera lírica y se reitera tipográficamente como si, al mismo tiempo, intentara aludir a la presencia del hombrecito que está “nowhere” (en ninguna parte). El poema presenta y oculta a su protagonista a partir de la condición icónica de la letra (el tipo) en mayúscula y minúsculas, el significado de “gay” y el signo “he” (él) entre paréntesis, signo de puntuación fundamental en la estética del poeta que apunta a la separación y al aislamiento. De hecho, es tal el juego idiomático del inglés y la puntuación en él que se personifica el relato de que “él” está escondido en el “ningún lugar”. Este personaje tipográfico “o” se convierte en un objeto poético que aparece y desaparece en visualidad y discurso. La ambigüedad de la “o” es aprovechada como grafía y como figura geométrica que da forma a la presencia-ausencia, ya que es la representación visual del hombrecito redondo camuflado y disimulado en el poema. En “o the round”, Cummings juega a las escondidas con la doble interpretación de sus signos. A pesar de que este poema plantea más problemáticas, que resume la creación de este poeta, nos gustaría apuntar en el sintomático uso iconográfico que plantea, y la posibilidad

matemática y lingüística que ofrecen las tipografías en su obra, las mismas que están atravesadas por el carácter idiomático del inglés. Estas serán fundamentales para entender la principal operación realizada en el poema que analizaremos.

Luego del repaso necesario por las discusiones sobre la ontología de la traducción, la teoría de la transcreación y la poética de E. E. Cummings, nos detendremos en la traducción del poema “a leaf falls”, que forma parte del libro *95 Poems* (1958). Nuestro objetivo es analizar cómo la transcreación de este poema al portugués recupera la experiencia originalmente propuesta por el autor y de qué manera la experimentación sirvió para dicho propósito. Para esto, es relevante comparar dos traducciones del poema de Cummings realizadas al español y al portugués por Octavio Paz y Augusto de Campos respectivamente.

l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

(Cummings, 1991, p. 673).

Traducir es interpretar. Un poema como el de Cummings exige una interpretación que pueda establecer un diálogo con todos sus elementos. En “a leaf falls”, una hoja cae en la soledad (“a leaf falls loneliness”). Con este enunciado el poema alude a un estadio y a un movimiento que se resume en la caída solitaria de un objeto natural. La historia de esta pieza es expresada en la caída silábica de las palabras “una hoja” (*a leaf*) encerradas selectivamente entre paréntesis. Semejante a lo ocurrido en “o the round”, Cummings emplea ortográficamente los paréntesis para aislar, en primera instancia, a su hoja, y, en segunda, la caída de su hoja. El poeta parece ser consciente de la capacidad ortográfica de los paréntesis y los inserta en su universo poético: la separación de las dos lecturas del

poema y el encierro de la hoja. En “a leaf falls”, el signo ortográfico aísla y cosifica a la hoja trasladando la experiencia del objeto a la experiencia de la palabra para constituirse en una hoja-palabra.

Sin embargo, los paréntesis forman parte de la múltiple experiencia de soledad a la que nos enfrenta el poema: aislar también implica dejar solo. Fuera de estos signos, la soledad se haya fragmentada y reiterada. Por ello, Cummings plantea una división consciente de la palabra “loneliness” como intentando encontrar en su composición tipográfica y silábica aquello que expresa en el significado: l-one-l-iness. Aquí la condición idiomática y matemática es necesaria porque la palabra “loneliness” parece gritar soledad de varias formas. Una de ellas es la que se expresa en letras “uno”, en inglés (*one*), y las otras son las “l” que, en la elección tipográfica del autor, también, apuntan al número “1” (uno). Es decir, en el tipo de letra, decidido y empleado por el poeta, la letra “l” y el número “1” poseen una morfología tan cercana, casi igual, que pueden ser reemplazadas entre ellas. Por ende, en “a leaf falls”, la experiencia de soledad atraviesa tres patrias del lenguaje: la matemática, la tipográfica y la lingüística. El estado solitario se convierte al mismo tiempo en ícono, palabra, letra y número. En síntesis, son varias formas apuntando a un solo lado solitario.

Para Cummings, la expresión solitaria aprovecha la espacialidad de la página en blanco. Se conforman dos niveles, el de arriba y el de abajo, que intensifican la disforia de la caída de la hoja y la caída emocional. En cambio, en la parte superior, coexisten dos alusiones al uno: en la letra-número “l” y en el artículo “a” que, teniendo como base el inglés, alude al uno (un). Esta doble alusión, matemática e idiomática, se complementan en el antepenúltimo “l” y último verso “one”. Por esta razón, se concluye que la pieza está revestida de una soledad interna y externa.

A partir de esta interpretación, una labor traductora o transcreadora precisa contemplar y entender la disforia del poema, la reiteración del estado solitario, la objetualización de la palabra, los recursos tipográficos, pero, sobre todo, la polivalencia de la “l”, “1” o el uno. En otras palabras, el poema de Cummings exige una traducción de su función poética que, a la vez, responda a los juegos y a las probabilidades que abre el idioma en el que escribe el autor, el inglés.

Con anterioridad, Augusto de Campos y Octavio Paz han transitado por la traducción de la obra de Cummings. El poeta y traductor brasileño lo hizo en 1954 y el

poeta y traductor mexicano, en 1955 (Cisneros, 2014). El trabajo sobre “a leaf falls”, realizado por ambos poetas, nos revela que ante la práctica no solo se traduce el poema sino también el *ars poética* de cada autor. Con esto nos referimos que traducir es expresar el conjunto de saberes e ideas con los que cada uno se enfrenta a la traducción.

ee cummings:

l(a
le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

Octavio Paz:

s(u
na
ho
ja

ca

e)
o
l

edad

Augusto de Campos:

so l(a
(l le
f af
o fa

l)l ll

(ha s)
e one
ai) l

itude iness

(Cisneros, 2014, p. 223).

A partir de esta comparación, se advierte que en la traducción de Octavio Paz se ha impuesto la función comunicativa y la postura conservadora ante los juegos del lenguaje. El poeta ha trasladado el contenido del poema y la disposición tipográfica entre palabras fragmentadas y signos. Lo mismo que es aislado por Cummings en la versión en inglés es también aislada por Paz en la versión en español. En la tensión fidelidad-libertad, Paz ha optado por la comodidad de la fidelidad. Inclusive, salvo por la permanencia del “l”, se han perdido las reiteraciones simultáneas de la soledad. Si el poeta americano aprovecha sus condiciones idiomáticas, Paz, en esta versión, hace ver al español como una lengua reducida y limitada. Por ello, se reconoces que en esta traducción se ha perdido el juego entre ese gran cóctel de idioma, tipografía y polivalencia.

A diferencia de Paz, Augusto de Campos ha transcreado el poema, debido a que juega con todos los elementos posibles del idioma y del signo. Su interpretación de Cummings atraviesa dos fases: la composición idiomática y la composición visual. En esta práctica traductora, el portugués en tanto idioma contribuye a la reiteración de la

soledad. Por ejemplo, la palabra “[S]olitude” es fragmentada silábicamente: so-l-itude en la medida en la que el portugués permite la construcción del estado aludido en “so” o “só” (solo). Así, “solitude”, soledad en portugués, se vuelve ícono en el “l” y también en el “ó”. No obstante, en la transcreación que realiza de Campos, la dimensión visual también entra a tallar a partir de la conservación y el aislamiento tipográfico de la “l”, lo que afianza, al mismo tiempo, su lectura numérica como «1». De Campos ha entendido que en el poema de Cummings el “uno” y el “1” es importante, motivo por el cual rodea la pieza con estas referencias en el segundo y el quinto verso. Si bien los anteriores ejercicios se desenvuelven en la fidelidad del poema, existen otros aspectos en los que aflora la libertad del poeta-traductor, como el uso de los paréntesis. A diferencia de Cummings, Augusto de Campos aísla selectivamente las palabras fragmentadas para construir o traducir su propia arte poética. En esta versión, los paréntesis segmentan y refuerzan la trayectoria de la caída de la hoja-palabra; además, forman y aíslan otra. Esto explica por qué el poeta concretista incrementa los signos de puntuación, ya que busca conseguir lograr la aparición de una palabra con los restos de otras como “haikai” (haiku), una inserción simultánea en el poema y en su obra de la tradición oriental (Cisneros, 2014).

La libertad del transcreador ha traducido (entiéndase transcreado) la función poética del lenguaje como si, al margen de lo que el poema dice, pusiera por delante lo que el poema es o lo que este desea ser: un ejercicio tipográfico, ortográfico, matemático y lingüístico. Está claro que la tipografía y el color forman parte de la dimensión visual. En el poema de Augusto de Campos, el signo necesita aludir aún más a la hoja-palabra, motivo por el cual la elección de la fuente mecanorma y el color verde objetualizan y personalizan a la pieza para que, a través de sus formas y gradaciones, sea cada vez más la hoja que cae. Esto direcciona la lectura al sentido idiomático inicial del poema. Finalmente, en la transcreación del poeta concretista, apelar a las cuestiones cromáticas y tipográficas opera como una compensación ante los abismos entre una lengua y otra. Una operación como esta es sintomática de las siguientes transcreaciones exploradas desde la década del 2000 por de Campos en sus intraduções y outraduções (intraducciones y otras traducciones), en las cuales traduce visual y creativamente (de Campos, 2015) las obras de Mallarmé, Apollinaire, Pessoa, entre otros.

5. CONCLUSIONES

La práctica de la traducción plantea una importante labor de interpretación o hermenéutica que tenga la posibilidad de ingresar al poema tal y como un análisis literario lo exige. Por un lado, el traductor entonces es una figura que se relaciona con la obra y su metalenguaje con miras a encontrar el lenguaje puro que relacione las dos lenguas dentro de una dinámica de fidelidad y libertad. La teoría de la transcreación lidia con este binomio intentando ofrecer un equilibrio que favorezca la función poética del poema original. Así, esta metodología no es únicamente una forma de traducir para un cierto tipo de poesía que se caracteriza por sus condiciones concretistas. La imagen asentada en la iconicidad del signo puede ser una vía de apertura a la dimensión visual como escape y alternativa a diversos horizontes idiomáticos o lenguas de llegadas. Por otro lado, los signos no lingüísticos, las variantes tipográficas o los condicionamientos espaciales pueden trabajarse como alternativas o puntos de encuentro y salvedad que dinamizan los problemas con el signo los cuales impiden recuperar la experiencia del poema a traducir. Por último, con el análisis a la transcreación de “a leaf falls”, se puede concluir que E. E. Cummings y Augusto de Campos comprendieron que los números, las letras y el diseño son patrias universales del lenguaje, formas que preexisten al idioma o ese lenguaje puro que en las ideas de Walter Benjamin parece quedar solo en el ideal. El hecho de que la traducción al español en la versión de Octavio Paz no haya funcionado no significa el empobrecimiento de esta lengua de llegada, sino es el desconocimiento y la subestimación de estos elementos transversales a toda cuestión idiomática. La mirada de Paz es conservadora y la de Campos, experimental.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (1923). *La tarea del traductor*. Edhasa.

CISNEROS, O. (2014). Traducción y poéticas radicales: el caso de Octavio Paz y el grupo Noigandres. En A. Kuzmanović, J. Filipović, J. Stojanović & J. Rajić (eds.), *Estudios Hispánicos en el siglo XXI* (pp. 213-227). Universidad de Belgrado.

CUMMINGS, E. (1991). *E. E. Cummings Complete Poems 1904-1962*. Liveright.

DE CAMPOS, A. (1956a). Manifiesto: Poesía concreta, *Xul*, (4), 26-27.

DE CAMPOS, A. (1956b). *tensão* [fotografía]. Augusto de Campos. <https://www.augustodecampos.com.br/tensao.html>

- DE CAMPOS, A., PIGNATARI, D. y DE CAMPOS, H. (1982 [1961]). En J.S. PEREDNIK (ed.), *Poesía concreta A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Centro Editor de América Latina.
- DE CAMPOS, A. (2015). *Outro*. Editora Perspectiva.
- DE CAMPOS, H. (2011). *Da de transcrição: poética e semiótica da operação de tradutora*. FALE/UFMG.
- DE CAMPOS, H. (julio de 2018 [1962]). De la traducción como creación y como crítica [Trad. de R. Jiménez]. *Poesía*. <http://poesia.uc.edu.ve/de-la-traduccion-como-creacion-y-como-critica/>
- DE CAMPOS, H. (abril de 2019a [1985]). De la transcreación: poética y semiótica de la operación traductora [Trad. de R. Jiménez]. *Poesía*. <http://poesia.uc.edu.ve/de-la-transcreacion-poetica-y-semiotica-de-la-operacion-traductora/>
- DE CAMPOS, H. (2019b). *Ideograma lógica poesía lenguaje*. Gog y Magog Ediciones.
- FORMAS FIXAS. (julio de 2016). Um poema de Cummings. *Formas fixas*. <http://formasfixas.blogspot.com/2016/07/um-poema-de-cummings.html>
- GADAMER, H. (1999). *Verdad y Método. Tomo I*. Ediciones Sígueme.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, U. (2008). e. e. Cummings El uno el innumerable quien. *Material de lectura*. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/ee-cummings.pdf>
- JAKOBSON, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- JAUSS, H. R. (1971 [1967]). La historia literaria como desafío a la ciencia literaria. En H. U. Gumbrecht & G. Domínguez (eds.), *La actual ciencia literaria alemana* (pp. 37-114). Anaya.
- PADILLA, J. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Iberoamericana.
- PEREDNIK, J. S. (1982). *Poesía concreta A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Centro Editor de América Latina.
- STEINER, G. (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Fondo de Cultura Económica.

JOSÉ MARÍA EGUREN Y LA CONCEPCIÓN MULTIDIMENSIONAL DE LA POESÍA

JOSÉ MARÍA EGUREN AND THE MULTIDIMENSIONAL CONCEPTION OF POETRY

Alex Morillo Sotomayor
Universidad Científica del Sur
amorillo@cientifica.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2232-903X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.143>

Fecha de recepción: 18.07.22 | Fecha de aceptación: 21.11.22

RESUMEN

Los primeros años del siglo XX representaron la instauración de la modernización de la poesía en el Perú. José María Eguren se posicionó como una de las voces más representativas de aquella instauración, por ello en este artículo exploraremos algunos argumentos claves que explican la modernización poética egureniana a partir de la revisión de las correspondencias entre un grupo particular de sus poemas y de sus prosas, con el fin de identificar en las escrituras ficcionales y ensayísticas del autor una concepción sobre la poesía que denominaremos multidimensional y que tiene entre sus rasgos más importantes la configuración de un ideal creativo-intuitivo, la figuración de lo femenino como un agente dialectizador y el establecimiento de los principios estéticos del movimiento y de la cromaticidad.

PALABRAS CLAVE: José María Eguren, concepción multidimensional de la poesía, ideal creativo-intuitivo, poesía y sentido femenino, estéticas del movimiento y de la cromaticidad.

ABSTRACT

During the first years of the 20th century, occurred the modernization of poetry in Peru. José María Eguren positioned himself as one of the most representative voices of that establishment. For this reason, in this article we will explore some key arguments which explain the Egurenian poetic modernization from the revision of the correspondence between a particular group of his poems and his prose, to identify, in the fictional and essayistic writings of the author, a conception of poetry that we will call multidimensional. It has, among its most important features, the configuration of a creative-intuitive ideal, the figuration of the feminine as a dialectizing agent and the aesthetic principles of movement and chromaticity.

KEYWORDS: José María Eguren, multidimensional conception of poetry, creative-intuitive ideal, poetry and feminine sense, aesthetics of movement and chromaticity.

1. EL IDEAL CREATIVO-INTUITIVO

A José María Eguren (1874-1942) se le ha atribuido la construcción de un discurso poético original, incluso inédito, en el contexto de la fundación moderna de la literatura peruana a inicios del siglo XX. Un discurso que ha sido valorado por el desarrollo de una particularísima intuición, y una intuición que ha sido reconocida, a su vez, como una forma de conocimiento que aprehende las correspondencias profundas y misteriosas de la realidad mediante los recursos de la musicalidad y la cromaticidad.

Lo que resulta atractivo de la intuición egureniana es su relación con una concepción mayor sobre lo poético que Eguren trazó tanto en sus poemas como en las notas que conocemos con el nombre de *motivos*¹. En este trabajo se seguirá de cerca, precisamente, esa relación, gracias a las correspondencias que estableceremos entre algunos de los poemas y ciertos *motivos* claves dentro del pensamiento egureniano. Comencemos con un apunte de Jorge Basadre (1977) que, aunque es una expresión temprana de la recepción crítica sobre el autor, tiene los ingredientes necesarios para dar cuenta hoy de la lógica intuitiva del poeta peruano:

Del romanticismo conserva la actitud estremecida ante la vida, cierta sapiencia sobre la humana nadería. Del simbolismo adopta la delicadeza, el sentido del matiz, la expresión figurada. Y antes de que alborearan las escuelas de vanguardia, prescinde absolutamente de la anécdota, de la representación objetivista, superando la realidad al intuir formas poéticas distintas de las que la realidad exhibe, al desdeñar por manida e inferior la reproducción simple de la vida para otear la superación de la vida por el arte mismo (p. 106).

Una impresión inmediata tras lo destacado por Basadre nos llevaría a pensar que la naturaleza ecléctica de la poesía egureniana encaja muy bien con la estética sincrética modernista. No obstante, algo más interesante se puede rescatar de esa impresión, pues Eguren se apoya en aquel sincretismo para mostrarse como el caso ejemplar de un posicionamiento artístico que se encargó de renovar, con bastante lucidez, las ideas

¹ Ricardo Silva-Santisteban (2005) advierte en los *motivos* una “ilación metafórica” con “valor evocativo” o “valor lírico” (pp. XC-XCI), lo que reafirma la cercanía entre estos textos y los poemas egurenianos. Más adelante, afirma lo siguiente: “La riqueza de lenguaje de los *Motivos*, por otra parte, impresiona y desconcierta al lector común quien se ve llevado a un universo donde la naturaleza recobra su virginidad para convertirse en un mundo encantado o en un espacio insólito para quien la frecuenta y a quien conduce a través de la onda musical de su lenguaje y cuyo hechizo sólo [sic] termina al acabar la lectura del *Motivo*. Preocupaciones estéticas, paisajes asombrosos, meditaciones filosóficas, descripciones e intuiciones de la naturaleza dinámica, breves relatos, recuerdos, evocaciones, anécdotas, sueños y ensueños, reflexiones, lirismo, etc., se entremezclan en los *Motivos*. Por ello se hace difícil su caracterización genérica definida, además, por el poeta con una palabra que indica movimiento” (pp. XCV- XCVI).

sobre la experiencia poética, propias de un escenario moderno que presentaba al nuevo siglo en plena transición y cruce de paradigmas.

Hay, por otro lado, una alusión en la cita que es reveladora pese a ser sutil: se habla de una “superación” de la realidad, la misma que compromete dos operaciones simbolizadoras en la mira del ejercicio poético egureniano. En cuanto a la primera operación, la realidad que es superada se sostiene en un orden simbólico ordinario que encauza las experiencias vitales del hombre hacia configuraciones de sentido que reposan sobre un determinado grupo de discursos, caracterizados por su proceder automatizado e inmediatista. Y en cuanto a la segunda operación, se trata de una fuerza de sentido intuitivo-deconstructiva que actúa en nombre de la poesía a la hora de *superar* la realidad y deja al descubierto otro ordenamiento justificado en un ejercicio simbolizador subversor.

Aquí es donde lo poético se dinamiza y se activa en diversas ideas para Eguren: por un lado, viene a ser la intuición que impulsa aquel ordenamiento subversor, y por otro, son las correspondencias profundas de la realidad que pasan inadvertidas para el orden simbólico ordinario y se constituyen en las *formas de la subversión* en el poema. Lo importante de esto es el gesto, muy consciente de Eguren, de asumir que la poesía da rienda suelta a la contraposición de tales órdenes simbólicos y a la dialectización de estos mismos gracias a la presencia, en el poema, de una intuición que los superpone. Eguren piensa al poema como el espacio en el que estos órdenes se tensionan con el fin de multidimensionar la realidad, esto es, con el fin de mostrarla en sus diversos planos y configuraciones. Y para lograr algo así también es necesario proyectar un lenguaje poético siempre pensado en su multidimensionalidad, vale decir, pensado en la revolución de sus códigos y de sus alcances².

Ciertamente, en nombre de tal multidimensionalidad, la ficción egureniana proyecta una serie de imágenes que ponen a prueba la sensibilidad del lector respecto a las ideas que este tiene sobre las experiencias del conocimiento y del lenguaje, con el

² Américo Ferrari (1977) describe tres aspectos de la intuición egureniana señalada hace un momento: (a) se trata de un lenguaje poético que opera inversamente, pues mientras mayor es su despliegue verbal más ocultos se encuentran sus sentidos, de modo que los textos de Eguren cultivan el poder de la sugerencia en medio de ese desfase; (b) la belleza no es un sentido resultante, sino más bien yace precisamente en el juego de esta dinámica de inversiones, en la propia edificación de la sugerencia; y (c) la complejidad del símbolo egureniano radica en el hecho de ser, antes que nada, una preconcepción que existe más allá de la operación con el lenguaje que el poeta emprende. Una especie de fundamento del sentido de lo poético independientemente de su materialización.

afán de sumergirlo en una indagación sobre la experiencia de la poesía y del arte en general. Por ello, no son pocas las ocasiones donde Eguren expone lo poético como una forma de conocimiento que desestabiliza críticamente los otros conocimientos y las otras expresiones de la sociedad moderna. Para Eguren, además, la poesía ofrece siempre la circunstancia propicia para ganar una perspectiva simultánea de desacomodo y de reinención frente al lenguaje, debido a una realidad multidimensionada nombrada desde voces que, antes de materializar algún tipo de representación más o menos convencional, ensayan retornos intensos al sentido, fugaz e intermitente por excelencia.

La escritura poética de Eguren se basa, en suma, en una práctica que deconstruye todo lo que encuentra a su paso con el propósito de revelar los distintos niveles de realidad que existe entre las cosas, interviniendo así la percepción del lector, reducida muchas veces a la unilateralidad. El proceder egureniano tiene como punto de partida escenificar, muchas veces, la superación de esa unilateralidad. Su consigna es que el lector se halle —se sorprenda— en medio de esos niveles de realidad que lo aproximan tanto a la refundición del conocimiento y del lenguaje como a la misma noción de la poesía en tanto una manifestación bisagra o liminal que acoge dicha refundición. Es un proceder que rompe aquella unilateralidad a partir de una visión que entrelaza lo conceptual, lo afectivo y lo sensorial.

Eguren apelaba a una noción especial para explicar el alcance de su escritura, tal y como la estamos describiendo: el ideal. El ideal es, en efecto, un impulso vital de síntesis que moviliza todos los elementos de la realidad en esa tentativa de manifestar la belleza; y al mismo tiempo yace debajo de las ideas, movilizándolas hasta extraer de ellas lo más profundo y esencial de su orquestación. El pensamiento entregado al ideal es decididamente creativo-intuitivo toda vez que no acoge lo racional como su factor determinante, siendo más bien la afectividad y la sensorialidad estimuladas las coordenadas de su trascendencia³.

³ Ricardo González Vigil (1977) comenta sobre la noción del ideal proyectada en la prosa de Eguren: “Cada prosa, a su manera, cumple con los requisitos impuestos por el ideal: el sentimiento prima y guía al pensamiento, la belleza es su causa determinante, brota de una entelequia subconsciente, supone una síntesis vital, expande su verdad en un panorama de fantasía, tiende “en faz de alegría” al infinito” (pp. 267-268).

2. EL SENTIDO FEMENINO EN LA INTUICIÓN POÉTICA EGURENIANA

Entonces, lo que tenemos hasta ahora es un ideal creativo-intuitivo que crea y concibe poesía superponiendo órdenes simbólicos (para que una realidad multidimensionada se manifieste) y apelando a formas de significación en las que lo racional, para aprehender algo lo suficientemente revelador, debe conjugarse con lo afectivo y lo sensorial (para que un lenguaje multidimensionado se manifieste). Y si hay un rasgo que reclama nuestra atención porque enriquece al ideal egureniano es el sentido que adopta lo femenino; en efecto, ya no es un dato menor el protagonismo de dicha figura, lo que se puede apreciar en textos tan representativos como “La dama i” y “La niña de la lámpara azul”. Veamos cómo se comporta el ideal egureniano descrito hace un momento en el primer poema:

La dama i, vagarosa
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.

Va en su góndola encantada
de papel a la misa
verde de la mañana.

Y en su ruta va cogiendo
las dormidas umbelas
y los papiros muertos.

Los sueños rubios de aroma
despierta blandamente
su sardana en las hojas

Y parte dulce, adormida,
a la borrosa iglesia
de la luz amarilla.

(Eguren, 2005a, p. 23).

El poema ubica al lector en un escenario que presenta los rasgos habituales de una estética simbolista: el misterio que se deja sentir desde el primer hasta el último verso, la ensoñación que provoca la simultaneidad de diversas realidades, la intermitencia de las presencias, la superposición de los tiempos, todo ello da fe de una circunstancia que podría definirse como multidimensional. La superposición temporal se nota en los ciclos de la naturaleza referidos que dejan constancia de la vitalización del paisaje. Con la vitalización, el paisaje deja de ser el simple trasfondo de una acción y se consagra en

el estímulo perfecto para las múltiples transformaciones que aparecen y que el yo poético registra. La dueña del paisaje es la dama i, quien inicia su recorrido por el lago —un espacio sagrado que concentra ciertas fuerzas o espíritus de la naturaleza, según la visión panteísta egureniana—, acción que *abre* el día desencadenando la orquestación de los elementos naturales. El recorrido es parte, asimismo, de una organización mayor en la que aparecen otros dos actos relevantes, el cantar y el recoger.

El canto de la “dama i” es la referencia que activa inmediatamente uno de los elementos más potentes de la intuición egureniana: la musicalidad. En nombre de esta musicalidad, la vibración regeneradora del canto renueva las fuerzas de la naturaleza; y no solo eso: la musicalidad traduce el canto en creación, y más aún, en recreación de una fuente creadora constante como es la naturaleza. Esto último revela, sin duda, el valor superlativo de la musicalidad que alcanza otras formas de expresión si ponemos atención a los aspectos rítmico-cuantitativos de la composición del poema: una distribución estrófica regular a partir de sus cinco tercetos, los primeros versos de cada estrofa son octosílabos, mientras que los versos que siguen son heptasílabos, y rimas asonantes marcadas en los versos impares.

Que la musicalidad tenga, como se nota, tanta gravitación en la poesía de Eguren es una señal del rol fundacional que cumple esta obra para la tradición poética peruana. Es importante tener en cuenta esto último, pues, primero, como sostiene Paul Valéry (2009), en la modernización de la poesía tuvo mucho que ver el componente musical, convirtiéndose en el lugar del ensayo y del error para el arte verbal (pp. 13-14); y segundo, una obra que emprende una intuición relacionada con la exploración multidimensional de lo poético tiene el mérito de convencer al lector de que repensar al lenguaje desde la poesía lo hará partícipe de un gesto profundamente rítmico, vale decir, será parte de un acto subversor que pondrá en jaque el ritmo cognitivo y comunicativo que lo mantiene en aparente sintonía con el mundo.

El acto de recoger los papiros “muertos” que provienen de las profundidades del lago marca una contraposición interesante entre la oralidad del canto y la escritura que contienen dichos documentos, los cuales sugieren un saber milenario, ancestral, esencial. Del entretrejo de ambos actos se desprende que el canto también vitaliza, esto es, trae a la luz o revela el saber que portan los escritos extraídos del lago, por lo que el poema-canto de la dama i sugiere una idea sobre la poesía misma que es habitual en este

tipo de ficciones: es una manifestación trascendente que, por un lado, orchestra los saberes y las visiones del mundo, actualizándolos en un solo instante, y por otro, transforma la realidad tras su *recorrido* (como el recorrido de la dama i), el mismo que tiene el peso de una intervención que remueve y reinventa la condición de lenguaje que nos habita. Este poema de Eguren parece sugerir que el lenguaje se vuelve canto porque, gracias a la poesía, vibra y retumba en la consciencia del lector.

La oralidad del canto merece, por cierto, algunos comentarios más. Retomamos para ello a Valéry (2009) cuando afirma que la poesía es esencialmente un acto, de modo que su *condición de ejecución* —el momento de su dicción— revela su verdadero valor. Es interesante cuando esa condición llega a ser referida en un poema como el de Eguren para dar a entender que el acto de la enunciación —el habla convertida en canto— no solo accede a alguna forma de conocimiento y lo transmite —lo que custodian los papiros y que, dicho sea de paso, nunca sabremos qué es—, sino que también expone una visión inquietante sobre la multidimensionalidad del lenguaje: su paso de la escritura a la oralidad y su emergencia desde lo profundo-oculto hacia la superficie liberadora. El poema, por estos motivos, ofrece una perspectiva interesante cuando el lector no pierde de vista el recorrido, el canto y el recojo de los papiros en tanto acciones que han sido reunidas para dialectizar los órdenes simbólicos que se asoman en el poema: la realidad natural cuya transformación es anunciada por el recorrido de la dama i y la realidad oculta cuya simbología subversora está cifrada en los papiros que llegan a la superficie del lago.

Si es posible que los papiros broten, como las umbelas, de las entrañas del lago, entonces lago y lenguaje son dos dimensiones analogables a partir de su misteriosa y atrayente hondura. De manera que la dama i, desde esa ambigua condición de un cuerpo estilizado hasta su contorno de letra o de una letra antropomorfizada, y desde su canto que “despierta” lo que está registrado en las hojas, encarna el propio quehacer poético que remueve la superficie del lenguaje-lago hasta provocar la emergencia de aquello que yace en sus capas más profundas. La resonancia de este poema en uno de los *motivos* es inevitable, así lo demuestra “Notas rusticanas”, que sintetiza muy bien el escenario multidimensional proyectado por los versos comentados hace un momento:

Es la hora del nacimiento del día; de nuevos principios y del amor, llama de vida, ley, ignota, necesaria, que no tiene prueba. El espíritu de las lagunas es insondable. [...] Las aves acuáticas son letras misteriosas de esas aguas que han corrido las

profundidades de la tierra, y que convertidas en vapores han volado a la altura. Estas aves pueden ser un recuerdo, anunciador de la esperanza (Eguren, 2005b, pp. 306-309).

La naturaleza, tanto en el poema como en la prosa citada de Eguren, es sugerida como el tiempo y el espacio de las transformaciones que sensibiliza al hombre y lo hace partícipe de un ritmo vital estallante. En el caso de la prosa, es especial la referencia a esas aguas que se desplazan desde una profundidad insondable, atravesando la superficie y dirigiéndose hacia las alturas, como una materialidad inquietante gestándose en una interioridad y abriéndose paso para ser aprehendida y expandida a *otro vuelvo*, gracias a la dama-letra-ave que la recoge con su canto, el canto de la poesía. A estas alturas, son varios los aspectos que definen al ideal creativo-intuitivo egureniano: (a) la exploración del campo semántico de la naturaleza para que sus elementos grafiquen al máximo la concepción multidimensional de lo poético, (b) la incidencia en aquella exploración de la figuración femenina que se presta como un agente dialectizador de la realidad y de los lenguajes contrapuestos (las fuerzas de lo oral y de lo escrito) y (c) el poder del elemento rítmico-musical a la hora de que la concepción aludida toma cuerpo.

Otro poema en la misma sintonía es “La niña de la lámpara azul”, un texto que ha ganado con el tiempo un lugar privilegiado en la memoria del lector egureniano y que nos ayudará a comprender mejor el ideal creativo-intuitivo del autor:

En el pasadizo nebuloso
cual mágico sueño de Estambul,
su perfil presenta destelloso
la niña de la lámpara azul.

Ágil y risueña se insinúa,
y su llama seductora brilla,
tiembla en su cabello la garúa
de la playa de la maravilla.

Con voz infantil y melodiosa
en fresco aroma de abedul,
habla de una vida milagrosa
la niña de la lámpara azul.

Con cálidos ojos de dulzura
y besos de amor matutino,
me ofrece la bella criatura
un mágico y celeste camino.

De encantación en un derroche,
hiende leda, vaporoso tul;
y me guía a través de la noche
la niña de la lámpara azul.

(Eguren, 2005a, pp. 53-54).

Como ya ha notado la crítica en distintas ocasiones, un aspecto importante en el texto es el contraste entre el escenario oscuro y la figura destellante compuesta por la niña y su lámpara⁴. La niña incursiona con su perfil para insinuar su naturaleza intermitente, fugaz y liminal. Se trata, además, de un ente desencadenante de las diversas realidades aludidas en el poema: el pasadizo nebuloso, la playa amarilla, la vida milagrosa prometida, el mágico y celeste camino ofrecido. Su destello transforma el escenario nebuloso en una puerta de acceso a esas múltiples realidades para aquel yo lírico que se siente cautivado y, al mismo tiempo, extraído poco a poco de la sensación de imposibilidad que lo anula.

Esta anulación es clave para entender el ideal creativo-intuitivo que da vida al texto, porque si la no aprehensión de lo que acontece en el pasadizo repercute en la disolución de la propia consistencia del yo lírico —quien por eso ve tan atractivo como necesario romper el ensimismamiento e ir hacia la figura destellante—, lo que se busca sugerir en el fondo es la imagen de una subjetividad escindida por aquella oscuridad que solo le ofrece un perfil. En suma, se quiere sugerir el desfase cognitivo y comunicativo del yo lírico frente a un acontecimiento que le resulta inaprensible, un desfase que lleva el sello de la oscuridad y la distancia en relación con la niña y su lámpara.

Tal y como ocurre con “La dama i”, las imágenes que emergen del perfil femenino, en este caso destellos, parecen reafirmar que lo único más o menos reconocible es una superposición de realidades que dan cuenta, a su vez, de diversos órdenes simbólicos. De esto último se deduce que lo más cercano a una experiencia genuina de realidad para la subjetividad lírica es una construcción multidimensional y siempre en devenir, deshaciéndose y rehaciéndose, mientras que aquello que solía estimarse por realidad —en tanto lo estático y lo homogéneo— es reducido a la

⁴ Una mención particular merece el análisis de Santiago López Maguiña (2006), quien, desde un abordaje semiótico minucioso, explica los factores que determinan la carga de sentido de la condición luminosa de la presencia que motiva la atención y el recorrido del enunciador del poema, como su aparición no predecible, su movilización seductora y sus cualidades sensibles.

oscuridad. El yo lírico se convierte, entonces, en una subjetividad porosa y vulnerable donde las múltiples realidades terminan de superponerse y fusionarse, de modo que ahora debe luchar con todas esas referencias para ganar algún sentido de realidad, puesto que se encuentra sin anclaje entre una oscuridad estática y homogénea y un perfil que brinda otras formas de existencia. Por lo menos un par de preguntas surgen en este momento de la reflexión: ¿desde qué sentido de realidad el yo lírico enuncia la distancia que lo separa del perfil destelloso?, y, por extensión, ¿qué tipo de consciencia sobre el lenguaje lo asiste para expresar su estado de desanclaje?

Una sensación de atracción se apodera del yo lírico, seducido por una suerte de erotismo de las formas de las realidades que acompañan al perfil de la niña. Si se aprecia más de cerca este erotismo identificaremos (a) el poder de lo femenino que otra vez convierte al personaje del poema egureniano en un agente dialectizador, (b) la intermitencia de la figura destellante que retiene el asombro de la subjetividad lírica ante el juego de lo presente y lo ausente, y (c) las provocaciones sensoriales que determinan sinestésicamente el despertar sensible de esa misma subjetividad (la niña de “cálidos ojos” y “fresco aroma”)⁵.

La niña del poema ha recibido, por otro lado, diversas interpretaciones, aunque dos de ellas son las más conocidas: como la materialización de la esperanza o la materialización de la poesía. En cuanto a la primera interpretación, si la oscuridad que tiene sometido al yo lírico representa la sensibilidad atrofiada del hombre, o mejor dicho, su ceguera ante las revelaciones más trascendentes de la existencia, la niña, en cambio, aparece como la esperanza que transforma la oscuridad en un despertar, en una vuelta a las correspondencias más profundas de la vida, en una vuelta a una idea de realidad que concede las infinitas posibilidades de su expansión, que no cesa de crearse y que, naturalmente, necesita que todos los saberes y discursos persistan en su refundación. El *motivo* “La Esperanza” desarrolla esta interpretación y funciona como una caja de resonancia del poema:

⁵ Volvemos a Santiago López Maguiña (2004) para argumentar la existencia de un erotismo “infantil casi adolescente”, justificado de la siguiente manera: “¿Qué relación se plantea entre lo luminoso y lo femenino aparentemente infantil? En efecto, aparentemente infantil, porque no es seguro que las niñas a las que se hace referencia en los poemas de Eguren lo sean siempre. En el lenguaje común se suele llamar niñas a las mujeres adultas. En algunos lugares incluso se llama niñas a las prostitutas. Son ironías. ¿No debía esperarse entonces que un poeta irónico como Eguren lo fuese también en ese sentido? Las niñas son una presencia clara y directa en varios poemas. Una presencia juguetona y risueña, y más de las veces erótica.” (p. 26).

Es la esperanza un misterio latente que actúa en nuestras almas. Pero lo más excelso de ella es su piedad suprema. Ella no nos abandona desde el aleteo infantil, en los años de rosa y en nuestras ansias de infinito. Es la niña color de cera de los amores azules. Cuando la sombra cae y se han oscurecido los matices amables, en las vísperas del camino negro, donde no se vuelve, herido de la vida implacable, aparece la niña de la cera simbólica, la lámpara de mi tarde; con la piedad creciente, con la piedad florida, como la luz de un sueño: La Esperanza (Eguren, 2005c, p. 317).

Lo más llamativo del fragmento es el carácter redentor de la figuración femenina de la esperanza, un carácter que se suma a su poder dialectizador. De modo que el enraizamiento de esta figuración en la espiritualidad del hombre, su piadosa latencia y su fuerza restauradora en los instantes más dramáticos de la vida son los rasgos que una visión como la egureniana emplea para imaginar la reinvención constante de la condición humana. Y más aún si esta reinvención es maquinada desde el ideal creativo-intuitivo que se gesta en su escritura poética.

En cuanto a la segunda interpretación, como se dijo al inicio de este trabajo, en la poesía de Eguren es habitual el empleo de las figuras femeninas para sugerir todo tipo de experiencia trascendente. En este particular imaginario poético, por ejemplo, “La Walkyria”, “La Tarda”, las rubias vírgenes de la “Marcha noble” y “Ananké” son personajes relacionados con la muerte; “La dama i” junto a “Nuestra señora de los preludios” se erigen en otras formas que expresan la esperanza; “La niña de la lámpara azul”, “La Pensativa” y la misma “dama i” sugieren la creación, la belleza y el arte. Por ello, si tomamos en cuenta este último grupo hay varias razones para sostener que la niña y su lámpara destellante figuran, en su asociación, la idea de la poesía. En primer lugar, las referencias de un “perfil destelloso” y de una “llama seductora” trabajan para un sentido específico: podrían ser las imágenes propias de la sugerencia que, en tanto una experiencia muy particular de significación, se caracteriza por la expectativa de desciframiento que despierta en el receptor. La sugerencia se comporta como una luz que, sin mostrar todo el camino —el de la comprensión cabal del poema—, proyecta un recorrido tentativo. Es una luz cuya intensidad encubre y, al mismo tiempo, revela los sentidos de la composición poética.

Resulta interesante, en segundo lugar, advertir que de la dualidad luz-oscuridad se puede rescatar la idea de lo poético como un ejercicio particular de conocimiento: el hombre cae en una suerte de desintegración, en una crisis de identidad, si no es capaz de salir del uso primario e instrumental del lenguaje verbal, ese uso que le impone un

orden simbólico rutinario y sin sobresaltos —un uso oscuro o enturbiado—, ese uso con el que observa y define todo casi con la misma fuerza de significación; en cambio, el hombre restituye su integridad y la dinamiza en una experiencia orgánica donde otros hombres aparecen (porque la oscuridad también puede ser el signo en el poema del aislamiento o la desconexión) cuando ese mismo lenguaje verbal se abre para él ofreciéndose como una expresión dispuesta a recalcar el peso de las lógicas que la alimentan y su cercanía a otros lenguajes y saberes. La apertura del lenguaje —digamos también su multidimensionalidad— llena de luz la consciencia de un yo lírico que ve en la poetización de dicho lenguaje una experiencia genuina de conocimiento y no solo un soporte convencional para el conocimiento: algo que lo saca de sí y lo devuelve sintonizado con el ritmo vital que multidimensiona a la realidad.

Finalmente, la alusión a un recorrido en el pasadizo nebuloso es una imagen singular que da cuenta de la concepción multidimensional de la poesía en manos de Eguren. Luis Fernando Chueca (1999) advierte, por ejemplo, que ese mismo recorrido se hace notar en el poema “La dama i” a partir de la presencia de los verbos, siempre en tiempo presente, en cada una de las estrofas, verbos cuya “unirreferencialidad” ocasiona que nos concentremos en el único y misterioso personaje del texto. En “La niña de la lámpara azul”, el recorrido resulta también muy estratégico porque se repite la presencia sistemática de verbos en tiempo presente (“presenta”, “se insinúa”, “brilla”, “tiembla”, “habla”, “ofrece”, “hiende” y “guía”), una recurrencia que libera de la oscuridad las correspondencias vitales profundas de una realidad multidimensionada que se deja ver solo si hay una subjetividad dispuesta a explorar el camino. De modo que la poesía está más en la performance del instante, en el gesto creativo-intuitivo del presente de la subjetividad que en aquella realidad tan llamativa. La poesía es, por sobre todas las cosas, un hacer trascendente que congrega todos los lenguajes en un ahora trascendente que *abre* todas las realidades.

3. LA ESTÉTICA DEL MOVIMIENTO Y EL ENCANTAMIENTO DEL POETA

El recorrido, tanto en el lago del primer poema como en el pasadizo del segundo, revela otro factor importante que ha sido blanco del ideal creativo-intuitivo de Eguren: el movimiento. Para este autor, el fundamento de la creación es el movimiento, el mismo que adquiere su real significación en una organización mayor que involucra las nociones, tan presentes en los *motivos* egurenianos, de la forma, la creación y la

naturaleza. En el *motivo* “Línea. Forma. Creacionismo”, Eguren (2005d) toma consciencia sobre la materialidad del mundo para graficarlo como una orquestación de fuerzas de las que surgen las correspondencias ocultas que existen entre las cosas. El ritmo subversor de estas correspondencias desencadena la simultaneidad de múltiples realidades, de modo que una sola línea hecha por el artista para acercarse a esa simultaneidad (el trazo del pintor, la palabra del poeta) concentra la belleza, pues es “simple y paradójal, une y separa, es limitación e infinitud” (p. 268). La realización de las formas, producto de los trazos del artista, es intermitente, porque en ellas se da la emergencia y el encubrimiento de las correspondencias ocultas, lo que permite la aparición decisiva del movimiento: “La movilidad es eterna como el tiempo; lo estático es una especie de muerte” (p. 271). El movimiento, justificado así, tiene un alcance decisivo en la estética egureniana, como él mismo lo explica:

Una creación incesante nos rodea; las líneas y las formas se suceden, arquetipos y moldes se entrevén. Siempre el misterio, en el átomo, en el cosmos. Resbalamos en una lámina de acero sin alcanzar un nuevo plano espiritual. Nada sabemos de la belleza inmanente y apenas entendemos la sucesión de fenómenos. Sentimos y esto es todo. La belleza estática sería primordial si contuviera en sí los atributos que exterioriza el movimiento. ¡Qué hermosa y divina sería la faz humana si en un segundo expresara todas las alegrías y tristezas, los deseos pasionales, las causas adivinatorias! En su contemplación sentiríamos el entero amor, la esperanza consoladora. Sería la celeste luz que ahuyenta la tiniebla extraña; un constante amanecer como una nueva verdad. Estaría siempre encendida, como la lámpara de Dios. Pero la belleza inmóvil sólo [sic] dura un momento con su prístino fulgor, un parpadeo. En primer lugar nos emociona; luego nos incita al estudio, que es un dolor. El éxtasis se apaga como la luz de una luciérnaga, como un fuego verde. La estética se funda en el movimiento (pp. 270-271).

La realidad, para Eguren, es un entramado fértil de creaciones incesantes. Por ello, no importa qué tan micro o macroscópicas sean nuestras aventuras cognitivas, ya que el misterio prevalecerá, y con ello la capacidad de asombro del hombre, y con el misterio y el asombro viene la refundición de los lenguajes que empleamos para posicionarnos frente a una realidad multidimensionada como esa. Aquí es donde Eguren despliega su visión sobre la multidimensionalidad de la poesía: un lenguaje verbal cuyo alcance es impensable sin la intervención de los demás lenguajes artísticos. La multidimensionalidad poética surge, por lo tanto, cuando las palabras se llenan de la fuerza de sentido de los otros lenguajes mediante esa agitación de las materializaciones cromáticas, sonoras y corporales que entran en contacto en la zona liberada del poema. Con la revitalización de la composición de la palabra, se obtiene un lenguaje capaz de

contener lo que Eguren asume como la belleza en la contemplación del rostro humano ante una realidad que se multidimensiona en el movimiento.

Otra cuestión interesante del movimiento, según Eguren, es que, además de ser el detonante de la belleza y del poder expresivo del hombre, hace lo propio con el entendimiento de este, toda vez que la racionalidad por sí sola se pierde o resulta insuficiente, por lo que se vuelve imperativo articularla con otras formas de aprehensión que recaen en lo afectivo y en lo sensorial. De esta articulación nace, precisamente, el “nuevo plano espiritual” del que habla Eguren; así, el movimiento descentra al hombre de un ordenamiento simbólico que lo escinde y lo automatiza, y lo inserta en el ritmo vital de las correspondencias ocultas que solo una subversión como la poética puede trazar tentativamente (un “prístino fulgor”, un “parpadeo”). La estética del movimiento desbarata, en suma, el consenso que relaciona el progreso de la modernización solo con simbologías de tipo ascendente, porque para Eguren es un hecho la caída o el *resbalón* del hombre moderno, lo que grafica críticamente su involución.

Es significativo, por otro lado, que en el *motivo* egureniano citado aparezcan nuevamente marcas textuales relacionadas al campo semántico de la naturaleza (“átomo”, “cosmos”, “celestes luz”, “tiniebla extraña”, “constante amanecer”, “luciérnaga” y “fuego verde”), tan determinantes como lo fueron para los poemas citados también. No obstante, en “Línea. Forma. Creacionismo” la naturaleza se explora desde una perspectiva más compleja, pues es asumida como *el lugar del conocimiento*, es decir, como la puesta en escena de la creación en su máximo esplendor. El escenario natural atrae al hombre y lo arranca de la “quietud” o del lugar cómodo que supone la muerte rutinaria. El hombre cautivado por la naturaleza es devuelto a la vida:

El árbol es el pensamiento del paisaje, la lontananza es el espíritu. Un soplo panorámico, domina al hombre; cae sobre su quietismo, lo atrae a nuevos senderos. La montaña ha creado al nómada. Ese telón tendido, esos campos ocultos, la alegría de lo lejano atrajo las primeras tribus. El campo incita al movimiento, a conocer el mundo, instruirse primariamente en la biblioteca del bosque, a penetrar en la casa terrestre donde transcurrirá la vida (Eguren, 2005d, p. 269).

El desacomodo del hombre de su posicionamiento estático y rutinario (pese a la vorágine de la modernización) es movimiento, su liberación y orientación hacia un nuevo conocimiento también es movimiento, y la obra de arte tiene en sus tensas y contenidas fijaciones las claves de ese desacomodo y de esa liberación. La

identificación de la naturaleza como *el lugar del conocimiento* hecha por Eguren encuentra en la analogía propuesta por Valéry (2009) entre el lenguaje y un bosque encantado una curiosa correspondencia: “Al bosque encantado del Lenguaje, los poetas van expresamente a perderse, a embriagarse de extravío, buscando las encrucijadas de significado, los ecos imprevistos, los encuentros extraños, no temen ni los rodeos, ni las sorpresas, ni las tinieblas” (p. 51).

La interpelación de la poesía genera una serie de efectos en el poeta. Uno de estos efectos tiene que ver con el encantamiento que puede traducirse como la experiencia de significación que secuestra su atención y transforma su razón de ser y de estar en el lenguaje. Valéry explica los pormenores de aquel encantamiento en el marco de una modernidad que, a su juicio, está marcada por la economización y la eficacia de los procesos y por la especialización del trabajo a un ritmo de vida cada vez mayor, en el que un arte como el poético se pierde entre las prácticas que entretienen a las masas productivas.

La escritura y la lectura, siendo los actos que sociabilizan el arte poético, ceden su lugar predominante a los medios que consolidan la maquinaria de la espectacularidad hecha para seducir el lado más consumista del hombre. Aun así, aquellos actos persisten en el afán de introducir a los hombres, tan fascinados por las luces de la modernización, en un verdadero “universo de lenguaje” al que llamamos poesía. Sacar a estos hombres de la seducción consumista trae consigo una experiencia radicalmente distinta a la sistematización inmediateista e instrumental del lenguaje, donde las palabras suelen ser las monedas de cambio común para la “corriente prosaica del lector” (p. 42). Ser parte del universo aludido significa advertir en la creación verbal la punta de lanza de un posicionamiento de aprendizaje y de asombro.

El encantamiento hace del lenguaje un fenómeno que tiene un poder singular sobre el yo lírico. Este poder, que para Eguren y Valéry tiene como imagen inmejorable la contemplación y el internamiento del poeta en el bosque, objetiva al hombre, vale decir, lo pone en la mira de la significación, sondea su capacidad de respuesta. Por ello, si volvemos al segundo poema de Eguren que comentamos, no debe extrañarnos que mientras el yo lírico cree aproximarse a la poesía tras recorrer el pasadizo nebuloso (tras

internarse en el bosque del lenguaje), la misma poesía sugiere (ilumina y encubre) la imposibilidad de su aprehensión⁶.

Pese a que el encantamiento no garantiza la aprehensión de la poesía, el poeta aprovecha de todas formas los efectos del extravío y de la contrariedad que Valéry describe. De manera que, aunque tales efectos parecen estar más cercanos a una crisis del ser, en realidad preparan el terreno para un tránsito deliberado del poeta en el bosque, un despliegue que lo anima no solo a extremar el lenguaje por donde la imaginación lo lleve hasta *perderlo*, sino también a forjar desde aquel extravío un ejercicio de consciencia que comparte con el lector para que juntos se interroguen por el rol que cumple el lenguaje dentro y fuera de ellos, desde el pensamiento más íntimo hasta el intercambio más colectivo. Por tal motivo, no importa qué tan cerca o lejos se encuentren el poeta y el lector una vez que se han internado en el bosque encantado, lo que cuenta es que llegan a la misma revelación: el revés del extravío y de la contrariedad es la lucidez. La lucidez, en el *universo de lenguaje* que es la poesía, no tiene que ver con acaparar el lenguaje e imponer desde esa posesión un uso exclusivo de la razón en desmedro de otros usos; va más por el hecho de poner en marcha una visión edificada desde una intuición creadora.

Todas estas ideas de nuestro segundo apartado se sintetizan muy bien en otro poema de Eguren que, si bien no tiene como agente dialectizador a una figura femenina, ofrece todo lo necesario para destacar la idea de la poesía como bosque o universo de lenguaje, y la idea de la naturaleza como *el lugar del conocimiento*:

En el mirador de la fantasía,
al brillar del perfume
tembloroso de armonía;
en la noche que llamas consume;
cuando duerme el ánade implume,

⁶ Jim Anchante (2013) también destaca la imagen del bosque a la hora de reflexionar sobre las realidades evocadas y dialectizadas desde el ejercicio de simbolización de la poesía de Eguren. Esto es lo que nos dice al comentar el *motivo* “Noche azul”: “[...] quisiera definir el símbolo egureniano como la imagen sensorial (visual, auditiva, o combinación de sentidos) que cumple una doble función aparentemente antitética: busca desentrañar el misterio de una Naturaleza ya existente [...], así como crear una propia Naturaleza, la Naturaleza interior y egureniana a partir de experiencias peculiares pero que trascienden y se convierten en conocimiento inasible a través de la realidad. Es allí donde entra en juego la acción de la síntesis en el poema: el símbolo ha sintetizado la duda entre imitar y crear, conocer e ignorar, y nos conduce a un mundo poético oscuro y misterioso que ni la propia voz poética (entendida como la proyección del autor) puede aclarar. Paradójica verdad: el poeta no puede explicar lo que él mismo crea. La realidad (tal y como la representa el poema) es entonces un “bosque” misterioso de palabras que ni el poeta, ni nosotros, podemos “asir”, solo “vislumbrar” (p. 122).

los órficos insectos se abruman
y luciérnagas fuman;
cuando lucen los silfos galones, entorcho
y vuelan mariposas de corcho
o los rubios vampiros cecean,
o las firmes jorobas campean;
por la noche de los matices,
de ojos muertos y largas narices;
en el mirador distante,
por las llanuras;
Peregrín cazador de figuras
con ojos de diamante
mira desde las ciegas alturas.

(Eguren, 2005a, p. 80).

Son varias las claves que encierra “Peregrín cazador de figuras”, uno de los poemas más recordados de Eguren: delinea muy bien la idea de belleza en su tránsito de ser retenida en la contemplación (la caza) del peregrín, cuyo nombre encierra además el sentido del recorrido o del movimiento que ya se ha definido anteriormente como el gesto que libera tanto el impulso creativo del poeta como la consciencia sobre la materialidad del mundo y las fuerzas ocultas y muy vivas que le dan sustento. El movimiento del peregrín, en tanto un gesto dialectizador, le da una perspectiva suficiente como para advertir una realidad multidimensionada que, como también ocurre en “La niña de la lámpara azul”, alberga en la oscuridad (“la noche de los matices”) el desencadenante de un orden subversor que superpone, en una potente simultaneidad, una serie de entes y circunstancias. Esta simultaneidad revela, por otro lado, la erotización de las formas de los seres nocturnos que, a su vez, da cuenta de un aspecto interesante del yo lírico: se trata de una subjetividad que, atraída por esas formas, apela a su lógica intuitiva, y por eso mismo a una contemplación que conjuga lo racional, lo afectivo y lo sensorial, como se percibe en ciertas referencias sinestésicas como “al brillar del perfume / tembloroso de armonía”. De hecho, una contemplación de ese alcance necesita de un lenguaje poético capaz de contenerla; esto explica la fuerza multidimensional o multiexpresiva del recurso sinestésico empleado. Es un yo que, en suma, se interna en el bosque encantado del lenguaje, y con ello logra acercar la multidimensionalidad nocturna a los dominios del poema. O, dicho de otra forma, interviene con cierta luz esa oscuridad. No es casualidad, en ese sentido, que la acción asociada al yo con “ojos de diamante” sea “entorche”, un verbo que compromete dinamismo y luminosidad. De ser así, lo que tenemos es un cazador de figuras que

provoca con la luz de su poesía la emergencia del orden subversor que deja la profundidad del paisaje para acontecer en la superficie donde los seres se “lucen”, “cecean” o “campean”. El paso de la profundidad a la superficie es una imagen que este poema comparte, dicho sea de paso, con “La dama i”, recolectora de los papiros que salían de las entrañas del lago.

4. CREAR EN AZUL: UNA CROMATICIDAD MULTIDIMENSIONAL

En los poemas y en los *motivos* egurenianos comentados hasta aquí aparece un factor más relacionado con la visión multidimensional de la poesía: la cromaticidad. No es un asunto menor, por ejemplo, el color azul de la lámpara de la niña, utilizado también en otros momentos de la escritura del autor⁷. En la estética del color de la tradición simbolista, el azul sugiere las intensidades, las transformaciones y las correspondencias de todo proceso creativo. Sabemos que, en nombre de dicha estética, aquella tradición buscaba entrelazar el acto creativo del hombre y el ritmo vital que lo rodeaba. Stéphane Mallarmé da fe de ello a partir de una noción tan reveladora en su poesía como el “azur”, que en su definición más elemental tiene que ver con la tonalidad azul oscuro. En poemas como “El Azur”, esta noción alcanza un sentido particular, porque es sustantivada para darle un peso mayor y exponerla como la fuerza creadora que el poeta enfrenta tomando como punta de lanza la imaginación:

Del Azur sempiterno la serena ironía,
con la indolencia bella de las flores, abruma
al poeta impotente que maldice su genio
a través de un estéril desierto de Dolores.

Huyendo, con cerrados ojos, siento que mira
mi espíritu vacío con la viva energía

⁷ Estuardo Núñez (1961), una de las primeras voces críticas que inaugura el asedio académico riguroso y sistemático sobre la obra de Eguren, enfatiza el hecho de que, como parte del singularísimo recurso de la adjetivación que emplea el poeta, la exploración de los sentidos de los colores es un factor tan importante que le da carácter a su escritura. En efecto, Eguren descarta la connotación natural de los colores para que estos adquieran profundidad y densidad simbólicas. Y si pensamos en uno de los colores específicos como el azul, la cromaticidad es esencial para sugerir la significación de lo poético y, por extensión, sugerir las implicancias estéticas de la vaguedad, la imprecisión, la espiritualidad, la infinitud y de cualquier experiencia abstracta destinada a trascender en la vida del hombre. Núñez lo explica en los siguientes términos: “Por primera vez en la literatura peruana, y aun [sic] en la continental e hispánica, Eguren utiliza con metódica y personal resonancia, el color con un valor simbólico distinto del convencional y al que agrega connotaciones originales, esto es, que evita por ejemplo las vulgares y adocenadas simbolizaciones como el blanco por pureza y el negro por lo aciago y fúnebre, que fueron tan usuales en la etapa romántica y que aún perduran en la época del modernismo. [...] Eguren malabariza con el color y lo saca de donde lógicamente debiera estar y lo lleva a donde poéticamente quiere ponerlo.” (pp. 224-225).

de atroz remordimiento. ¿A dónde huir? ¿Cuál hosca
noche lanzar, harapos, sobre el desdén doliente?

[...]

¡En vano! El Azur triunfa, y lo escucho que canta
en las campanas. Alma mía, en voz se torna
para atemorizarnos con su triunfo maligno,
y metal vivo sale como ángelus azules!

Entre la bruma rueda, antiguo, y atraviesa
como espada segura, tu agonía nativa;
en la inútil revuelta perversa, ¿a dónde huir?
Estoy obsesionado. ¡Azur! ¡Azur! ¡Azur!

(Mallarmé, 2013, pp. 68-69).

El animismo es la estrategia figurativa que materializa la sustantivación, de modo que el Azur adquiere la condición de una entidad que en su cromaticidad liminal y cambiante encarna la multidimensionalidad del escenario natural. Además, el Azur es el símbolo de los ciclos que se regeneran, de las transformaciones incesantes de todos los seres, en suma, de la vida y la muerte en tanto modalidades existenciales eclipsadas, nunca definitivas, más bien siempre en recreación continua. Esta continuidad, referida en su más desafiante autonomía —“serena ironía”, “indolencia bella”—, despierta el instinto de lucha del poeta, el ser fragmentado que es interpelado desde la creación absoluta (desde el átomo hasta el cosmos, precisa Eguren en uno de los *motivos* ya citados).

De lo anterior se desprende un aspecto importante del texto: la lucha del poeta lo posiciona como la encarnación de una fuerza creadora; del mismo modo, la naturaleza aparece como la encarnación de una segunda fuerza creadora que, como se ha visto en los otros textos de Eguren, representa el orden subversor de las correspondencias ocultas y las transformaciones insospechadas de la realidad. La primera fuerza es descrita en su entrampamiento, estado sugerido por la imagen “estéril desierto de Dolores” y por el verbo “abruma”, estratégicamente colocado en la terminación del segundo verso para enfatizar la tensión entre ambas fuerzas; mientras que la segunda fuerza es descrita en su fluidez, dando a entender que permanecerá intacta antes, durante y después de los intentos del poeta por aprehenderla.

Lo que sigue son otras marcas que acentúan el choque de ambas fuerzas: (a) las interrogantes que refuerzan la angustia del poeta ante la sensación del entrampamiento; (b) las repeticiones de la palabra “Azur” que evidencian un reseñalamiento sensible de

la materia verbal por parte de una subjetividad *abrumada* por los límites del lenguaje; (c) la simbología religiosa en el símil que relaciona el canto metálico del Azur con “los ángelus azules”, lo que pone la cuota de dramatismo sobre el estado de crisis del poeta; (d) ese mismo dramatismo que revela la contraposición entre la oralidad desbordante del canto y la escritura trunca del poeta, y (e) si Azur significa un matiz, y por ende una cromaticidad dinámica y viva, entonces el escenario referido en el poema sugiere el tránsito del poeta por una noche infructuosa y su arribo a un amanecer que le enrostra su regeneración infinita. Este tránsito se emparenta, por cierto, con el paso del tiempo descrito en “La dama i”, cuyo ente femenino parece desprenderse de la noche para abrir el día con su recorrido.

Ahora bien, la multidimensionalidad tiene otro alcance en este texto, pues, además de hallarse en la fuerza incesante de la naturaleza y en el lenguaje configurado por el poeta para contener aquella fuerza, también sirve para caracterizar al yo lírico como una subjetividad siempre en devenir. Aparece en el poema, en efecto, un juego de niveles entre la primera, la segunda y la tercera persona, un juego que se deja ver como el recurso elegido por Mallarmé para ilustrar la pluralización de la consciencia de aquel yo que al inicio, por ejemplo, parece hablar de una presencia diferente a él —“el poeta”—, pero después sugiere un desdoblamiento —“Alma mía”— a partir del cual propone un diálogo consigo mismo o con la idea de su yo creador, un diálogo que, dicho sea de paso, profundiza su crisis. El yo revela, a través de este desglose de consciencias o de varios yoes, que el ideal creativo-intuitivo que lo asiste puede explicarse como un concierto de racionalidades, afectividades o sensorialidades entramadas para hacer mucho más real la visión multidimensionada de lo poético.

El poema de Mallarmé tiene, como se puede ver, varios puntos de contacto con la escritura egureniana, y no solo con la estrictamente ficcional, ya que tenemos el caso del *motivo* “Noche Azul”, donde la muerte, el amor y la noche se convierten en los insumos perfectos para la construcción de un escenario surrealista. Su registro múltiple muestra un despliegue narrativo, una fuerza lírica que se concentra en la naturaleza de las imágenes y en la cadencia que las sostiene, y un tono dialógico con el que se invoca a la amada muerta. Como suele ocurrir en los *motivos*, los seres y los ciclos naturales entran en un juego de correspondencias y transformaciones, por ello es importante

concentrarnos en la tonalidad del tiempo descrito: es una *noche azul* en la que aparece la amada como un “haz de niebla” o “la tenue luz de una llegada” (Eguren, 2005e, p. 359).

Cuando ella camina “azulea las sombras” (p. 359). La amada no solo llega a ser el recuerdo de la materialidad que fue, sino también la expectativa de las nuevas materializaciones que se manifiestan ante el yo lírico. Y si el azul contribuye a expresar la idea de la creación, entonces la amada aparece como la *vibración lírica* (intermitente y a la vez seductora) de dicha idea. Antes que la prolongación misteriosa de una individualidad, ella simboliza la continuidad misma de la vida: “Eres misteriosa como la misma vida” (p. 360). Ella es la naturaleza multidimensionada regenerándose en la transición de una noche que acaba y un nuevo día que germina en esa culminación, una transición advertida en frases como “¿Adónde nos llevará esta noche?” (p. 359) o “Estás junto a mí en las sombras, pero es matutino tu perfume” (p. 360). Y todo esto es precisamente lo que el invocador ama: al ser reinventado que ahora le sirve de conexión con el orden subversor, lleno de vida, que la noche azul custodia. El poema “El Azur” y el *motivo* “Noche azul” dejan constancia de la complicidad entre Mallarmé y Eguren a la hora de ficcionalizar cromaticidades que ayudan a comprender cómo la poesía se constituye en una *zona franca* donde se encuentran y friccionan las fuerzas y los lenguajes de la creación.

Hay un último *motivo* relacionado con las reflexiones desarrolladas en este trabajo: “Arte inmediato”, texto que muestra el interés del autor por refundar la poesía hilvanándola con otras artes, como la pintura y la música. Eguren aborda ahí una cuestión particular: el potencial comunicativo de los lenguajes artísticos, lo que a buena cuenta determina la trascendencia de estos. Este potencial, continúa Eguren, se mide por su inmediatez, reveladora de la fuerza deconstructiva e integradora de la experiencia artística, una fuerza que en el vocabulario egureniano se denomina *lirismo*: “La poesía es música, colorido e imagen; arte inmediato cuando funde estos valores en un solo movimiento” (Eguren, 2005f, p. 311). La inmediatez de un lenguaje artístico depende, por otro lado, de su conexión directa con la dimensión afectiva y sensorial del receptor, una cualidad identificable rápidamente en las manifestaciones pictóricas y musicales, prácticas que gozan de un alcance universal, más allá de los encasillamientos o las barreras culturales.

La palabra poética, en cambio, es un recurso que para calar hondo primero debe romper con su afán de fijar una racionalidad dura desconectada de lo afectivo y de lo sensorial. Debe dejar de operar algebraicamente el pensamiento y dar paso a la dinamización y a la reinención de este mediante el “elemento musical” que porta. El “verso arrítmico” debe aspirar a ser “verso musical”, vale decir, la palabra debe ganarse la emergencia de su fuerza lírica a pulso. Continúa Eguren (2005f): “La palabra hace comprender la belleza y la música sentirla” (p. 310). Del comprender al sentir existe una distancia que debe ser superada por la “extensión penetradora” del arte poético; esto supone que cuando este arte *quiebra líricamente* la comodidad instrumental del lenguaje verbal refunda y reposiciona el pensamiento. Si la fuerza lírica extralimita a las palabras, el pensamiento reposicionado lo advierte y multidimensiona al lenguaje verbal desde un ritmo renovador que pone en vibración el potencial comunicativo de aquellas.

Por lo tanto, si la poesía puede ganar la inmediatez que Eguren describe, una interrogante cae por su propio peso: ¿esa inmediatez la convierte en un metalenguaje?, ¿es el gran lenguaje que orquesta el lirismo o la fuerza de los demás lenguajes artísticos? Para Eguren, es verdaderamente poética la situación en la que el escritor supera la tecnificación de una sola dimensión del lenguaje y apuesta por explorar sus expectativas de significación a partir de una expresión multidimensional. La palabra poética alcanza, en consecuencia, su real performance cuando los otros registros artísticos *vibran* en su interior, hibridizándola⁸.

5. CONCLUSIÓN

Nos animamos a concluir de esta manera: si las escrituras de Eguren ofrecen la contraposición y la dialectización de órdenes simbólicos y si signan lo poético como una práctica que orquesta a un ritmo subversor-refundador saberes y lenguajes, queda más clara la necesidad de repensar la idea de la poesía insistiendo en su multidimensionalidad. Los poemas y los *motivos* egurenianos comentados en este trabajo confirman el desafío de tentar aquella idea desde una noción tan inquietante y poderosa como la intuición, desafío al que Eguren respondió con figuraciones femeninas fértiles en su significación múltiple, como las presencias de “La dama i”, “La

⁸ Sostiene Eguren (2005a): “Siempre he considerado como primer valor el que supera la técnica admitida, en cualquiera de sus manifestaciones. Chopin, en su *Fantasia* brillante, alcanza en el piano sonidos que se dirían de otro instrumento. ¡Cuán hermoso si hubiera emprendido una composición de estos lapidarios acordes!; y ¡Cuán poeta sería el que superara la melodía del verso con el verso mismo!” (p. 352).

niña de la lámpara azul” y la amada invocada en el *motivo* “Noche Azul”. Son figuraciones que llegan al lector como una seductora aproximación, estimuladas por los principios del movimiento y de la cromaticidad, como si en ellas recayera la gran expectativa de cultivar una idea de la poesía que nunca se cierra y que, más bien, trata de convencernos de su explosión permanente. Y todo eso sin perder la fe por la vibración lírica de las palabras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCHANTE ARIAS, J. (2013). *Las figuras del cazador. Símbolos, alegorías y metáforas en el poemario Simbólicas de José María Eguren*. Fondo Editorial Universidad San Ignacio de Loyola.
- BASADRE, J. (1977). Elogio de José María Eguren. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 95-110). Universidad del Pacífico.
- CHUECA, L. F. (1999). Eguren y la cifra del amanecer. Aportes para una interpretación de “La dama i”. *Lienzo*, (20), 279-295.
- EGUREN, J. M. (1961). José María Eguren: Vida y obra. *Revista Hispánica Moderna*, 27(3/4), 197-274.
- EGUREN, J. M. (1974). *Obras completas*. Mosca Azul Editores.
- EGUREN, J. M. (2005a). *Obra poética. Motivos*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005b). Notas rusticanas. En *Obra poética. Motivos* (pp. 306-309). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005c). La Esperanza. En *Obra poética. Motivos* (pp. 316-317). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005d). Línea. Forma. Creacionismo. En *Obra poética. Motivos* (pp. 268-272). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005e). Noche azul. En *Obra poética. Motivos* (pp. 359-362). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- EGUREN, J. M. (2005f). Arte inmediato. En *Obra poética. Motivos* (pp. 310-311). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- FERRARI, A. (1977). La función del símbolo en la obra de Eguren. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 127-134). Universidad del Pacífico.

- GONZÁLEZ VIGIL, R. (1977). Viaje al centro de Eguren: el motivo “Noche Azul”. En Ricardo Silva-Santisteban (ed.), *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas* (pp. 245-271). Universidad del Pacífico.
- LÓPEZ MAGUIÑA, S. (2004). El fuego y las presencias femeninas en la poesía de José María Eguren. *Escritura y Pensamiento*, 7(15), 25-36.
<https://doi.org/10.15381/escrypensam.v7i15.7767>
- LÓPEZ MAGUIÑA, S (2006). Una epifanía nocturna: *La niña de la lámpara azul*. Estudio semiótico. *Letras*, 77(111/112), 105-123.
<https://doi.org/10.30920/letras.77.111-112.7>
- MALLARMÈ, S. (2013). *Poesías*. Biblioteca Abraham Valdelomar.
- NÚÑEZ, E. (1961). José María Eguren: Vida y obra. *Revista Hispánica Moderna*, 27(3/4), 197-274.
- SILVA-SANTISTEBAN, R. (2005). El universo poético de José María Eguren. En José María Eguren, *Obra poética. Motivos* (pp. IX-CXIV). Fundación Biblioteca Ayacucho.
- VALÉRY, P. (2009). *Teoría poética y estética*. Antonio Machado Libros.

TRAS EL RASTRO DE LO FANTÁSTICO: LO MISTERIOSO EN LA POESÍA LÍRICA

FOLLOWING THE TRAIL OF THE FANTASTIC: THE MYSTERIOUS IN LYRICAL POETRY

Laia Olivé
Universidad de Valladolid
laia.olive@uva.es | laia.olive@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0002-2868-7057>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.141>

Fecha de recepción: 28.12.22 | Fecha de aceptación: 29.01.23

RESUMEN

Las teorías sobre lo fantástico tienden a descartar su inserción en la poesía lírica. Este artículo examina los motivos de tal imposibilidad a la luz de la pregunta por la lírica y lo fantástico. Una vez estudiados ambos y expuesta la incompatibilidad entre ellos, se propone el término de “lo misterioso” para aquellos poemas líricos que van al misterio y que comparten rasgos con la literatura fantástica. En esta “especie” lírica (que se halla dentro del “género” literario de la poesía lírica), encontramos algunas características definitorias que también planteamos: el “lirismo” y el *Heimliches* (el sentirse a salvo en lo cotidiano pese a los secretos que aún nos guarda) en ella, contrario al *Unheimliches* freudiano.

PALABRAS CLAVE: Poesía fantástica, lírica fantástica, lo misterioso, misterio, *Unheimliches*.

ABSTRACT

The theories around the fantastic tend to discard its insertion in lyrical poetry. This article analyses the reasons for this impossibility by investigating the theoretical roots of lyric and the fantastic. Both are studied in order to show the incompatibility between them. For the lyrical poems that share similarities with fantastic literature and explore the mystery we suggest the term “the mysterious”. The main characteristics of this lyric “species” (which is to be found in the literary “genre” of lyrical poetry) are “lyrism” and *Heimliches* (feeling safe in everyday life despite the many secrets we still have not discovered about it), and therefore opposite to the Freudian *Unheimliches*.

KEY WORDS: Fantastic poetry, fantastic lyric, the mysterious, mystery, *Unheimliches*.

INTRODUCCIÓN

Si algo ha podido determinar la filología hasta ahora es la dificultad, y quizás imposibilidad, de definir aquello que estudia. Hartos esfuerzos se dedicaron especialmente en el siglo anterior en intentar averiguar qué es la lírica y lo fantástico, y la disparidad de posiciones, aún en aumento, deja sin respuesta única a estas preguntas. Otras disciplinas como la filosofía, la lingüística o la psicología se han aventurado también a tal empresa sin llegar nunca a desentrañar su fondo último. A la primera se le han dedicado análisis ya desde la Grecia antigua, mientras que la pregunta por la literatura fantástica surge con ella en la época moderna. Dos momentos determinantes para el desarrollo y la teoría de ambos los configuran el Romanticismo y el siglo XX, pues entonces se plantea la cuestión de la definición y categorización de la lírica contemporánea en contraposición con la anterior y nacen los textos literarios y académicos alrededor de lo fantástico. A caballo entre ambos ámbitos y quizás con el afán de ensanchar la plasticidad que estos ofrecen en nuestros días —caracterizada especialmente por la fusión y quebradura de géneros literarios y artes—, la filología se topa con el siguiente problema: ¿puede tener cabida lo fantástico en la lírica? Desde Todorov (2001 [1970]), debido a la narratividad y lectura literal que supondría lo fantástico y que se excluiría en la poesía lírica, la mayoría de los académicos tiende a una respuesta negativa. Los que admiten tal proposición suelen optar justamente por otorgar narratividad e incluso ficción a la poesía, como Pozuelo Yvancos (1997) o Reisz (2014). Y si, por lo contrario, leemos la lírica no como ficticia, rechazar por completo lo fantástico de ella provoca una insatisfacción ante algunos textos que no se dejan encasillar con facilidad.

Nos proponemos aquí examinar la naturaleza de la poesía lírica y de lo fantástico con tal de sacar a la luz lo que consideramos su incompatibilidad. Para aquellos poemas que se acerquen en cierto modo a la literatura fantástica, expondremos el fenómeno al que llamaremos “lo misterioso”: el misterio que se cuele en el mundo poético. Cabe resaltar que este artículo opera a modo de propuesta de reflexión teórica sobre las relaciones y las diferencias entre la lírica y la literatura fantástica que de ninguna manera pretende ser exhaustiva ni exclusiva. Más bien, el fin último del presente escrito es entrar en debate con aquellos estudios que versen al respecto y que, aunque difieran con lo expuesto aquí, puedan tener también validez siempre que argumenten debidamente sus tesis.

1. LA LÍRICA

Lo advertido en la introducción se deja entrever al estudiar la lírica: la disparidad de acercamientos a ella radica en su suelo teórico apenas fijado que, sin embargo, un preocupantemente elevado número de investigaciones respecto a esta poesía y a sus textos dan por sentado. Existen cuantiosos trabajos acerca de poemas líricos o cuestiones teóricas como la que nos ocupa aquí —la cabida o no de lo fantástico en la lírica—, que estudian la poesía lírica sin definirla¹. Esto yace en la incompreensión que reluce, por ejemplo, en el uso indiferenciado actual del término “lírica” en contraposición a “poesía” o en la toma de la forma versificada como su característica esencial y quizás exclusiva, lo que lleva tanto a estudiosos como a poetas contemporáneos a distinguir, sin mencionar sus disparidades, entre conceptos como “poesía lírica” y “poesía narrativa”². Además, las intrincaciones que hacen tropezar a menudo las definiciones de la “lírica” se intentan superar mediante su comparación con géneros o disciplinas afines como la filosofía, la literatura, la prosa y la narrativa³. Si bien resultan de gran interés tales contrastes, pueden obstaculizar una visión clara de la lírica en tanto que manifestación artística *independiente* que su misma historia reafirma, puesto que su existencia es anterior, incluso, a la filosofía y, como escribió Hamann (1998), “es la lengua materna del género humano” (p. 81)⁴.

¿Cuál es la diferencia entre “lírica” y “poesía”? Si nos remontamos a la Grecia antigua, de donde surgen ambas, hallaremos las reflexiones al respecto de Platón y Aristóteles, quienes enmarcaban la “lírica” dentro de la “poesía”. La *ποίησις* (de *ποιεῖν*, “hacer”)⁵ era referida como el arte de la creación escrita, lo que ahora entendemos comúnmente por literatura, y comprendía los géneros de la épica, el drama (la tragedia y la comedia) y la lírica. Platón (2006, p. 17), en *Πολιτεία* (*La república*, libro III, 392d-394c), sugiere estos tres tipos de poesía según se muestre el poeta (*ποιητής*, “el hacedor”) respecto a lo que escribe. En contraposición a la épica y al drama, la lírica tendría carácter de narración simple *libre de imitación* (Platón, 2006)⁶. La distinción que realiza luego

¹ Por ejemplo, Aguinaga (2004) y Reisz (2014). Por su parte, Ema Llorente (2010) solamente se aproxima al discurso lírico, al que otorga subjetivismo y, pese a apoyar la inclusión de lo fantástico en él, omite cualquier definición.

² Véanse, entre otros, González Gil (2020, p. 498) y Letrán (2005, p. 189).

³ Una comparación entre poesía y filosofía la dan, por ejemplo, Pfeiffer (1947) o Zambrano (1939).

⁴ En el original: “Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts” (la traducción es nuestra).

⁵ Para las definiciones de los términos griegos véase Liddell & Scott (1996). Para la de los latinos, consúltese Lewis & Short (1879).

⁶ En el original (394b-c): “[O]τι ταύτης αἰ ἐναντία γίνεται, ὅταν τις τὰ τοῦ ποιητοῦ τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων ἐξαίρων τὰ ἀμοιβαῖα καταλείπη”, “ὅτι τῆς ποιήσεώς τε καὶ μυθολογίας” y “ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστίν,

Aristóteles en su *Περὶ ποιητικῆς* (*Poética*, 1448a20-24) tiene puntos en común con la platónica, pues parte de que toda la poesía se basa en la imitación excepto, de nuevo, la lírica, donde el poeta habla “como uno mismo y sin cambiar” (2017, p. 133)⁷. Podríamos afirmar con Hegel (1986) que la lírica presenta al “sujeto como sujeto” (p. 431)⁸. Es en el Renacimiento y sobre todo en el Romanticismo, con la tripartición hegeliana pareja a la de los griegos, cuando se consolida esta agrupación que, si bien resulta de gran ayuda para comprender los principales rasgos de y diferencias entre los géneros literarios, ha llevado a la confusión de un buen número de académicos a la hora de clasificar otros conceptos dentro de ellos, como el realismo o lo fantástico. A modo de propuesta esclarecedora nos acogemos al término de “género” (del griego γένος, “tipo”, “lo que genera”, de la raíz indoeuropea *gen-, “dar a luz”) para los grupos literarios más omniabarcantes, esto es, narrativa, lírica y drama, que constituirían los géneros literarios. En cuanto a los subgrupos que aparecen bajo el ala de estos, descartamos el término habitual “subgénero” porque algunos de ellos pueden aparecer en distintos géneros literarios o en otras artes (como lo fantástico). Por el contrario, seguimos el término que Aristóteles (1970b) emplea no en la *Poética*, sino en *Tὰ μετὰ τὰ φυσικά* (la *Metafísica*), de “especie”⁹ (proveniente del latín *species*, “aspecto característico” a partir de la raíz *spek-, “ver”)¹⁰ por la concreción que implica y que permite diferenciar las distintas especies de un mismo género (por ejemplo, las especies narrativas de realismo y lo fantástico pertenecen ambas a la narrativa, pero difieren entre sí). Dada su condición de

ὥσπερ σὺ λέγεις, τραγωδία τε καὶ κωμῳδία, ἢ δὲ δι’ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ—εὐροῖς δ’ ἂν αὐτὴν μάλιστα που ἐν διθυράμβοις—” (Platón, 2006, p. 17).

⁷ En el original: “[H] ἕτερον τι γιγνόμενον”, “ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους” y “ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα” (Aristóteles, 2017, p. 133).

⁸ “Pues en la lírica no es la totalidad objetiva ni el desarrollo individual lo que le da la forma y el contenido, sino el sujeto como sujeto”. En el original: “Denn in der Lyrik ist eben nicht die objektive Gesamtheit und individuelle Handlung, sondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgiebt” (Hegel, 1986, p. 431; la traducción es nuestra).

⁹ Cabe remarcar que ni Platón ni Aristóteles hacen uso de los términos “género” o “subgénero” con referencia a la poesía. Luzán (1977 [1737 y 1789]) lo menciona, pero para aludir a “género”. Aguinaga (2004) lo utiliza vinculándolo a lo fantástico.

¹⁰ “[L]amo género”, afirma Aristóteles en el libro X, 8 (1057b37-38 y 1058a1-5), “a aquello en relación con lo cual ambos se dicen una misma cosa, que tiene diferencia no accidentalmente, ya sea como materia ya de otro modo. Pues no sólo [sic] es preciso que se dé lo común, por ejemplo, que ambos sean animales, sino que, además, esta misma animalidad debe ser otra para cada uno de los dos, de modo que uno sea, por ejemplo, caballo, y el otro, hombre, por lo cual este elemento común es recíprocamente otro en cuanto a la especie” (Aristóteles, 1970b, pp. 118-119). En el original: “[T]ὸ γὰρ τοιοῦτο γένος καλῶ ὁ ἄμφω ἐν ταῦτο λέγεται, μὴ κατὰ συμβεβηκὸς ἔχον διαφορὰν, εἴτε ὡς ὕλη ὃν εἴτε ἄλλως. οὐ μόνον γὰρ δεῖ τὸ κοινὸν ὑπάρχειν, οἷον ἄμφω ζῶα, ἀλλὰ καὶ ἕτερον ἑκατέρῳ τοῦτο αὐτὸ τὸ ζῶον, οἷον τὸ μὲν ἵππον τὸ δὲ ἄνθρωπον, διὸ τοῦτο τὸ κοινὸν ἕτερον ἀλλήλων ἐστὶ τῷ εἶδει” (Aristóteles, 1970b, p. 118).

especificidad, creemos pertinente este término por posibilitar que especies como lo fantástico tengan cabida en varios géneros literarios y también artísticos¹¹.

Los dos pilares de teoría poética platónica y aristotélica, claramente enfocados hacia la verdad dada su raigambre filosófica, nos llevan a través de la imitación a la pregunta por la ficción en los géneros literarios, especialmente en la lírica. Creemos necesario hacer una distinción entre ellos, pues, como hemos visto, ambos filósofos diferencian esta última de los demás géneros por su falta de imitación. Lo que nosotros entendemos por literatura ficticia (o sea, drama, narrativa y poesía épica) crea, a partir del mundo extratextual (la realidad), el intratextual (o ficticio). Cabe remarcar el origen de “ficción” en *fingere* , que en latín significa “fingir”; es decir, que esta literatura espejea algo no cierto, algo que no se da realmente. El plano que ofrece puede ser parecido al del lector contemporáneo (como en el realismo) o no (por ejemplo, en la reciente *fantasy*, ambientada en lugares de aspecto medieval y poblados por seres mágicos) y constituye el hábitat de unos personajes que, aun cuando pueden estar basados en personas reales, nunca *ex-isten* (“están allí fuera”; de *ex*, “fuera” y *sistere*, “estar presente o de pie” en latín) como tales. Las interacciones de estas figuras entre ellas y con su entorno dan lugar a un conjunto de eventos que, por su naturaleza, se suceden (de manera lineal o no, como ocurre a menudo en la escritura contemporánea) generando la *narratividad* (véase Greimas, 1966), condición esencial de la literatura ficticia, sobre todo la narrativa. La misma palabra muestra el desarrollo implícito en tales literarios: una de las acepciones del término original *narrare* en latín es “contar”, esto es, enumerar, nombrar una serie de cosas. No lo mismo sucede en la lírica que, si bien puede reflejar una historia, no tiende a ello, sino más bien a proyectar *imágenes* sugerentes de otras cosas¹².

En contraposición a la literatura, otorgamos a la lírica “lirismo”: la abstención habitual (no obligatoria) del desarrollo de una historia y, por ende, de personajes, la inclusión de un yo y voces líricas, la creación de un mundo poético y la expresión mediante el verso o la prosa. La lírica no contiene personajes, sino voces: la del yo lírico,

¹¹ Así, nos distanciamos de otros términos como “tipo” o “categoría”. En cuanto a lo fantástico, la inclinación hacia “categoría estética”, por ejemplo, de Roas (2011, p. 10), aunque resulta interesante por su capacidad de adaptación a distintos géneros, no nos parece adecuada porque el adjetivo “estética” remite solo a la forma y no al contenido de dicha literatura.

¹² Ziolkowski (1977) parte de la imagen, vinculada a la imaginación, para definir los fenómenos de tema, motivo y símbolo literarios. El más característico de la lírica, este último, equivale a “una imagen [que] significa otra cosa que ella misma”, lo cual implica dicha sugerencia. En el original: “[T]he image signifies something other than itself, it functions as a symbol” (Ziolkowski, 1977, pp. 7-15; traducción nuestra).

desde cuyo punto de vista las cosas son presentadas, y a veces también otras (generalmente un “tú”) con las que incluso puede establecer diálogo. No los consideramos personajes porque su presencia solamente contribuye a dibujar el *estado de alma*¹³ del yo lírico y no a desenvolver los acontecimientos que, como hemos dicho, no son necesarios en esta poesía. Declinamos, además, la postulación del yo lírico como personaje creado por el poeta¹⁴, puesto que hacerlo revocaría la posibilidad de que el poeta hable por sí mismo y significaría la creación de un mundo ficticio y no poético. No configura el poeta lírico un espacio donde tiene lugar una historia imaginada (basada o no en algo que aconteció), sino uno que trae a colación el plano real en el que nos movemos cotidianamente: el *mundo poético*, que lleva a la luz la cosa misma a través de la mirada del lírico¹⁵. Como bien apunta Amigo (1987) en su estudio sobre Juan Ramón Jiménez, la poesía lírica es “presencia expresiva” (p. 25). Excluimos, por ende, la ficción de ella¹⁶ no porque lo que cante sea necesariamente real —esto es, que haya tenido o incluso pueda tener lugar en la realidad (“lo relativo a las cosas”; del latín *realitas*: *res*, “cosa”), dejando a un lado cualquier componente biográfico—, sino porque todos sus elementos se configuran alrededor del estado de alma del yo lírico en forma de símbolo, según desarrollaremos más adelante.

Fijémonos primero en la evidente “interioridad” de la lírica, su sustancia *emotiva*. Nos acogemos aquí al término “entonación” (*Stimmung*) de Staiger (1961, p. 24 y ss.) que trae a colación la *afectación* del yo lírico manifestada en su poesía: este experimenta un sentimiento y lo expresa en su palabra poética¹⁷. A pesar de hacerlo regularmente

¹³ Este término es empleado dentro de la investigación en relación con la poesía lírica (véase, por ejemplo, Combe [1999, p. 128]) desde Baudelaire, quien afirma en *Fusées (Cohetes, 1867)* que “[e]n ciertos estados del alma prácticamente sobrenaturales la profundidad de la vida se revela por completo en el espectáculo, por muy ordinario que sea, que tenemos ante los ojos. Se vuelve símbolo”. En el original: “Dans certains états de l’âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu’il soit, qu’on a sous les yeux. Il en devient le Symbole” (Baudelaire, 1920, p. 23; la traducción es nuestra).

¹⁴ Lo contrario apoyan, entre otros, Bousoño (1985, p. 28) aludiendo a Pfeiffer (1947), Wellek & Warren (1985, p. 227), Pozuelo Yvancos (1997, p. 267), García (2005, p. 14) y Letrán (2005, p. 194).

¹⁵ Véase Pfeiffer (1947, p. 207), aunque trata en este libro la poesía como ficticia. De forma similar afirma Culler (2017) que “[e]l poema no crea un personaje que asevera algo en un mundo ficcional, sino algo sobre *nuestro mundo*” (“[t]he poem does not create a character making an assertion in a fictional world but makes a statement about *our world*”) (p. 123; la traducción y la cursiva son nuestras).

¹⁶ Reisz (2014, p. 175) argumenta que la ficcionalidad (y, por ende, lo fantástico) es posible en la poesía considerando lo ficcional como la discordancia entre la situación de enunciación y la de escritura. Dado que aquí leemos la poesía como no ficticia, no nos suscribimos a tal afirmación. Viegnes, seguido por Phillipps-López (2015, pp. 140-141), apoya la posibilidad de un nivel referencial y literal junto con otro lírico, lo cual permitiría el desarrollo de lo fantástico en la poesía (Viegnes, 2006a, p. 21).

¹⁷ Si la escritura se da largo tiempo después de dicha vivencia, como notifican muchos académicos y poetas (Staiger, por ejemplo, vincula la lírica al recuerdo, [1961, pp. 20 y 56-63] y Bécquer afirma que “cuando sient[e] no escrib[e]” [1970, p. 535]) o no, no nos parece decisivo.

mediante algo concreto, se traen a la presencia sentimientos compartidos por los hombres, sentimientos universales que, a pesar de ser siempre los mismos, pueden poetizarse de forma distinta e inagotable debido a la particular subjetividad de los poetas siendo, así, *universalidad particular* (véase Bousoño, 1985, p. 24 siguiendo claramente a Aristóteles, 2017, p. 158 [1451b5-7]).¹⁸ Pues según un lírico “esté entonado” respecto a lo sentido matizará un sentimiento; así como un paisaje que muchos puedan ver, pero cada uno pinte de forma distinta (así surge el “paisaje del alma”). Su lector, haya vivenciado o no lo mismo, lo sabe posible y, *más que comprenderlo, puede empatizar con ello*, puede sentirse movido y hallarse en un estado no idéntico al del yo lírico, sino “patemático” según Combe (1999, p. 150)¹⁹. Esta razón nos lleva a leer la lírica no literalmente —como hacemos con la narrativa, recreando un mundo aparte—, sino en tanto que figura: sus metáforas constituyen *símbolos* que buscan ser interpretados. Estos (del griego antiguo *σύμβολον*, “lanzado conjuntamente”), o «la idea en la imagen», para formularlo en palabras de Goethe en «Maximen und Reflexionen» («Máximas y reflexiones») de 1833 (1976, p. 470)²⁰, configuran una expresión de lo indecible que, como tal, no puede ser revelada en su totalidad al hombre²¹.

Así es el símbolo lírico: clave para llegar a la cosa. Igual que el lírico concibe el mundo como un entramado de secretos por resolver que se le manifiestan, de este modo escribe él su poesía. Y no es el escribirla lo que lo hace poeta, sino su manera de *ver* el mundo²². Como el filósofo o el científico, que lo perciben a su modo por lo aprendido, el lírico posee su propia mirada que, por lo contrario, le es connatural. Aludiendo a Rimbaud

¹⁸ Para Aristóteles, al contrario de lo particular que describe la historia, “la poesía dice más bien lo general”, por lo que se asemeja más a la filosofía. En el original: “[Δ]ιό καί φιλοσοψώτερον καί σπουδαιότερον ποιήσις ιστορίας ἐστίν' ἢ μὲν γάρ ποιήσις μάλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει” (Aristóteles, 2017, p. 158). Coriando (2002) sostiene que tanto la poesía como la filosofía parten de un mismo suelo ateorico y que ambas se dirigen a “la *esencia* de las cosas, su *verdad* o incluso su *origen*” (“*das Wesen der Dinge, ihre Wahrheit oder gar ihr Ursprung*”) (pp. 158-160; la traducción del alemán es nuestra), aunque la filosofía lo hace en movimiento centrípeto (de lo particular a lo universal) y la poesía, centrífugo (de lo universal a lo particular).

¹⁹ En lo que Rodríguez llama “pacto lírico” entre el yo lírico y el lector hay una “forma afectiva de *sufrir* humano”. En el original francés resuena el *pathos* griego: “[F]orme affective du *pâtir* humain” (Rodríguez, 2003, p. 92; la traducción y la cursiva son nuestras).

²⁰ En el original: “[D]ie Idee im Bild” (Goethe, 1976, p. 470; la traducción es nuestra).

²¹ Con ello, nos adherimos a la segunda de las definiciones del símbolo propuestas por Lotman (1992); esto es, la que lo contempla “como expresión signica de una suprema y absoluta esencia no signica”, y cuyo “contenido de manera irracional irradia a través de la expresión y cumple el papel como de puente del mundo racional al mundo místico” o de lo desconocido (p. 89).

²² Incluso algunos poetas han mencionado el ideal de no escribir (no por fracasar en su objetivo con la poesía, como Rimbaud según Jaques Maritain [1938, p. 112]). Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez (1967), que sostiene que “[e]scribir poesía es aprender a llegar a no escribirla” y habla de “ese libro en blanco, blanco voluntario, respetado blanco final” (p. 256).

notamos que hay que ser poeta (1999, p. 84); no se elige. Uno puede instruirse en métrica y rima y mejorar su expresión, pero no puede adquirir a voluntad la comprensión poética del mundo. Al poeta se le otorga cual don la visión *intuitiva*; es igual que un niño que siempre está mirando y preguntándose por su entorno, aprehendiéndolo no a través de la razón sino del sentimiento. En el contemplar poético halla Raïssa Maritain (1938) entendimiento, un “conocimiento de connaturalidad” (“*connaissance de connaturalité*”)²³ (p. 46) que se obtiene gracias al poetizar, el cual consiste en aprehender y establecer relaciones misteriosas e inefables entre las cosas.

Aunque va a la cosa misma, como el filósofo, lo que el lírico en ella ve es su *belleza*, la belleza universal que se ha puesto en la particularidad de esa cosa. El poeta lírico es, decíamos, como un niño (o un “primer hombre” según Rilke [1950, p. 42])²⁴ que, asombrado por las cosas, levanta un dedo y nos dice: “¡Mirad!”. Él se caracteriza por “ver la belleza en todo lo que mir[a] o mejor *mirar bello* todo lo que v[e]” (Jiménez, 2005, p. 1142; la cursiva es nuestra). Y es el suyo no un *ob*-servar (“guardar lo que está delante”), sino un mirar apegado a la cosa, implicándose a él mismo en ella *in-servándose*, mirando las cosas desde él, yendo a través de ellas y de sí mismo, juntándose con ellas en un *ín-stasis* —no saliendo, sino entrando a él mismo al contrario del éxtasis místico— *anudándose a la realidad*. Pues sus estados poéticos, que ya Platón vinculaba a lo divino en *Iov* (*Ion*, 354c-d [1985, pp. 257-258])²⁵, son momentos de recogimiento; en ese orden, Heidegger (1981) sostiene acertadamente:

En la poesía el hombre se reúne en la base de su ser-ahí. Con ello, llega a la paz: evidentemente, no a la paz aparente de no hacer ni pensar nada, sino a esa *paz infinita en la que toda fuerza y vínculo están activos* (p. 45; la traducción y las cursivas son nuestras)²⁶.

Y algo parecido sucede a los lectores, porque no leemos lírica por *di*-versión, para *dis*-traernos, sino porque encontramos en ella un acercamiento *emotivo* a la verdad²⁷ —

²³ J. Maritain (1938) le da el nombre de conocimiento poético (“*connaissance poétique*”) y remarca que, más que de conocimiento, se trata de una experiencia (p. 106).

²⁴ En el original: “[W]ie ein erster Mensch” (Rilke, 1950, p. 42; la traducción es nuestra).

²⁵ “Porque no es gracias a una técnica por lo que [los poetas] son capaces de hablar así, sino por un *poder divino*”. En el original: “Οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει” (Platón, 1903, p. 36; la cursiva es nuestra).

²⁶ En el original: “In der Dichtung dagegen wird der Mensch gesammelt auf den Grund seines Daseins. Er kommt darin zur Ruhe: freilich nicht zur Scheinruhe der Untätigkeit und Gedankenleere, sondern zu jener *unendlichen Ruhe, in der alle Kräfte und Bezüge regsam sind*” (Heidegger, 1981, p. 45).

²⁷ Pfeiffer (1954) da a este fenómeno el nombre de “verdad interior” (“*innere Wahrheit*”) (p. 33), y afirma que “la poesía no trata de *distracción*, sino de unión, no de sustitución de la vida, sino de iluminación esencial, no de clarificación del entendimiento, sino de verdad del sentimiento”, pues “un poema lírico no

entendida como lo que es según Aristóteles en el libro IV, 7 de la *Metafísica* (1011b25-27; 1970a, p. 207)²⁸— que nos *une* de nuevo a nosotros mismos —de modo parecido a la filosofía, si bien esta lo hace a partir de la razón y la abstracción—.

Cuando regrese de su *ínstasis*, una fuerza inconmensurable hará decir al lírico su vivencia. Dado que lo que ha experimentado no puede expresarse *por completo* —es inefable, inexpresable mediante el lenguaje lógico—, lo canta poéticamente. Lo expresa a camino entre la música —la más abstracta de las artes y adecuada, según Platón en el tercer libro de *La república* (401d), para entonar y formar el alma (2006, p. 31)²⁹— y la palabra, la lógica. No olvidemos que una de las características que se le suelen atribuir a la lírica es el verso; su vinculación a la música es innegable, pues ya en su etimología la entendemos como la poesía recitada en acompañamiento de una lira (del griego antiguo *λύρα*). Y aunque en la actualidad el lector se acerque a ella a través de la lectura en silencio y no de la recitación, un ritmo innegable conecta sus palabras. Pero el aspecto musical no debe encorsetar su contenido, sino ser partícipe del acercamiento a la belleza con su armonía. El verso (incluso el libre) no es condición *sine qua non* de la lírica³⁰, que también puede ser expresada mediante la prosa, dando lugar al poema en prosa. Sin embargo, tiende a la forma versificada debido a su musicalidad intrínseca y a las unidades de sentido que propone. En un poema así, cada línea debe ser portadora de un significado; lo que no quiere decir que cada una constituya un poema, sino más bien que el conjunto de todas ellas teje el texto al igual que los hilos de una tela. Música y palabra se trenzan en la lírica manifestando su contradicción inherente o, mejor, su *combinación* entre racionalidad e

es entretenido, sino más bien aburrido” (p. 69). En el original: “Daß es in der Dichtung nicht um *Zerstreuung*, sondern um *Sammlung*, nicht um *Lebensersatz*, sondern um *Wesenserhellung*, nicht um *Verstandesklarheit*, sondern um *Gefühlswahrheit*” y “en lyrisches Gedicht ist nicht unterhaltend, sondern eher langweilig” (Pfeiffer, 1954, p. 69; la traducción y la cursiva son nuestras).

²⁸ «Decir, en efecto, que el Ente no es o que el No-ente es, es falso, y decir que el Ente es y que el No-ente no es, es verdadero» (Aristóteles, 1970, p. 207). En el original: «τὸ μὲν γὰρ λέγειν τὸ ὄν μὴ εἶναι ἢ τὸ μὴ ὄν εἶναι ψεῦδος, τὸ δὲ τὸ ὄν εἶναι καὶ τὸ μὴ ὄν μὴ εἶναι ἀληθές» (Aristóteles, 1970a, p. 206).

²⁹ Sócrates comenta a Glaucón que “la educación musical es de suma importancia a causa de que el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia”. En el original: “[Τ]ούτων ἔνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ρυθμὸς καὶ ἄρμονία, καὶ ἔρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην” (Platón, 2006, p. 31).

³⁰ Al respecto son conocidas las palabras de Aristóteles (2017) en la *Poética* (1451b1-3) de las que concluimos que el verso no hace la poesía: “[E]l historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa (pues sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa)”. En el original: “[Ο] γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)” (Aristóteles, 2017, p. 158).

irracionalidad —en tanto que inexplicable por sobrepasar la lógica y no por carecer de sentido— en la que está el poeta, y arrastra al que lo lee.

2. LO FANTÁSTICO

La filología francófona de mediados del siglo pasado estableció las bases teóricas de la literatura fantástica, destacando entre sus tratados los de Castex (1951), Vax (1960, 1965 y 1979), Caillois (1967) y especialmente Todorov (citamos aquí la edición de 2001, aunque la primera es de 1970), cuya *Introducción* no deja de ser revisitada aun en nuestros días. Tales estudios ponen ya de manifiesto una dificultad intrínseca a la tarea de definir esta literatura que, todavía hoy, queda reducida finalmente a un mero intento. A nuestro modo de ver, esta irreductibilidad de lo fantástico a una *de-terminación* única se nutre principalmente de su carácter versátil que le permite modelarse a lo largo de los cambios de la sociedad que afectan a la literatura. Si nos remitimos a los orígenes del término que lo define, esto es, la fantasía, nos topamos con el verbo griego *φαίνειν*, “brillar, llevar a la luz”, o lo que es lo mismo: dejarse ver³¹. Su sustantivación es *φαντασία*, “el poder mediante el cual se *re-presenta* un objeto”. Así, la fantasía es lo que se muestra generalmente en la mente *de nuevo*, pues sus imágenes se derivan de lo que ya ha sido visto. En latín pasa a traducirse como *phantasia* o *imaginatio* (“la imaginación”), la cual colabora en su funcionamiento con “la imagen”, *imago*. El vínculo que todos estos términos establecen con la vista emana de los griegos, quienes equiparaban este sentido a la recepción humana de conocimiento. Es notable la influencia que esta comparación ejerce en la civilización occidental a lo largo del tiempo y que todavía encontramos, por ejemplo, en vocablos de nuestra lengua como “des-cubrir” o “des-velar”: quitar lo que oculta la verdad (en griego antiguo, *ἀλήθεια*, “lo que no se esconde”).

Al igual que la fantasía, que nace de lo percibido y proyecta nuevas visiones, lo fantástico propone una realidad intratextual (la de los personajes) a partir de la extratextual (la del lector). Con esto afirmamos que la fantástica es una literatura necesariamente mimética³², pues es esta característica la que posibilita que la introducción de uno o más elementos extraordinarios, inexplicables a partir de las reglas

³¹ De ahí surge “lo que se muestra”, o sea, *φαινόμενον*, el fenómeno.

³² Esto indica también Roas (2011) cuando sostiene que “las narraciones fantásticas emplean los mismos recursos que los textos realistas, lo que invalida esa idea común de situar dichas historias [...] en el polo opuesto a la literatura mimética” (p. 112). Con él, nos posicionamos en contra de la enmarcación de lo fantástico dentro de la literatura no mimética por una cuantiosa parte de los académicos, como Penzoldt (1952, p. 254), Lachmann (2002, p. 7) o Scott (2018, p. 26 y p. 32).

de la física conocidas por el hombre hasta el momento, levante en el lector —y a veces en los personajes— una duda acerca de su propia realidad extratextual. Y es que el hecho de que el mundo descrito en el texto fantástico sea tan parecido al de fuera, pero a la vez cobije unos sucesos que deberían resultar imposibles en él, lleva al lector a cuestionarse sobre la posibilidad de que algo así ocurra en su mundo extratextual. En último término, esta vacilación en el lector se traduce en la ruptura de su concepción anterior de la realidad, la cual comparte con la mayoría de la sociedad. De tal manera, el lector se percata de que el suelo sobre el que se movía diariamente y que creía firme no lo es, sino que se tambalea y que, quizás, está dirigido por unas normas que nos son desconocidas, es decir, por las normas de *otro* orden.

Este orden, al cual damos aquí el nombre de “transrealidad”³³, se encuentra *más allá* y, sin embargo, su manera de obrar gobierna silenciosamente la del mundo intratextual y, por consecuencia, extratextual.³⁴ Dentro de la investigación filológica, es común llamar a estos fenómenos “sobrenaturales”, pero en nuestra opinión pueden resultar confusos si se tiene en cuenta el término religioso que los relaciona con la acción divina. Por ello, hacemos uso de los términos “preternaturales” (excepciones a la naturaleza, aunque justificables desde ella)³⁵ y “transnaturales” (*más allá* de la naturaleza y atañendo las reglas de la “transrealidad”), siendo los postreros más comunes en esta especie literaria³⁶. A ambos fenómenos los une, asimismo, el *efecto* que generan en el hombre: le provocan miedo³⁷, por un lado, porque hacen tambalear los pilares de la

³³ Si bien pueden resonar en este concepto ecos del de “metafísica”, no nos decantamos por él debido a su pertenencia al ámbito de la filosofía.

³⁴ Por oposición a sus géneros vecinos, no constituye un mundo con sus propias reglas, como sucede en lo maravilloso, ni se trata del nuestro mismo —el del lector— con nuevas normas científicas y tecnológicas, como en la ciencia ficción.

³⁵ Santo Tomás (1926) afirma en la *Summa contra gentiles* (*Suma contra los gentiles*, lib. III, c. XCIX, n. 9) que lo natural es “aquello que siempre ocurre”; lo sobrenatural, “el orden que impone Dios”, esto es, los actos divinos fuera de lo habitual, como los milagros; y lo preternatural (de *praeter* y *naturalis* en latín, “a excepción de lo natural”), aquello que sucede raras veces y que, no obstante, pertenece a lo natural y es justificable mediante sus leyes (p. 310). Citamos el fragmento en su integridad: “Pues el orden que impone Dios en las cosas se basa en lo que ocurre a menudo, pero no en lo que siempre sucede de la misma manera, porque muchas causas naturales suelen producir sus efectos de la misma forma, pero no siempre. A veces, aunque raramente, un suceso tiene lugar de otro modo, sea por defecto en el poder de un agente, por indisposición de la materia o por un agente mayor; como cuando la naturaleza genera un sexto dedo en la mano de un hombre”. En el original: “Quia ordo rebus inditus non est ut ubique vel semper idem eveniat: sed ut frequenter, et in paucioribus aliter accidat, vel propter defectum virtutis, vel propter materiae indispositionem, vel propter aliquod fortius agens; sicut cum natura generat hominem cum sex digitis in manu” (Santo Tomás, 1926, p. 310; la traducción es nuestra).

³⁶ Los fenómenos sobrenaturales se encasillarían, dentro de la literatura (en tanto que ficticia), en lo maravilloso cristiano, donde son habituales los milagros.

³⁷ El miedo como característica de lo fantástico es apoyado por algunos estudiosos como Vax (1965, p. 90), Caillois (1975, pp. 15 y 22) o Roas (2011), que distingue entre el “físico” (encarnado por seres materiales)

cotidianidad que habita; y, por otro lado, lo llaman para resultar desvelados. Acogemos para ello el concepto de “ominoso”, común en las teorías sobre lo fantástico³⁸, con el que describimos hoy algo abominable y que en su sentido etimológico se revela como “lleno de (malos) augurios”, dado que es como una indicación de que hay *algo* más, algo inminente que, puesto que desconocemos, puede convertirse en un peligro para nosotros. Equivaldría al *Unheimliches*³⁹ según Freud (1919), a la sensación de inseguridad en lo supuestamente seguro, o sea, la realidad.

Teniendo en cuenta, entonces, que lo fantástico supone una quebradura en la concepción de la realidad del lector a partir de unos acontecimientos injustificables según las leyes de lo natural en la realidad (extratextual e intratextual, que imita la primera), observamos la inclinación de esta literatura hacia la *narrativa*, campo apropiado para el desarrollo de tales eventos y para la presencia de unos personajes que se topen con ellos⁴⁰. Para que esto ocurra se hace imprescindible que leamos los textos fantásticos *literalmente*, vale decir, no como alusiones a otras cosas⁴¹ —como sucede en la lírica y su lectura simbólica—, sino a las mismas que se traen a colación, ya que, de lo contrario, se pierde el hilo de la historia y no se agrieta la concepción de lo real⁴². En tanto que mimética, la literatura fantástica plantea una verosimilitud, esto es, una situación que no ha tenido ni tiene lugar pero que, de un modo u otro, podría tenerlo: es *verosímil*, “similar a la verdad”⁴³. Al contrario del poeta, que se une con lo mirado en su *in-servación*, el escritor es siempre un *ob-servador* (“el que ve lo que está delante”) de su mundo (extratextual)

y el “metafísico” (que se relaciona con el receptor y sus temores cuando sus “convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (pp. 95-96).

³⁸ Por ejemplo, en Roas (2000) o Casas (2009, p. 362).

³⁹ La traducción de este término resulta difícil. En español tenemos las traducciones de “lo ominoso” o “lo siniestro”, aunque pierden el *Heim* (“hogar”) presente en la palabra alemana y que consideramos aquí. Cuando Freud afirma que “das Unheimliche [ist] das Heimlich-Heimische” (1919, p. 318), entonces, nosotros leemos que “el no sentirse en casa es el sentirse en casa de forma clandestina” (la traducción es nuestra). Nos decantamos por “de forma clandestina” como *heimlich* con tal de que la oración sea clara en castellano y que, aunque vagamente, “hogar” resuene en “clan”). Conde (2006) propone con acierto “inhóspito” por *Unheimliches*.

⁴⁰ Si bien suele hacerlo en los que operan con la narratividad, esto no excluye que también se dé lo fantástico en otros géneros literarios (como el teatro) o incluso artísticos (por ejemplo, el cine).

⁴¹ Claro está que evoca también otros significados (generalmente miedos intrínsecos al hombre, como a la muerte), pero estos no prevalecen en la lectura.

⁴² Apoyamos, así, la posición de Todorov (2001), quien sostiene que si el fenómeno extraordinario se refiere a algo que no sea de esta naturaleza lo fantástico no tiene lugar. En el original: “Si ce que nous lisons décrit un événement surnaturel, et qu’il faille pourtant prendre les mots non au sens littéral mais dans un autre sens qui ne renvoie à rien de surnaturel, il n’y a plus de lieu pour le fantastique” (Todorov, 2001, p. 69).

⁴³ En la *Poética* (1451a36-38), Aristóteles (2017) asevera que “no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad”. En el original: “[“O”]τι οὐ τὸ τὰ γινόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον” (Aristóteles, 2017, pp. 156-157).

que luego repite en el intratextual. Por su parte, el autor de narrativa fantástica trata de describir algo indescriptible y que solo se aprehende de manera *intuitiva* por su condición de imposibilidad dentro de lo natural, con lo que choca con los límites del lenguaje *lógico* al tratar de ponerlo en palabras. Es por esta razón que se inclina hacia una expresión vaga en la que abundan, entre otros, la comparación (“como si”, “parecer que”...) o el uso del subjuntivo que, mediante la vacilación, alzan la duda en el lector y/o los personajes.⁴⁴ Muy común resulta también el hecho de que el narrador sea uno de los personajes que ha vivido el fenómeno o que explica cómo alguien le ha contado su experiencia, puesto que su subjetividad deja al lector la elección de creerlo o no (podemos pensar, aunque lo niegue, que está loco). Así es como lo fantástico se acerca al misterio: tenuemente, sin poder resolverlo, como lo misterioso —pero este lo hace desde el símbolo de la poesía lírica, como veremos a continuación—.

3. LO MISTERIOSO

Considerando lo que acabamos de exponer, lo fantástico no puede incluirse en la lírica, pues el primero necesita un espacio *ficticio* para desplegar, normalmente en forma de historia, unos fenómenos extraordinarios que causen un *efecto* en el lector y/o en los personajes. No obstante, algunos académicos han dedicado estudios y antologías de lo que llaman “poesía fantástica”⁴⁵ basándose en una de estas dos premisas: o bien se trata de poemas (líricos o no) de carácter narrativo y con elementos fantásticos⁴⁶ o bien son textos contemporáneos versificados que juegan a desdibujar los bordes de los géneros artísticos⁴⁷. En ninguno de los casos solemos estar ante poemas puramente líricos, puesto que la mayoría incluye rasgos propios de la narración (desarrollo de eventos y a veces personajes), y los motivos o temas característicos de la literatura fantástica que muestran constituyen símbolos que, por ende, no leemos literalmente. Es importante notar aquí que

⁴⁴ Algunos estudiosos han notado esto; tal es el caso de Campra (2008, p. 176).

⁴⁵ Existen numerosas recopilaciones de textos llamados fantásticos sin serlos, como la antología *Poemas Fantásticos* a cargo de Torres (s.f.), que reúne “The Raven” (“El cuervo”) de Poe y poemas de Heine y Musset, entre otros; o *La poésie fantastique française (La poesía fantástica francesa)*, editada por Alain Vircondelet, quien añade, para la sorpresa del lector, fragmentos no poéticos (o sea, no líricos), como uno de la obra teatral *En attendant Godot (Esperando a Godot)* de Beckett (1973, pp. 251-256).

⁴⁶ Por ejemplo, Vax habla de lo fantástico en la poesía, sobre todo en la balada (1979, pp. 167-192), y Reisz expone una balada de Goethe (2014, pp. 176-177).

⁴⁷ Esta difuminación es percibida ya por Todorov (2001 [1970], p. 64) y Barrenechea (1972, p. 393). Algunos estudios sobre lo fantástico en la lírica contemporánea los brindan: Aguinaga (2004), García (2005) o Ema Llorente (2010). Una serie de poetas contemporáneos en lengua española admite haber recibido influencia de la literatura fantástica y no dudan en calificar así su poesía, como el español García (2005) o el chileno Hahn, de cuya obra dice el escritor Jorge Edwards que “son como cuentos fantásticos en verso” (citado en Plaza, 2015).

la aparición de tales elementos no convierte el texto automáticamente en fantástico⁴⁸. Y es que no es el “*efecto fantástico*” (el *Unheimliches* que siente el lector y/o los personajes o voces líricas), sino, en este caso, la *afección* anímica del yo lírico —que quizás entone también la del lector— lo que se expresa a través de estas figuras retóricas. Sin embargo, observamos que algunos de estos poemas líricos que contienen fenómenos típicos de la literatura fantástica y que se sitúan, además, en su misma línea temporal (esencialmente del siglo XVIII al XX), dan cuenta de un interés común por los secretos que rodean al hombre.

Al igual que lo fantástico, estos textos emergen en una época de la cultura occidental en que la ciencia y la tecnología pesan o empiezan a pesar más que la religión para explicar u ordenar el mundo y tienden a desbancar (aunque no enteramente) las supersticiones y las creencias que carecen de argumentación lógica. Pues, a pesar de los avances en conocimiento científico, aún quedan abiertas las preguntas básicas que se plantea el hombre, como la que indaga sobre la muerte. Por este motivo, el arte se levanta para poner sobre la mesa tales cuestiones desde su conocimiento no racional (no carente de sentido, sino fuera de los cálculos y las demostraciones de la ciencia), para resolverlas a su manera —como hacían los mitos— o simplemente para plantearlas e incentivar el pensamiento en el hombre. De ahí nacen, por un lado, lo fantástico, y, por el otro, un fenómeno que también bordea el misterio, pero no con tal de mostrar otro orden de leyes que pueda regir de forma latente nuestro mundo, sino *este mismo orden* que, por contener anomalías, nos haga dar cuenta de *su desorden*, de lo extraordinario de lo ordinario. Si bien es cierto que son cuestiones tratadas a lo largo de toda la historia de la lírica, lo que destaca aquí es su tratamiento: el temor y el deseo que engendran en el yo poético y que pueden llegar a salpicar al lector. En tales textos, las figuras retóricas giran siempre alrededor de lo secreto e intentan descubrirlo sin llegar nunca a lograrlo del todo. Porque rodean el misterio y siguiendo el sustantivo adjetivado de “lo fantástico”, hemos decidido llamar a tal fenómeno lírico “lo misterioso”⁴⁹.

⁴⁸ Véase Roas (2011, p. 44). A su vez, coincidimos en que la presencia de lo imposible debe implicar “una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real” (Roas, 2011, p. 33), es decir, de los lectores.

⁴⁹ Viegnes observa muchas semejanzas entre lo fantástico y la poesía francesa del Romanticismo al Simbolismo que canta alrededor del misterio (por ejemplo, su vinculación necesaria a lo real y su principio de inquietud que no los liga necesariamente al miedo [2006a, pp. 8-9]), la cual entiende como poesía fantástica causante de lo que llama el “extrañamiento hechizador” (“*envoûtante étrangeté*”), respuesta al “desencantamiento” (“*Entzauberung*”) del mundo postulado por Max Weber (1919, p. 16) y consecuencia del positivismo racionalista (Viegnes, 2006b, pp. 10-11). Aunque nos parecen acertadas estas

A la par que lo fantástico, este fenómeno nace en el seno del Romanticismo y va haciéndose camino hasta nuestros días, sobre todo a través del Simbolismo y el Modernismo. Cabría hacer una investigación rigurosa al respecto que aquí, por cuestiones de espacio, nos resulta imposible. Algunos poemas de lo misterioso son “Alone” (“Solo”) de Poe (publicado en 1875 [2012, 1025]), “Correspondances” (“Correspondencias”) de Baudelaire (1857, pp. 19-20) o “La vida móvil” de Nervo (1916 [Schulman y Garfield Picon 1986, p. 185]). Un claro ejemplo de ello en nuestra lengua se halla en las *Rimas* (1871) becquerianas, cubiertas por un halo de figuras vagas, sombras e incluso “seres imposibles”, como dice la “XLII” (Bécquer, 1970, p. 66). Observemos el siguiente fragmento de la “XXIV” en la que el yo lírico, mirando a través de las rejas de un cementerio, canta una visión: “La vi como la imagen, / que en leve sueño pasa, / como rayo de luz, tenue y difuso, / que entre tiniebla nada” (Bécquer, 1970, p. 40). La figura descrita reúne las características del fantasma o de un ente extraordinario que no tiene cabida en nuestra cotidianidad, y aparece en un texto lírico que es, por ende, no ficticio. La clave reside aquí precisamente en leer estos versos no como si fueran reales ni verosímiles (literalmente, como hacemos con la literatura fantástica), sino como líricos: como símbolos que remiten a otras cosas. Se deja vincular, por ejemplo, el fragmento citado de Bécquer con la muerte, el temor y la atracción que genera en el hombre por no conocerla estando vivo.

Por ser generalmente parte de la lírica, consideramos “lo misterioso” una especie lírica dotada de un “lirismo” propio. Al igual que este género, es cantado desde un yo poético tendencialmente implícito y pueden acompañarlo seres y acontecimientos en desarrollo, si bien no constituyen un requisito y apenas se los incluye⁵⁰. Las imágenes que evoca prevalecen por encima de las posibles historias, pues se trata aquí de *sugerir, más que describir*, que algo misterioso habita las entrañas de la realidad: se trata de “exaltar el misterio”. Con ellas confecciona el lírico un mundo poético que, como en la lírica, presenta las cosas a la luz de su estado de alma, de cómo él las ve (y las hace ver con su escritura) según esté *afectado*. Más que la belleza, es aquí *el misterio* el que se entromete

concordancias, no estamos de acuerdo con él cuando afirma que el efecto que persiguen lo fantástico y la supuesta poesía fantástica es el mismo —desestabilizar la concepción de lo real por parte del lector—, pues creemos, por un lado, que la aparición de elementos fantásticos en la poesía de esta especie (para nosotros, de “lo misterioso”) se lee en clave de símbolo, con lo que el “efecto fantástico” no se produciría.

⁵⁰ Un ejemplo que demuestra lo contrario lo brinda “La nuit de décembre”, de Musset, en el que el yo lírico establece un diálogo largo con un hombre vestido de negro que se le parece y aparece a lo largo de su vida hasta responderle al final que es su soledad (1984, pp. 354-360).

en su mirada, el secreto que todo lo fundamenta sin que nosotros lo sepamos y que el poeta solo percibe de forma *intuitiva*. Este misterio, al igual que en lo fantástico, enciende en él (y, por consecuencia, quizás también en el lector) temor y deseo ante lo desconocido: “¡[C]omo atrae un abismo, aquel misterio / hacia sí me arrastraba!” (Bécquer, 1970, p. 40). Sin embargo, el lírico de “lo misterioso”, familiarizado con este encuentro gracias a su actividad, con el “extrañamiento habitual” hallado en el misterio de las cosas, no es invadido por el sentimiento del *Unheimliches*. Contrariamente, experimenta el *efecto* que nombramos, de forma distinta al fantástico y en acorde con el término freudiano, *Heimliches*: pese a los secretos que aún le guarda, encuentra su ámbito en su entorno.

Así, y por su condición de lírico, el poeta de “lo misterioso” se *anuda* en *íntasis* con el mundo, mas no con otro como la “transrealidad” apelada en lo fantástico, sino con *este*. No más allá, sino “más *acá*”; cada vez más próximo a su entorno y a él mismo, irá viendo y haciendo ver más. No irá a la nada, sino a la plenitud: el “hilo de luz” mencionado por Bécquer en su *Rima* “XLII” (1970, p. 68) le hará tirar del secreto del mundo jamás desvelable por el hombre y admirarlo. Asimismo, canta Jiménez en su poema “Nube” de *Piedra y cielo* (1917-1918) “Lo que yo te veo, cielo, / eso es el misterio; / lo que está de tu otro lado, / soy yo aquí, soñando” (2005, p. 493). Mas no compete al poeta comprender este vínculo, comprender *el misterio*, sino verlo y hacerlo visible⁵¹. El poeta es un creador —no *representa*, *hace* (de *ποιεῖν*, “crear”)—. Construye una red entre las cosas con el “hilo de luz” hallado, puesto que su objetivo es “dar forma a una cosa que no la tiene”, como escribe Juan Ramón Jiménez (1990, p. 49). Quien desee alcanzar otro sitio se verá decepcionado porque le resultará imposible hacerlo desde la lírica. Y es que “las puertas del misterio no se pueden forzar” (Maritain, 1938, p. 55)⁵².

Su unión conducirá al lírico de “lo misterioso” a poetizar su experiencia. Y lo hará, como hemos observado en la lírica, en la palabra poética: a caballo entre el logos y la música, entre lo racional y lo irracional, guiándonos por los caminos insondables del misterio. Nunca terminará su tarea, porque si el secreto se descubre, cesará de serlo. Podrá parecer contradictoria la labor del poeta, teniendo en cuenta que consiste en esclarecer siempre un poco más el secreto, pero cuidando de que no sea desvestido del todo. Lo irá

⁵¹ Esta tarea compete al filósofo, con quien comparte el poeta la mirada atenta sobre las cosas. Por eso, Unamuno (1976) considera que “poeta y filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa” (p. 14).

⁵² En el original: “[L]es portes du mystère ne se laissent pas forcer” (Maritain, 1938, p. 55; la traducción es nuestra).

viendo y señalando, haciéndonoslo notar en las cosas que, como cofres, custodiará para que nadie —ni él mismo— los abra del todo; para que no termine el secreto.

CONCLUSIÓN

Este artículo ha querido mostrar que lo fantástico no puede producirse en la lírica, principalmente porque esta, carente de ficcionalidad según lo que hemos expuesto, no le ofrece el efecto que habitualmente surge de la narratividad a la que tiende para desenvolverse. No obstante, algunos poemas líricos recuerdan a la literatura fantástica por su acercamiento al misterio y a lo inexplicable, así como por la aparición, a veces, de elementos típicos de lo fantástico. Por este motivo, hemos decidido llamar a este fenómeno que acontece en la lírica “lo misterioso”, proporcionando algunos ejemplos que cabría ampliar en un trabajo más extenso.

Como especie lírica, comparte con el género de esta poesía características del “lirismo”: el mundo poético creado, el yo y las posibles voces poéticas, las imágenes presentadas para dar cuerpo al *estado de alma* del yo lírico y la musicalidad, que la hace inclinarse hacia el verso, a pesar de que puede darse también en prosa. Sin embargo, notamos diferencias ya en el primer punto. Por un lado, su realidad poética trae a colación la nuestra desde una mirada que no solamente da cuenta de la belleza que hay en sus cosas, sino del *misterio* que se configura entre ellas, tejiéndolas con un hilo invisible y formando, así, la tela en movimiento incesante del mundo. Nos muestra el poeta su *afecto* y *efecto* al toparse con él: el miedo y la atracción que le llevan a encontrarse como en casa (*Heimliches*) en este “extrañamiento habitual” que siente en sus momentos de recogimiento poético. Durante ellos, el lírico, al entrever la conexión secreta entre las cosas, comprende, aunque irracionalmente (a través del “conocimiento poético”), la realidad donde se encuentra y a sí mismo. Así, tras haber temido el misterio que causó su *ruptura con la realidad* por hallarla de un modo distinto, la atracción y la posterior unión con él permiten que se *anude* a la realidad nuevamente y con más fuerza mediante el *ínstasis*.

Por otro lado, “lo misterioso” se puede despegar un tanto del lirismo en dos aspectos cruciales, lo cual lo acercan más a la literatura fantástica, a saber: la posible inclusión de desarrollo de eventos y la “exaltación de lo misterioso”. El primer hecho se justifica a partir del segundo, que se deja entrever por lo que venimos diciendo: el lírico de “lo misterioso” se acerca y acerca, mediante sus escritos, al lector al misterio que se da no

por el choque de la realidad con la “transrealidad”, sino en nuestra realidad misma. Para llevarla a la luz la canta mediante elementos o sucesos entendibles como símbolos, como metáforas de lo inexplicable. Además, dada la naturaleza inefable del misterio, canta mediante el lenguaje poético que, por su musicalidad, más se aproxima a lo abstracto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUINAGA, L. V. de (2004). ¿Existe la poesía fantástica? En *Lámpara de mano. Sobre poemas y poetas* (pp. 15-30). Ediciones Arlequín.
- AMIGO, M.^a L. (1987). *Poesía y filosofía en Juan Ramón Jiménez*. Departamento de Publicaciones y Universidad de Deusto y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- ARISTÓTELES (1970a). *Metafísica*. Volumen I. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra]. Gredos.
- ARISTÓTELES (1970b). *Metafísica*. Volumen II. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra]. Gredos.
- ARISTÓTELES (2017 [1974]). *Poética*. [Ed. y trad. de Valentín García Yebra]. Gredos.
- BARRENECHEA, A. M. (1972). Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*, xxxviii (80), 391-403.
- BAUDELAIRE, Ch. (1857). *Les fleurs du mal*. Poulet-Malassis et de Broise.
- BAUDELAIRE, Ch. (1920). *Journaux intimes. Fusées, Mon cœur mis à nu*. Texte réimprimé sur les manuscrits originaux. Avec une préface par Ad. Van Bever. Portrait de l'auteur. Les Éditions G. Crès et C^{ie}.
- BÉCQUER, G. A. (1970). *Obras completas*. [Ed. de Ángeles Cardona de Gibert y Juan Alcina Franch]. Editorial Bruguera.
- BOUSOÑO, C. (1985). *Teoría de la expresión poética* (Tomo I). Gredos.
- CAILLOIS, R. (1975 [1967]). *Obliques. Précédé de Images, images...* Stock.
- CAMPRA, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Renacimiento.
- CASAS, A. (2009). El cuento modernista español y lo fantástico. En Teresa López-Pellisa & Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Actas del I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* (pp. 358-378). Universidad Carlos III de Madrid.

- CASTEX, P. G. (1971 [1951]). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Corti.
- COMBE, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En Fernando Cabo Aseguinolaza (comp.). *Teorías sobre la Lírica* (pp. 127-153). Arco/Libros.
- CONDE, A. C. (2006). Lo Siniestro enroscado a la Palabra. Lenguaje y extrañamiento a partir de la lectura de *Lo siniestro* de Freud. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (33). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/siniestr.html>
- CORIANO, P.-L. (2003). *Affektenlehre und Phänomenologie der Stimmungen*. Vittorio Klostermann.
- CULLER, J. (2017). Theory of the Lyric. *Nordisk Poesi: Tidsskrift for lyrikkforskning*, II (2), 119-133.
- EMA-LLORENTE, M. (2010). Tendencias en la poesía española actual: de la experiencia a la fantasía, el desarraigo y el agonismo. *Hipertexto*, (11), 3-24.
- FREUD, S. (1919). Das Unheimliche. *Imago*, (5/6), 297-324. <https://doi.org/10.11588/diglit.25679.17>
- GARCÍA, E. (2005). *Una poética del límite*. Pre-Textos.
- GONZÁLEZ GIL, I. (2020). Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica. *Signa*, (29), 495-521.
- GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Larousse.
- HAMANN, J. G. (1998). Aesthetica in Nuce. En Johann Georg Hamann. *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in Nuce* [Ed. de Sven-Aage Jørgensen] (pp. 77-147). Reclam.
- HEGEL, G. W. F. (1986). *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke 15. Suhrkamp.
- HEIDEGGER, M. (1981). *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976*. Band 4. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vittorio Klostermann.
- JIMÉNEZ, J. R. (1967). *Ética y ética estética*. Aguilar.
- JIMÉNEZ, J. R. (1990). *Ideología (1897-1957). Metamorfosis, IV*. [Ed. de Antonio Sánchez Romeralo]. Anthropos.
- JIMÉNEZ, J. R. (2005). *Obra poética*. Volumen I. Verso. [Ed. de Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba]. Espasa-Calpe.
- LACHMANN, R. (2002). *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Suhrkamp.

- LETRÁN, J. (2005). *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*. Renacimiento.
- LEWIS, C. T. & SHORT, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Clarendon Press. <https://logeion.uchicago.edu/>
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press. <https://logeion.uchicago.edu/>
- LOTMAN, I. M. (1992). El símbolo en el sistema de la cultura [Trad. de Rubén Darío Flórez Arcila]. *Forma y función*, (15), 89-101.
- LUZÁN, I. de (1977). *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. [Ed. de Russel P. Sebold]. Editorial Labor S. A.
- MARITAIN, J. & R. (1938). *Situation de la poésie*. Desclée de Brouwer.
- MUSSET, A. de (1984). *Poésies*. France Loisirs.
- PENZOLDT, P. (1952). *The Supernatural in Fiction*. Peter Nevill.
- PFEIFFER, J. (1947). *Zwischen Dichtung und Philosophie*. Johs. Storm Verlag.
- PFEIFFER, J. (1954). *Umgang mit Dichtung. Eine Einführung in das Verständnis des Dichterischen*. Verlag von Richard Meiner.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, D. (2015). Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del modernismo. En Marco Kunz & José Miguel Sardiñas (eds.), *Paisajes góticos. De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)* (pp. 139-155). Orbis Tertius.
- PLATÓN (1903). *Ion*. [Trad. de M. Louis Mertz]. Hachette.
- PLATÓN (1985). *Diálogos. I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*. [Trad. de Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual]. Gredos.
- PLATÓN (2006 [1949]). *La república*. Tomo II. [Ed. bilingüe, trad., notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano]. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- PLAZA, J. M. (2015). Cuentos fantásticos en verso. Óscar Hahn publica “Los espejos comunicantes”, último Premio Loewe de Poesía. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/04/04/551ee270e2704e8c308b457b.html>
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1997). Lírica y ficción. En Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 241-268). Arco/Libros.
- REISZ, S. (2014). Cuando lo fantástico se infiltra en la poesía: hipótesis sobre una relación improbable. En Flavio García, María Cristina Batalha & Regina Michelli

(org.), *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados* (pp. 173-192). Dialogarts.

- RILKE, R. M. (1950). *Briefe 1. Briefe aus den Jahren 1897-1914*. Insel-Verlag.
- RIMBAUD, A. (1999). *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. [Ed. de Louis Forestier]. Gallimard.
- ROAS, D. (2000). *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral. UAB.
- ROAS, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma.
- RODRIGUEZ, A. (2003). *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Mardaga.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO (1926). *Sancti Thomae Aquinatis Opera omnia*. Iussu edita L. XIII P. M. Tomus decimus quartus, *Summa contra gentiles*. Liber tertius. Cum commentaris F. de Sylvestris Ferrariensis. Cura et studio Fratrum Praedicatorum. Typis Riccardi Garroni.
- SCHULMAN, I. A. & GARFIELD PICON, E. (1986). *Poesía modernista hispanoamericana y española*. Taurus.
- SCOTT, W. (2018). Belief, Potentiality, and the Supernatural: Mapping the Fantastic. En Ina Batzke, Eric C. Erbacher, Linda M. Hess & Corinna Lenhardt (eds.), *Exploring the Fantastic. Genre, Ideology, and Popular Culture* (pp. 17-36). transcript Verlag.
- STAIGER, E. (1961). *Grundbegriffe der Poetik*. Atlantis Verlag.
- TODOROV, T. (2001 [1970]). *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions de Seuil.
- TORRES, C. A. (ed.) (s.f.). *Poemas fantásticos*. R. Roger et Chernoviz Éditeurs.
- UNAMUNO, M. de (1976). *Del sentimiento trágico de la vida*. Espasa-Calpe.
- VAX, L. (1960). *L'Art et la littérature fantastiques*. Presses Universitaires de France.
- VAX, L. (1965). *La séduction de l'étrange*. Presses Universitaires de France.
- VAX, L. (1979). *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*. Presses Universitaires de France.
- VIEGNES, M. (2006a). *Le fantastique*. Flammarion.
- VIEGNES, M. (2006b). *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Presses Universitaires de Grenoble.

- VIRCONDELET, A. (1973). *La poésie fantastique française*. Seghers.
- WEBER, M. (1919). *Wissenschaft als Beruf*. Duncker & Humblot.
- WELLEK, R. & WARREN, A. (1985). *Theory of Literature. A seminal study of the nature and function of literature in all its contexts*. Penguin Books.
- ZAMBRANO, M. (1939). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- ZIOLKOWSKI, T. (1977). *Disenchanted Images. A Literary Iconology*. Princeton University Press.

**LA RETÓRICA DEL REFRENAMIENTO EN LA PIEDRA ALADA (2005) DE
JOSÉ WATANABE**

**THE RHETORIC OF RESTRAINT ON LA PIEDRA ALADA (2005) BY JOSE
WATANABE**

E. Mijaíl Avalos Salas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
eduardo.avalos@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-9106-6600>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.150>

Fecha de recepción: 23.08.22 | Fecha de aceptación: 26.11.22

RESUMEN

José Watanabe es considerado uno de los poetas más importantes de la generación del 70, a pesar de su insularidad con relación a los movimientos poéticos de su tiempo. En 2005, publica *La piedra alada*, el cual no obtuvo mucha atención por parte de la crítica literaria. En tal sentido, para contribuir al estudio de *La piedra alada*, el artículo tiene como propósito examinar el tópico de la piedra en este poemario a través del análisis de los siguientes poemas “La piedra del río” y “Jardín japonés”. Para ello, se plantea como hipótesis que, en *La piedra alada*, la figura de la piedra, al cumplir una orientación espacial y un rol modélico, permite el planteamiento de una retórica del refrenamiento más allá de la *elocutio*, es decir, como *inventio*. Se empleará como marco teórico principal los interlocutores propuestos por Camilo Fernández Cozman, la taxonomía cognitiva de la metáfora planteada por George Lakoff y Mark Johnson, las contribuciones de Stefano Arduini a la Retórica General Textual, la clasificación de las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman y, finalmente, el concepto de refrenamiento.

PALABRAS CLAVE: José Watanabe, retórica, generación del 70, refrenamiento, poesía peruana.

ABSTRACT

José Watanabe is considered one of the most important poets of the generation of 70's, despite his insularity in relation to the poetic movements of his time. In 2005, he published *La piedra alada*, which did not receive much attention from literary criticism. In this sense, to contribute to the study of *La piedra alada*, the article aims to examine the topic of stone in this collection of poems through the analysis of the following poems “La piedra del río” and “Jardín japonés”. To do this, it is hypothesized that in *La piedra alada*, the figure of the stone, by fulfilling a spatial orientation and a model role, allows the approach of a rhetoric of restraint beyond *elocutio*, in other words, as *inventio*. The interlocutors proposed by Camilo Fernández Cozman, the cognitive taxonomy of the metaphor proposed by George Lakoff and Mark Johnson, the contributions of Stefano Arduini to the General Textual Rhetoric, the classification of the argumentative techniques of Chaïm Perelman and, finally, the concept of restraint.

KEYWORDS: José Watanabe, rhetoric, Generation of 70's, restraint, Peruvian poetry.

1. EL CAMPO RETÓRICO DE JOSÉ WATANABE

Para desarrollar un análisis riguroso del corpus seleccionado del poemario *La piedra alada* (2005), es menester emplear la categoría de «campo retórico». Esta fue propuesta por Stefano Arduini en su libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000) a partir de la comprensión de que, en todo texto retórico, hay una reunión de acontecimientos externos que posibilitan su realización. Por ello, Arduini la define como “la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas” (p. 47). En ese sentido, el campo retórico comprende tanto el análisis del contexto sociocultural como las influencias literarias y filosóficas, además de la recepción de la obra literaria. Todos estos puntos serán desarrollados detenidamente a continuación.

1.1. EL CAMPO DE LAS INFLUENCIAS SOCIALES Y CULTURALES

Según la periodización planteada por Alberto Escobar (1973), José Watanabe ocupa un lugar dentro del cuarto período de la poesía peruana, designado como el de «los cuestionadores de las tradiciones poéticas peruanas». Dicho período reúne tanto a los poetas de la década del 60 como a los del 70, los cuales comparten, con sus respectivas particularidades, la narratividad, el prosaísmo y el tono coloquial (Fernández Cozman, 2009a). En este caso, el poeta laredino se ubica específicamente en la generación del 70, de modo que presencié una época llena de conflictos, dado que se luchaba por reestructurar la sociedad en beneficio de las grandes mayorías. Dicha mentalidad que bregaba por una sociedad igualitaria y justa, tiene su correlato en los acontecimientos más importantes de la década del sesenta: la Revolución Cubana, la Revolución Cultural China, la resistencia de Vietnam y Mayo del 68 (Puccio, 2015).

La aclimatación de esta mentalidad en la sociedad peruana se debió a que el gobierno de Fernando Belaúnde era incapaz de resolver las falencias estructurales que atravesaban al Estado. Una de ellas fue el crecimiento de la migración que empezó en la década del cincuenta, pero se incrementó a causa de los conflictos internos (como el terrorismo) que el gobierno de Belaúnde no pudo solucionar (Puccio, 2015). De igual forma, dicho mandatario no pudo con el dominio de la clase gamonal que preservaba el control de la fuerza productiva del campo ni tampoco con los sindicatos rurales que habían tomado tierras en el sur del Perú (Fernández Cozman, 2009b). Su promesa de una

reforma agraria, para resolver dichos problemas, había sido obstaculizada por el Congreso y cuando se aprobó una versión de su reforma, esta había sido trastocada seriamente, por lo que se le adjudicó haber «nacido muerta» (Klaren, 2008). Finalmente, la irregularidad en la firma del contrato con la Internacional Petroleum Company fue el detonante para el derrocamiento de Belaúnde y la instauración del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980), cuyo primer representante sería Juan Velasco (Balvin, 2021).

Después del golpe, el gobierno de Velasco pasó de la inacción a realizar dos cambios fundamentales: la reforma agraria global y el crecimiento del aparato estatal (Klaren, 2008). El primer cambio eliminó el poder de la clase gamonal en el sur del Perú, mientras que, en el norte, principalmente en La Libertad (tierra de José Watanabe), se expropió las plantaciones azucareras y se creó las cooperativas para que la producción estuviera a cargo de los propios trabajadores (Fernández Cozman, 2009a). El segundo cambio se relaciona con el rol que asumió el Estado en el proceso económico, el cual estaba dominado por sectores extranjeros (Klaren, 2008). Si bien con dichos cambios se pensó acabar con el poder de la oligarquía en el Perú, la reforma agraria fracasó por falta de apoyo técnico y el crecimiento excesivo del Estado terminó por entorpecer a los agentes económicos que la dinamizaban (Puccio, 2015).

De manera paralela, en el ámbito cultural, los años setenta todavía estaban influenciados por el encumbramiento de las ciencias sociales, proceso que había empezado en la década anterior. Fernández Cozman (2009b) refiere que:

En 1961, la especialidad de sociología aparece en la Universidad de San Marcos. La de San Agustín permite su ingreso en 1963. La Universidad Católica y la Agraria, en 1964, año en que se crea el Instituto de Estudios Peruanos y desde allí se da impulso a la importante serie de publicaciones “Perú Problema” que revela un marcado interés por el enfoque interdisciplinario para el estudio de la realidad peruana (p. 67).

El marco de reflexión de las ciencias sociales supuso la incorporación de tres ideas medulares: (i) la intelectualidad no conoce plenamente la realidad peruana, (ii) el Estado en el Perú tiene un carácter inconcluso y (iii) el cambio de las ideas abstractas puede mejorar las condiciones de las personas (Vega, 1996, citado en Fernández Cozman, 2009b). Esto último supone la incorporación de los aportes de la tradición occidental a la idiosincrasia migrante. Además de la expansión de las ciencias sociales en el ámbito académico, en los años setenta emergieron importantes trabajos para los estudios literarios, tales como la revista *Amaru*, dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, la *Revista*

de *Crítica Literaria Latinoamericana*, fundada por Antonio Cornejo Polar en 1975 y la antología *Vuelta a la otra margen*, preparada por Mirko Lauer y Alberto Oquendo (Fernández Cozman, 2009a). A esto se suma, en el plano de la creación, el movimiento Hora Zero, encabezado por Juan Ramírez Ruiz, Jorge Pimentel y Enrique Verástegui. Dicho movimiento creía que la poesía era un agente de cambio social y que esta debía ser original, de ahí su carácter parricida. Prueba de ello es su manifiesto “Palabras urgentes”, texto que fungió para desacreditar a sus predecesores argumentando que no habían «creado» nada (Balvin, 2021). Al final, el grupo “se quedó en el gesto del hijo que reniega de su padre y no planteó una propuesta verdaderamente renovadora en el ámbito de la poesía peruana” (Fernández Cozman, 2009a, p. 60). Watanabe, en cambio, se mantendría alejado de este movimiento, pues no compartía la noción de creación *ex nihilo* y tampoco la postura parricida del grupo. Se podría esbozar que la razón fue porque el poeta laredino “siempre respetó la tradición literaria [...] se dio cuenta de que formaba parte, de manera indesligable, de una tradición poética” (De Paz, 2010, citado en Puccio, 2015).

1.2. EL CAMPO DE LAS INFLUENCIAS LITERARIAS Y FILOSÓFICAS

Tal como se mencionó en el anterior apartado, Watanabe tenía plena consciencia de que la poesía no provenía de la nada, sino del diálogo con la tradición. Por tal razón, radicaliza dicha postura al punto de que en su poética confluyen diversas tradiciones literarias, hecho que supone la superación del encasillamiento y una predisposición hacia la heterogeneidad. Entre ellas están el simbolismo francés, la lírica inglesa, el hermetismo italiano, la poética de Machado y la de Vallejo, entre otros, las cuales logra reunir bajo un tono conversacional (Puccio, 2015). Si bien resulta llamativa la heterogeneidad que predomina en la poética de Watanabe, su rasgo distintivo reside en la conjunción de la tradición del haiku y del pensamiento mítico de Laredo (Fernández Cozman, 2009a).

Ambas influencias se entroncan en la experiencia personal del poeta. En el caso del haiku, esta es la tradición lírica que hereda Watanabe de la cultura japonesa de su padre que tiene sus bases en el pensamiento oriental: taoísmo, confucianismo, budismo mahayana indio y zen chino (Fernández Cozman, 2009a). De esta matriz oriental asimila que el poema debe aspirar a capturar y transmitir, de forma breve, la iluminación del instante en el que se aprecie la esencia de las cosas a partir de la renuncia de la artificialidad retórica, la verbosidad, el intelectualismo, el sentido sentencioso, el hecho histórico y el sentimentalismo del sujeto lírico (Puccio, 2015). En lo que respecta al

pensamiento mítico, la poética de Watanabe se nutre del patrimonio cultural de su tierra natal: Laredo. La representación de dicho bagaje son las historias populares que persisten a lo largo del tiempo y representan a Laredo como una tierra en donde acontecen hechos mágicos y espirituales, es decir, un espacio sagrado que cumple la función de desarrollar una ética del comportamiento basada en el rito (Eliade, 1967, citado en Puccio, 2015). Esta visión mítica es el resultado de la fusión entre el imaginario campesino de los migrantes andinos y las costumbres de los lugareños de la costa (Fernández Cozman, 2009a).

1.3. EL CAMPO DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA

Con relación al estudio de la recepción que tuvo *La piedra alada*, cabe indicar que este poemario, para la crítica, forma parte del tercer período de la evolución poética de Watanabe junto a *Banderas detrás de la niebla* (Marco, 2008). Por su parte, para Javier Lorenzo (2007), dicho poemario evidencia el alcance de una madurez artística tras largos años de praxis poética. No obstante, a pesar de ello, gran parte de la crítica ha priorizado la investigación de otros poemarios. Así, *La piedra alada* es uno de los poemarios relegados en cuanto a las indagaciones acerca de la poética de Watanabe. Incluso, vale señalar que son pocos los trabajos que mencionan este poemario; sin embargo, en ellos no se encuentra la intención de ubicarlo como el eje de la discusión. Al contrario, se coloca al poemario en la periferia, donde gira alrededor de otros, situación que impide ahondar en su profundización y entendimiento.

Además, es necesario señalar que no solo en un sentido cronológico, sino también en uno temático, que la tesis de Sbarbaro (2005) es la primera en corroborar lo señalado sobre el comportamiento de la crítica respecto de este poemario. En su tesis, Sbarbaro, se limita a mencionar *La piedra alada* como un ejemplo de la continuidad del uso de los animales en la poética de Watanabe, la cual había iniciado en *El huso de la palabra*. Después de ello, no se vuelve a mencionar al poemario a lo largo del trabajo académico; por ende, se infiere que la inclusión de *La piedra alada* en la tesis no busca la profundización de su sentido, sino la ilustración de un hallazgo proveniente de otro poemario.

En el mismo camino se encuentra la tesis de Bolaños (2015), que, si bien se detiene un poco más en el análisis de algunos poemas de *La piedra alada*, su propósito no deja

de ser el mismo: explicar una idea proveniente de otro poemario. En este caso, Bolaños propone argumentar la presencia de la muerte en la poética de Watanabe desde antes de la publicación de *Banderas detrás de la niebla* (2006). Así, rastrea su presencia en poemarios anteriores, entre ellos *La piedra alada*. Del análisis extrae que la muerte es parte del ciclo vital y la piedra es el espacio del tránsito entre la vida y la muerte. Cabe señalar, asimismo, que estas ideas sobre la muerte que extrae el tesista no se dirigen a explicitar el sentido del poemario, sino a demostrar la operatividad de dicho tópico en la poética de Watanabe para aplicarla al poemario que fijó como «centro». Otra vez, *La piedra alada* es tomada en cuenta, pero de forma periférica.

Algunos años antes, Vich (2010) incluye dos poemas de *La piedra alada* y se detiene en ellos meticulosamente; sin embargo, el poemario no es el «centro» de su trabajo. En este caso, el crítico aspira a señalar los rasgos de la poética de Watanabe, desde la noción de mirada, a partir del análisis de poemas. A su vez, se reconoce que Vich les otorga un mayor valor a los poemas de *La piedra alada*, aunque incurre en el mismo error que los anteriores autores: abordar el poemario de forma periférica. Esto no solo se debe a la aspiración, de determinar rasgos generales del poeta laredino en la investigación de Vich, sino también al marco metodológico que utiliza: el psicoanálisis. En cierto sentido, se fuerza la interpretación de los poemas al someterlos a su «centro» psicoanalítico. A esto se suma que, considerando el concepto de «campo retórico», el vínculo entre Watanabe y el psicoanálisis no es un hecho, motivo por el que el empleo de tal marco metodológico supone una arbitrariedad del propio crítico.

Finalmente, la tesis de Pizardi (2010) comparte el marco metodológico de Vich (2010). La novedad es que esta vez no posiciona a *La piedra alada* en la periferia para explicar algún otro punto, sino que la pone casi en el centro. De tal modo, Pizardi (2010) se aboca a explicar el sentido del poemario desde los aportes del psicoanálisis y se focaliza en la figura de la piedra. En ese orden, sostenemos que el tesista comprende que uno de los temas centrales de este poemario es la piedra, tal como lo señala Castro (2005) brevemente:

“La piedra alada” es la primera de las cuatro secciones de las que se compone el libro entero. En ella, el peruano de ascendencia japonesa nos propone reflexiones sobre diferentes tipos de piedras. Personificadas, son orgullosas por autosuficientes; o se derrumban por la noche después de su imperturbabilidad diurna; o rompen un cristal; o son “humildes y discretas” representaciones de una montaña “entre la blanca arena rastrillada” de un jardín zen (p. 46).

Muy aparte de que Pizardi interprete la piedra como objeto de deseo del «sujeto», su acierto estriba, por un lado, en orientar la comprensión del poemario por medio de la figura de la piedra y, por otro lado, en proponer que en ella se reúne la permanencia y la impermanencia. De esta manera, se instaaura un nuevo camino interpretativo del cual este trabajo partirá y desarrollará en los siguientes apartados.

2. MARCO TEÓRICO

En este trabajo, se entiende por análisis a la descomposición del todo (el texto literario) en una serie de partes agrupadas en dos conjuntos: forma y contenido. El propósito del análisis es comprender la funcionalidad de cada una y las relaciones que teje con las demás para la configuración de una estructura. Esto demanda un marco teórico que no descarte ninguna parte del texto literario, pues ello supondría una comprensión parcial del mismo. En ese sentido, se ha escogido cuatro ejes para una análisis profundo y riguroso.

2.1. LOS INTERLOCUTORES DE CAMILO FERNÁNDEZ COZMAN

Para Fernández Cozman (2021), la categoría «yo poético» tiene una serie de falencias teóricas que impiden un análisis en profundidad del género lírico. Por ello, siguiendo los preceptos de la pragmática literaria, el autor plantea al poema como un microacto comunicativo donde existen dos instancias: el locutor y el alocutario. El primero se clasifica en locutor personaje (cuando hay marcas del «yo» o la presencia de un «tú») y en locutor no-personaje (cuando emplea la tercera persona). El segundo engloba el alocutario representado (cuando hay huellas de un «tú») y el alocutario no-representado (cuando no hay evidencias textuales de un «tú»). Según el crítico, de estas clasificaciones se pueden manifestar tres posibilidades de interrelación en un poema:

La primera es locutor personaje y alocutario representado, es decir, un diálogo; la segunda es locutor personaje y alocutario no representado, en otras palabras, un monólogo; y la tercera es locutor no-personaje y alocutario no representado, o sea, una reflexión (o descripción) impersonal (p. 370).

A partir de estas interrelaciones, se obtiene una tipología que permite una mayor profundidad al análisis lírico, ya que estos modos de enunciación que aparecen en el texto poético son factores considerables en la significación del poema. Así, el aporte de Fernández Cozman radica en el planteo de categorías operativas que favorecen la exégesis literaria.

2.2. LA TAXONOMÍA COGNITIVA DE GEORGE LAKOFF Y MARK JOHNSON

En la Semántica Cognitiva, George Lakoff y Mark Johnson son dos reconocidos teóricos quienes, en su libro *Metáforas de la vida cotidiana* (2006), proponen que el pensamiento humano es, en gran parte, metafórico. Aquello supone vivir en función a las metáforas, dado que el ser humano se desenvuelve en la realidad según cómo la concibe. De esta manera, Lakoff y Johnson se centran en el concepto metafórico para clasificarlo en una taxonomía cognitiva y afirmar que es de tres tipos: *metáfora estructural*, *metáfora orientacional* y *metáfora ontológica*. Para el propósito de este trabajo, se empleará el segundo concepto, el cual “organiza un sistema global de conceptos con relación a otro [...] ya que la mayoría de ellas tiene que ver con la orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico” (p. 50).

2.3. LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL

La Retórica General Textual supone una recuperación de las partes retóricas del discurso que habían caído en el olvido por parte de la tradición estilística, la cual restringió el estudio retórico a una descripción de los ornamentos estilísticos (*elocutio*). Por tal motivo, la Retórica General Textual expande el objeto de estudio de la retórica para vincular a la *inventio*, la *dispositio*, la *actio* y la *elocutio*. Este ámbito teórico se halla representado por varios autores, pero por motivos de este trabajo se destaca a Stefano Arduini por su significativo aporte: la categoría de «campo figurativo».

2.3.1. LOS CAMPOS FIGURATIVOS DE STEFANO ARDUINI

Según Stefano Arduini (2000), el campo figurativo es un ámbito cognitivo que permite situar un conjunto de figuras retóricas como formas de pensar, organizar y expresar el mundo. El campo figurativo no es lo mismo que una figura literaria, dado que el primero es la estructura profunda que sostiene el plano superficial del segundo. En tal sentido, se abandonan las taxonomías minuciosas que identificaban figuras semánticas, sintácticas, fónicas y de pensamiento. Por el contrario, dicho autor, propone la existencia de seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis.

Dentro del primer campo figurativo, se ubican la metáfora, la alegoría, la personificación, entre otras; en el segundo campo, se encuentran los diversos tipos de metonimia (causa-efecto, continente-contenido o autor-obra, por ejemplo); en el tercero

hallamos a todas las sinédoques posibles, tales como parte-todo y especie-género; en el siguiente, están, verbigracia, el oxímoron, la ironía y la paradoja; en el quinto, se localizan la aliteración, la anáfora, el polisíndeton, entre otras; finalmente, el último comprende el eufemismo, la reticencia, la perífrasis y demás.

2.4. LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS DE CHAÏM PERELMAN

Uno de los más destacados representantes de la Retórica de la Argumentación es Chaïm Perelman (1997), quien critica el olvido del carácter persuasivo de la retórica; a partir de ello, realiza una distinción entre los argumentos lógicos y los argumentos dialécticos. De estos últimos, el filósofo polaco propone una clasificación de las técnicas argumentativas en cinco clases: (i) los argumentos cuasi lógicos, (ii) los argumentos basados en la estructura de lo real, (iii) los enlaces que sirven para fundamentar la estructura de lo real, (iv) la disociación de nociones y (v) la interacción de los argumentos. En este artículo, se comparte la postura de Camilo Fernández Cozman (2014) con relación a que existen poemas que poseen una naturaleza argumentativa. Por tal razón, esta tipología será de gran utilidad, pues permitirá desentrañar las ideas que se defienden y se discuten en los poemas escogidos.

2.5. EL REFRENAMIENTO

El refrenamiento ha sido considerado por la crítica como una cuestión estilística de la poética de Watanabe, precisamente porque el poeta laredino lo reconoce así: “Sospecho que la influencia de mi padre también está en la contención de lenguaje que me place practicar” (Watanabe, 2008a, p. 75). No obstante, los estudiosos de su obra han olvidado que el refrenamiento supone una visión del mundo más allá de un control de la ornamentación del lenguaje. La demostración de aquello es la siguiente declaración:

No es que hayamos reprimido nuestros modos expresivos, sino que aprendimos a no hacer inútiles aspavientos. Su actitud serena parecía decirnos que hay un orden natural que no requiere comentarios agregados e innecesarios a nuestros actos. Pecho adentro pueden estar las tragedias, las intensidades, los abismos, pero éstos [sic] no deben expresarse con largos ademanes (Watanabe, 2008a, p. 73).

Por consiguiente, se puede inferir que el refrenamiento no solo se limita a una contención de la ornamentación del lenguaje, sino que su campo de acción trasciende la cuestión estilística. En otras palabras, el refrenamiento es un tipo de pensamiento que configura una forma de proceder (léase de actuar o de intervenir) en el mundo. Además,

cabe señalar que el refrenamiento como visión del mundo (*inventio*) busca el cuidado cauteloso de la interioridad, el modulado de las acciones para no evitar la caída en la inutilidad y el mantenimiento del orden natural libre de elementos artificiales.

3. ANÁLISIS RETÓRICO

En *La piedra alada* se sostiene que la figura de la piedra cumple una orientación espacial y un rol modélico que le permiten plantear una retórica del refrenamiento más allá de la *elocutio*, es decir, como *inventio*. En este apartado, analizaremos retóricamente los poemas “La piedra del río” y “Jardín japonés”. Para ello, segmentaremos los poemas, identificaremos sus interlocutores, analizaremos sus metáforas orientacionales, revisaremos sus campos figurativos y examinaremos sus técnicas argumentativas.

3.1 ANÁLISIS DEL POEMA “LA PIEDRA DEL RÍO”

Leamos el siguiente poema:

Donde el río se remansaba para los muchachos
se elevaba una piedra.
No le viste ninguna otra forma:
sólo era piedra, grande y anodina.
Cuando salíamos del agua turbia
trepábamos en ella como lagartijas. Sucedió entonces
algo extraño:
el barro seco en nuestra piel
acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
el paisaje era de barro.
En ese momento
la piedra no era impermeable ni dura:
era el lomo de una gran madre
que acechaba camarones en el río. Ay poeta,
otra vez la tentación
de una inútil metáfora. La piedra
era piedra
y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora
asume su responsabilidad: nos guarda
en su impenetrable intimidad.
Mi madre, en cambio, ha muerto
y está desatendida de nosotros.

(Watanabe, 2008b, p. 323).

“La piedra del río” posee características narrativas y argumentativas, por lo que es adecuado segmentarlo de acuerdo con las partes del texto retórico clásico para abordar tales rasgos y sin descuidar la profundidad y la claridad en el análisis.

3.1.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

El poema contiene veintidós versos y su *dispositio* interna está conformada por las cuatro partes del discurso retórico. El *exordio* comprende los cuatro versos iniciales y es en dicha sección en la que se introduce la figura de la piedra como un ente insignificante. La *narratio* inicia en el quinto verso y culmina en el verso catorce; en ella, se relata el proceso de los muchachos para subir a la piedra y lo que acontece después de su encuentro con ella. En lo que respecta a la *argumentatio*, empieza en el verso catorce y acaba en el antepenúltimo verso del poema; en esta sección, se reflexiona sobre la figura de la piedra y el modo de cómo proceder ante ella: el refrenamiento. Por último, la *peroratio* abarca los últimos dos versos que refieren a la muerte de la madre de los muchachos. Asimismo, cabría indicar que la mención a este episodio tiene la intencionalidad de conmover.

3.1.2. LOS INTERLOCUTORES EN “LA PIEDRA DEL RÍO”

En el poema, se advierte la existencia de una pluralidad de locutores y alocutarios que no aparecen simultáneamente, sino de forma diacrónica. A este juego entre los interlocutores se le denomina «cambio interlocutivo». Por ejemplo, en “La piedra del río”, están vinculados a las cuatro partes del poema previamente segmentadas (*exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*). Así, el *exordio* inicia con un locutor no personaje que se dirige a un alocutario no representado. En este segmento, no se encuentran marcas léxicas de la primera persona y tampoco de la segunda; en tal sentido, en el *exordio* el microacto comunicativo se abre desde un locutor no-personaje que se dirige a un alocutario no-representado. Esta pareja de interlocutores refiere a la tercera posibilidad de interrelación: descripción impersonal (Fernández Cozman, 2021). Por tal motivo, lo que impera es un tono impersonal que se remite a detallar los rasgos ordinarios de la piedra: “No le vista ninguna otra forma: / sólo era piedra, grande y anodina”.

El primer cambio interlocutivo coincide con el comienzo de la *narratio*. En este segmento, el locutor no-personaje deja de enunciar y el que ocupa su lugar es el locutor personaje plural. La evidencia de este cambio reside en la presencia de la marca plural de la primera persona en el verbo salir: “Cuando salíamos del agua turbia”. Sin embargo, no hay marcas de la segunda persona, por lo que se mantiene el alocutario no-representado. En la *narratio*, se hace presente la segunda posibilidad de interrelación: monólogo (Fernández Cozman, 2021). Cabe señalar que el «nosotros» no contradice al monólogo,

pues es una amplificación del yo que aún funciona como una unidad. En este caso, el monólogo tiñe a la narración de cierta subjetividad en lo que respecta al acontecimiento de lo que sucede en el espacio de la piedra: “Sucedía entonces / algo extraño: / el barro seco en nuestra piel / acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje: / el paisaje era de barro”. El barro de la realidad se adhiere al cuerpo de los muchachos al punto de que se integran a ella, y consecuencia de ello es la definición artificiosa sobre la piedra.

La forma artificiosa de proceder del locutor personaje plural es detenida instantáneamente por el segundo cambio interlocutivo. En este caso, la pareja interlocutiva es la del locutor personaje singular (“Y sé que ahora”) que se dirige a un alocutario representado (“Ay poeta”). Por tal razón, en esta sección se manifiesta la primera posibilidad: diálogo (Fernández Cozman, 2021). Este tipo de interrelación no es casual, pues se desarrolla en la sección de la *argumentatio*, lo que recalca la relación entre el diálogo y la argumentación. En esta sección, el locutor personaje singular contiene su definición artificiosa y señala la predisposición del lenguaje a ser metafórico (Lakoff & Johnson, 2006): “otra vez la tentación / de una inútil metáfora”. Luego de ello defenderá su idea de cómo acercarse a la realidad: el refrenamiento.

Por último, en la *peroratio*, de forma rauda, se expresan dos cambios interlocutivos. El primero es el retorno al locutor personaje singular (“Mi”) que se dirige a un alocutario no representado, ya que no hay huellas de la segunda persona; mientras que el segundo, por su parte, se revela al final del último verso, a saber: el locutor personaje plural (“nosotros”) y la presencia de un alocutario no representado. En este caso, ambos monologan sobre la muerte de la madre.

3.1.3. LA METÁFORA ORIENTACIONAL Y LOS CAMPOS FIGURATIVOS EN “LA PIEDRA DEL RÍO”

De acuerdo con los aportes de Lakoff & Johnson (2006), en este poema se puede encontrar la presencia de la metáfora orientacional basada en la siguiente oposición: piedra (arriba) y río (abajo). En el *exordio*, el locutor no-personaje menciona la espacialidad de arriba: “se elevaba una piedra”; en la *narratio*, en cambio, el locutor personaje plural indica la profundidad: “Cuando salíamos del agua turbia”. En tal sentido, la *narratio* es un ascenso (“Trepábamos en ella como lagartijas”), de ahí que se puede afirmar que la piedra es arriba y el río es abajo. No obstante, dado que la metáfora

orientacional consiste en proveer un concepto a una orientación espacial, verbigracia, “FELIZ ES ARRIBA” (Lakoff & Johnson, 2006, p. 50). Es necesario profundizar en las características de dichas orientaciones espaciales, así como complementar los conceptos de cada espacialidad a partir de su opuesto.

Lo primero que el locutor no-personaje resalta de la piedra es “No le viste ninguna otra forma”. Este verso se traduce en una oración como “la piedra no tiene otra forma aparte de su propia forma”, lo cual remite a la univocidad y a la permanencia; es decir, la piedra conserva una sola forma y esta se sostiene a través del tiempo. La cuestión de la permanencia surge a partir de su oposición espacial: el río. El locutor no-personaje destaca la permanencia porque se encuentra en la profundidad del río, donde impera el cambio y, por ende, nada se mantiene; además, esta falta de permanencia en la unidad de las formas del río ocasiona la pluralidad. Cuando llega a arriba, “Sucedía entonces / algo extraño: / el barro seco en nuestra piel”; en estos versos, se aprecia que el barro es la consecuencia de la estancia del locutor personaje plural en la profundidad del río, pues lo reitera en el anterior “Cuando salíamos del agua turbia”. En tal sentido, el flujo del río es cambiante y ello también altera al locutor personaje plural.

La variación del locutor personaje plural se aprecia en su percepción de la realidad: “acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje: / el paisaje era de barro”. Las fronteras entre el sujeto y la naturaleza se han borrado, por lo que puede incidir en ella. Dicha mirada le otorga cierta potestad al locutor personaje plural para ornamentar al espacio de la piedra: “era el lomo de una gran madre”. Sin embargo, seguidamente la espacialidad de arriba (la piedra) permite la reflexión sobre el refrenamiento. Prueba de ello es: “Ay poeta, / otra vez la tentación / de una inútil metáfora”. El locutor personaje es consciente de su lenguaje adornado que incide en la figura de la piedra y se corrige: “La piedra / era piedra / y así se bastaba”. De tal modo, la piedra como espacio posibilita la entrada del refrenamiento en la visión del mundo del locutor.

Teniendo en cuenta los rasgos analizados, la metáfora orientacional del poema es la siguiente: ARRIBA ES ESTABLE; ABAJO ES CAMBIANTE. La primera se sustenta en la fuerza de la piedra para ser una sola cosa y mantenerse intacta con el tiempo, además que en ella se origina la reflexión sobre el refrenamiento que supone un control de la expresión del lenguaje y un modo de ser. En cambio, la segunda refiere a la pluralidad y al cambio constante que difumina los límites entre el locutor personaje plural y la

naturaleza, situación que conlleva a transgredir “un orden natural que no requiere comentarios agregados e innecesarios a nuestros actos” (Watanabe, 2004a, p. 73). Entonces, el poema es la caída de los muchachos en el atavío y el expresionismo al confundir la piedra con la madre para, posteriormente, reflexionar sobre la piedra y mantenerse a la altura.

Ese mantenerse en alto no solo refiere al control del lenguaje turbio (ornamentado) del río, sino también a una forma de ser en el mundo del poema. En otras palabras, el refrenamiento forma parte de la *inventio*. En el texto, a partir de la salida del locutor personaje plural del río, se hace presente el campo figurativo de la metáfora: “trepábamos en ella como lagartijas” y “la piedra no era impermeable ni dura: / era el lomo de una gran madre”. Aquello evidencia un pensamiento metafórico que incide en la realidad, aunque la espacialidad superior de la piedra interviene y cambia dicha mentalidad: “No era madre”. En ese sentido, el refrenamiento cambia la actitud del locutor personaje: “Y sé que ahora / asume su responsabilidad”. La confirmación del refrenamiento como forma de proceder en el mundo tiene su demostración en la *argumentatio* y la *peroratio*.

3.1.4. LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS DE “LA PIEDRA DEL RÍO”

Como se mencionó, el refrenamiento como *inventio* se confirma en los últimos versos mediante el empleo de las técnicas argumentativas que forman parte de las siguientes clases: los enlaces que fundamentan la estructura de lo real y la interacción de los argumentos (Perelman, 1997). Del primero, se ha reconocido al argumento sustentado en el modelo: “Y sé que ahora / asume su responsabilidad: / nos guarda en su impenetrable intimidad”. El locutor personaje singular valora el impenetrable cuidado de la piedra con relación a su intimidad, de modo que la erige como un modelo del refrenamiento. Constatación de ello es la siguiente cita: “Pecho adentro pueden estar las tragedias, las intensidades, los abismos, pero éstos no deben expresarse con largos ademanes” (Watanabe, 2008a, p. 73). Por otro lado, el antimodelo sería el propio locutor personaje plural, pero esta inferencia se sustenta en la segunda clase: la interacción de los argumentos. Ahora bien, el argumento que permite apreciar al antimodelo es el argumento por analogía: “Mi madre, en cambio, ha muerto / y está desatendida de nosotros”. Esto se traduce como el locutor personaje plural ha intentado cuidar el recuerdo de su madre como la piedra lo hace de forma impenetrable con su intimidad. El intento del locutor

personaje plural se convierte en fracaso (“está desatendida”), razón por la que este es considerado un antimodelo frente a la piedra.

Finalmente, se suma otra técnica a esta interrelación: el argumento basado en la ilustración, que busca subrayar que el locutor personaje plural ya ha asimilado en su visión del mundo el refrenamiento que se produjo a partir de la espacialidad de la piedra. Este argumento se centra en dos puntos: el primero es el abordaje directo y conciso de un tema adverso como la muerte de la figura materna: “Mi madre, en cambio, ha muerto”, hecho que demuestra un cambio con respecto al empleo de lenguaje ornamental para describir a la piedra. El segundo es el locutor personaje plural reconociendo su error, al no haber cuidado el recuerdo materno en su intimidad: “y está desatendida de nosotros”. Lo que prueba una valoración de su accionar teniendo como base al refrenamiento como un modo de ser en el mundo.

3.2. ANÁLISIS DEL POEMA “JARDÍN JAPONÉS”

Leamos el siguiente poema:

La piedra
entre la blanca arena rastrillada
no fue traída por la violenta naturaleza.
Fue escogida por el espíritu
de un hombre callado
y colocada,
no en el centro del jardín,
sino desplazada hacia el Este
también por su espíritu.
No más alta que tu rodilla,
la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido
de palabras gesticulantes y arrogantes
que pugnan por representar
sin majestad
las equivocaciones del mundo.
Tú mira la piedra y aprende: ella,
con humildad y discreción,
en la luz flotante de la tarde,
representa
una montaña.

(Watanabe, 2008b, p. 329).

Al igual que el primer poema, “Jardín japonés” posee características narrativas y argumentativas, por lo que es adecuado segmentarlo según las partes del texto retórico

clásico para profundizar en tales rasgos, y sin descuidar la claridad y la rigurosidad del análisis.

3.2.1. SEGMENTACIÓN DEL POEMA

El poema contiene veinte versos y su *dispositio* interna está compuesta por las cuatro partes del discurso retórico. El *exordio* comprende los tres primeros versos y en ellos se presenta a la figura de la piedra y el origen de su posición en el jardín japonés. La exposición de su origen se desarrolla en la *narratio*, la cual inicia en el cuarto verso y termina en el verso nueve; en esta sección, se señala que el origen de su posición responde a una decisión meditada por el espíritu de un hombre callado. Por su parte, la *argumentatio* comprende del verso once al quince, fragmento en el que se expone los valores de la piedra y el motivo por el que los solicita: el mundo está saturado de ruido. Por último, la *peroratio* abarca los últimos cinco versos y en ellos se realiza un llamado al alocutario para convencerlo de que siga los valores de la piedra.

3.2.2. INTERLOCUTORES EN “JARDÍN JAPONÉS”

En el caso de este poema, solo se identifica dos parejas interlocutivas. La primera es la de locutor no-personaje que se dirige a un alocutario no representado. Esta pareja interlocutiva, que se manifiesta tanto en el *exordio* como en la *narratio*, evidencia la tercera posibilidad de interrelación: descripción impersonal (Fernández Cozman, 2021). La razón del empleo de la descripción, en estas dos partes del poema, se sustenta en la intención del locutor no-personaje de presentar, mediante un lenguaje sencillo y directo, la condición de la piedra, esto es, sin caer en un subjetivismo edulcorante. Tal intencionalidad del locutor no-personaje se sostiene de cierta manera en los preceptos del refrenamiento.

Luego de ello, hay un cambio interlocutivo. De ahí que, en la *argumentatio* y en la *peroratio* se aprecie un locutor personaje que se dirige a un alocutario representado (evidenciado por las huellas textuales de la segunda persona). Aquello demuestra la primera posibilidad de interrelación: diálogo (Fernández Cozman, 2021). La aplicación de este tipo de enunciación, en el poema, se remite a la elaboración de una argumentación en favor de la figura de la piedra como un modelo ético, pues contiene una serie de valores, tales como la humildad y la discreción. El propósito de dicha argumentación es

persuadir al alocutario representado para que imite los valores que propone la piedra y los ejerza en su modo de proceder en el mundo.

3.2.3. LA METÁFORA ORIENTACIONAL Y LOS CAMPOS FIGURATIVOS EN “JARDÍN JAPONÉS”

Al igual que en el anterior poema, según los aportes de Lakoff & Johnson (2006), se detecta la existencia de la metáfora orientacional basada en la oposición entre el centro y la periferia. Ambas espacialidades se encuentran en los primeros seis versos del poema (la *narratio*): “Fue escogida por el espíritu / de un hombre callado / y colocada, / no en el centro del jardín, sino desplazada hacia el Este / también por su espíritu”. Al comienzo del verso, se puntualiza que la elección de la posición de la piedra en el jardín japonés está sustentada en el «espíritu» del hombre callado y no en una cuestión estética o azarosa. No obstante, al final esta idea es puesta en tela de juicio por el sexto verso (“también por su espíritu”), dado que no explica si se refiere al ser humano o a la piedra.

Habida cuenta de ello, se puede interpretar este verso como una expresión de la intensión sugerente del locutor no-personaje; sin embargo, dado que la interrelación entre este tipo locutor y el alocutario-no representado es la descripción, la posibilidad de una intencionalidad sugerente no resulta tan viable. Por tal motivo, se plantea que el “también por su espíritu” refiere a los valores de la piedra para explicar que su desplazamiento a la periferia no solo es parte del control humano sobre la naturaleza, sino una consecuencia de los valores del refrenamiento que encarna la piedra. A esto se suma la posibilidad de que el hombre callado comparte el mismo espíritu con la piedra, pues como se vio en el poema anterior, la piedra es un modelo para proceder en el mundo basado en el control del comportamiento y del lenguaje. Aquello coincide con la actitud silenciosa del hombre, por lo que, hay un vínculo entre ambos.

Desarrollado lo anterior, los conceptos para comprender esta metáfora orientacional reposa en el «espíritu», el cual es aclarado en la *argumentatio* y en la *peroratio*. En la primera, se indica lo siguiente: “la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido / de palabras gesticulantes y arrogantes / que pugnan por representar / sin majestad. / las equivocaciones del mundo”. En estos versos, se observa la exposición del locutor personaje sobre la demanda de la piedra: el silencio. Dicha exigencia puede vincularse con el espíritu de la piedra, pues ella es quien lo demanda; la razón es el ruido arrogante

que busca explicar la complejidad del mundo. De lo anterior, se desprende que el silencio se opone al ruido arrogante. Esta oposición se clarifica a partir de los primeros versos de la *peroratio* cuando el locutor personaje le dice imperativamente al alocutario representado lo siguiente: “Tú mira la piedra y aprende: ella, / con humildad y discreción”. En este caso, se reafirma lo que se había detallado anteriormente, vale decir, la piedra como modelo que exige silencio y humildad con relación al entendimiento de la realidad. De este modo, se evidencia el silencio humilde frente al ruido arrogante.

Se sostiene que esta oposición conceptual se vincula con la oposición espacial (periferia-centro), pues el significante «arrogancia» supone la exaltación del sujeto como el único capaz de realizar lo que los otros no pueden concretar; en ese sentido, hay una centralización del yo. En cambio, la humildad presume una forma de mantenerse al margen de las pretensiones exageradas del yo. Así, la metáfora orientacional de este poema es la siguiente: PERIFERIA ES HUMILDAD SILENCIOSA; CENTRO ES ARROGANCIA RUIDOSA; a su vez, el refrenamiento se encuentra en la espacialidad periférica de la piedra, pues tanto la humildad como el silencio suponen la contención o estabilización de algo: “Esa contención natural fue el aspecto que más le aprecié, el que más me impresionaba” (Watanabe, 2008a, p. 73). En suma, la orientación espacial de la piedra sigue siendo clave para su construcción como modelo de refrenamiento en este poema.

En lo que respecta a los campos figurativos (Arduini, 2000), solo está presente el de la metáfora; al igual que en el anterior poema, esto manifiesta no solo una contención, sino una coherencia con el refrenamiento como visión de ambos locutores. En este caso, se trataría de la personificación de la piedra, pues el locutor no-personaje menciona que la piedra tiene “también su espíritu”. Aquello supone el distanciamiento de la piedra de las cosas inertes para luego ubicarse próximo a los entes con ánimo, es decir, a los seres humanos. Por tal motivo, si consideramos que la piedra es un modelo de refrenamiento, entonces aquello significa que su espíritu debe de disponer de las cualidades que plantea dicho modo de ser, lo que se ejemplifica cuando el locutor no-personaje menciona que “la piedra te pide silencio”, dado que, al ser modelo del refrenamiento, demanda la contención de la expresión como un valor que debe ser seguido. De esta forma, y nuevamente con la ayuda del pensamiento metafórico, se personifica a la piedra para que asuma el rol de una autoridad humana.

3.2.4. LAS TÉCNICAS ARGUMENTATIVAS EN “JARDÍN JAPONÉS”

Tanto los interlocutores como la metáfora orientacional favorecen el establecimiento de la piedra como modelo ético del refrenamiento. No obstante, estos factores no son suficientes, ya que el empleo de las técnicas argumentativas, por parte del locutor personaje, culmina la institución de la piedra como espacio y modelo del refrenamiento. En este caso se trata de los argumentos basados en la estructura de lo real y los enlaces que fundamentan dicha estructura. De los primeros, se ha identificado el argumento por sucesión en los siguientes versos: “la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido / de palabras gesticulantes y arrogantes / que pugnan por representar / sin majestad / las equivocaciones del mundo”. De forma superficial no se encuentra el nexo porque se trataría de un argumento por sucesión tácito que puede traducirse de la siguiente manera: “La piedra te pide silencio, pues hay tanto ruido de palabras arrogantes que buscan representar el mundo”. En tal sentido, la piedra realiza una solicitud ética que se enfrenta al modo cotidiano de ser de una sociedad.

En cierto modo, el argumento por sucesión prepara el terreno para el argumento de la segunda clase: el argumento sustentado en el modelo y el antimodelo. Desde el anterior poema, la figura de la piedra es modélica por los valores asociados al refrenamiento; en este caso, la piedra es un modelo por el siguiente verso: “Tú mira la piedra y aprende”. Aquello enfatiza en su capacidad para transmitir el saber del refrenamiento (humildad y discreción). Si en “La piedra del río” dicha entidad natural era el modelo del refrenamiento y el antimodelo era el locutor personaje plural, en “Jardín japonés” ningún interlocutor lo es. Aquello no niega la presencia del antimodelo en el poema, dado que se la puede identificar, pero a través de la inferencia de estos versos: “Hay tanto ruido / de palabras gesticulantes y arrogantes / que pugnan por representar / sin majestad / las equivocaciones del mundo”. En otras palabras, el antimodelo sería aquella sociedad que produce los ruidos arrogantes al no seguir los valores que propone la figura de la piedra. En síntesis, estos argumentos no señalan aspectos del estilo; antes bien, versan sobre una visión del mundo que propone una forma de proceder con respecto a ciertos valores éticos que se desprenden del refrenamiento.

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, la aplicación de la categoría del campo retórico ha develado la falta de trabajos críticos que tengan como preocupación central el estudio de *La piedra alada* de José Watanabe. Esta situación se evidencia en la escasa bibliografía y en breves comentarios respecto de los temas del poemario para justificar incursiones hacia otras obras de este autor. De ahí que esta categoría invite a recuperar dicho poemario y a abordarlo de forma rigurosa para valorar y explicar su especificidad.

En segundo lugar, los análisis de “La piedra del río” y “Jardín japonés” confirma que la figura de la piedra permite el planteamiento de una retórica del refrenamiento más allá de la *elocutio*, es decir, como *inventio*. Esto se debe a que la orientación espacial de la piedra (arriba y periferia) muestra el adecuamiento de los valores éticos del refrenamiento en su figura. Además, las técnicas argumentativas permiten instituir la como un modelo ético que persuade el modo de proceder en el mundo tanto del locutor personaje plural como del alocutario representado, respectivamente.

Por último, el análisis de los poemas escogidos ayudó a comprender que la piedra cuestiona a la crítica sobre Watanabe que restringe el refrenamiento al ámbito elocutivo. En ese sentido, la concepción del refrenamiento como *inventio*, en *La piedra alada*, invita a la problematización y a la confirmación de tal propuesta no solo en otros textos de este poemario, sino en el grueso de su obra poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BALVIN, B. (2021). *Elogio de la reflexión visión del hombre y del poeta en Habitó entre nosotros de José Watanabe Varas*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-UNMSM. <http://hdl.handle.net/20.500.12672/17144>
- BOLAÑOS, A. (2015). *La presencia de la muerte en Banderas detrás de la niebla y otros poemas*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6825>
- CASTRO, A. G. (2005). *La piedra alada* de José Watanabe. *El Ciervo*, 54(651), 46. <http://www.jstor.org/stable/40832541>

- ESCOBAR, A. (1973). *Antología de la poesía peruana (Tomo II)*. Peisa.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009a). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009b). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* [2ª. edición]. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de Cesar Vallejo*. Cátedra Vallejo & Universidad Ricardo Palma.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- KLAREN, P. (2008). *Nación y sociedad en la historia del Perú* [2ª. Edición]. Lima: IEP
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. (2006 [1986]). *Metáforas de la vida cotidiana* [Trad. de C. González Marín]. Cátedra.
- LORENZO, J. (2007). Resurrección de Watanabe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (682), 65-67.
- MARCO, J. (2008) José Watanabe. Poesía completa. *Resonancias Literarias*, (126), 17.
- PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Norma.
- PIZARDI, G. (2010). *Nostalgia de permanencia: Un análisis del deseo en La piedra alada de José Watanabe*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/673>
- PUCCIO, M. (2015). *Un periplo hacia la trascendencia en Cosas del cuerpo de José Watanabe Varas*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/6834>
- SBARBARO, E. (2005). *Mitología privada. Angustia y compensación en la poesía de José Watanabe*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/653>
- VICH, V. (2010). El materialismo “real” de José Watanabe. *Iberoamericana*, 10(37), 119-134. <http://www.jstor.org/stable/41677033>
- WATANABE, J. (2008a). Elogio del Refrenamiento. *El poeta y su trabajo*, 30(2), 73-78. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/xmlui/handle/11185/2656>

WATANABE, J. (2008b) *Poesía completa*. Editorial Pre-Textos.

**EL SER HUMANO REDUCIDO: LA PIEDRA COMO MODELO ÉTICO Y
ORDENADOR DEL MUNDO EN *LA PIEDRA ALADA* (2005)**

**THE HUMAN BEING REDUCED: THE STONE AS AN ETHICAL MODEL
AND WORLD ORGANIZER IN *LA PIEDRA ALADA* (2005)**

Tomás Enmanuel Rivero López
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
tomas.rivero@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2645-3035>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.148>

Fecha de recepción: 25.08.22 | Fecha de aceptación: 24.10.22

RESUMEN

La muerte vinculada a elementos de la familia y de la naturaleza es un tema muy recurrente en la obra poética de José Watanabe (1945-2007). La piedra, ciertamente, como un elemento de la naturaleza, ha sido motivo de pocos, pero valiosos estudios sobre las distintas características y sentidos que adquiere en los poemas de Watanabe; no obstante, resulta llamativo el escaso número de investigaciones centradas en este aspecto, sobre todo, con un poemario como *La piedra alada* (2005), donde es el elemento central. Así, pues, la muerte y los elementos de la familia también están presentes en este poemario, de modo que Watanabe construye una compleja red de correspondencias en torno a la piedra. Por ello, el presente artículo propone examinar, con base en la Retórica General Textual de Stefano Arduini y en las técnicas argumentativas de la Retórica de la Argumentación de Chaïm Perelman, la condición del ser humano frente a la piedra con la finalidad de demostrar que la muerte y el sentido de la piedra como modelo ético u ordenador del mundo son mecanismos para reducir la imagen del ser humano.

PALABRAS CLAVE: retórica, piedra, ser humano, muerte, modelo ético.

ABSTRACT

Death linked to elements of family and nature is a very recurrent theme in the poetic work of José Watanabe (1945-2007). The stone, certainly, as an element of nature, has been the subject of few but valuable studies on the different characteristics and meanings it acquires in Watanabe's poems; however, it is striking the scarce number of investigations focused on this aspect, especially with a collection of poems such as *La piedra alada* (2005), where it is the central element. Thus, death and the elements of the family are also present in this collection of poems, so that Watanabe builds a complex network of correspondences around the stone. Therefore, this article proposes to examine, based on Stefano Arduini's General Textual Rhetoric and the argumentative techniques of Chaïm Perelman's Rhetoric of Argumentation, the condition of the human being in front of the stone to demonstrate that death and the meaning of the stone as an ethical model or world organizer are mechanisms to reduce the image of the human being.

KEYWORDS: rhetoric, stone, human being, death, ethical model.

1. INTRODUCCIÓN

De los estudios sobre la obra poética de José Watanabe (1945-2007), llama la atención las pocas investigaciones sobre *La piedra alada* (2005). El recuento de la crítica dará luces sobre este aspecto; sin embargo, conviene adelantar la predominancia de los temas de la muerte, la familia, los problemas del lenguaje, la pobreza y la naturaleza en la obra poética de dicho autor. *La piedra alada* (2005) no es ajena a ello y, efectivamente, gozan de particular atención la muerte, la religión, el paisaje campesino y la pobreza en torno a un elemento central: la piedra. De este modo, la piedra tendrá distintas connotaciones en el poemario en cuestión, como en “El fósil”, que se presenta como el rezago de la vida y la ausencia de esperanza frente al ineluctable paso del tiempo, o en “Las mariscadoras”, cuya permanencia, ante la subida de la marea, representa la persistencia, usualmente ignorada por el hombre. En este marco, el presente artículo plantea que, en la parte homónima del poemario *La piedra alada* (2005), específicamente, en “Jardín japonés” y en “La piedra del río”, se tiende a reducir la imagen del ser humano subrayando sus antivalores frente a la piedra como elemento central.

Para el análisis de los poemas, se empleará la categoría del campo figurativo de la Retórica General Textual, debido a que la presencia de figuras retóricas, en el texto literario, implica una estructura de pensamiento profundo (Arduini, 2000) y, en este caso, se busca identificar una forma de concebir la condición humana enfatizando en sus antivalores. A su vez, nos apoyaremos en los interlocutores que propone Camilo Fernández Cozman (2021), pues estas instancias manifiestan gran capacidad para describir marcas del sujeto de la enunciación; así, las posibilidades de interrelación de los interlocutores pondrán en evidencia, a partir de las marcas, las correspondencias entre el alcance del contenido del poema y las figuras retóricas. También utilizaremos las técnicas argumentativas de la Retórica de la Argumentación desarrolladas por Perelman (1997), quien concibe al poema como un texto argumentativo, debido a que la reducción del ser humano frente a la piedra supone una postura con la que el locutor intentará persuadir al alocutario. Finalmente, la cosmovisión que subyace en el poema será identificada a partir de las convergencias entre figuras retóricas y técnicas de argumentación.

Reconocer a José Watanabe como miembro de la generación del 70, según indican las diversas antologías que Luis Landa (2018) revisa exhaustivamente, implicaría recordar el contexto en el que escribió sus primeros poemarios. Más allá del polémico

concepto de “generación”, lo cierto es que su obra poética inicial comparte características formales y estilísticas con otras publicaciones de dicha época, tal como la poesía conversacional de la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo (Villacorta, 2019).

No obstante, el poemario *La piedra alada* (2005) pertenece, de acuerdo con la pertinente periodización realizada por Camilo Fernández Cozman (2016), a la tercera etapa de Watanabe, esto es, la de madurez, que también comprende los poemarios *Habitó entre nosotros* (2002) y *Banderas detrás de la niebla* (2006). Para Fernández Cozman (2016), “[E]n esta última etapa se consolida el estilo de Watanabe a través de la recreación de la imagen de Jesús y de la simbología de la piedra humanizada, que, por momentos, adquiere una dimensión maternal” (p. 108). Rodríguez Rocha (2020), por su parte, complementa dicha observación al indicar que su “estilo adquiere un tono más solemne, y aunque no existe un completo abandono de la ironía, esta ya no tiene la importancia de anteriores libros” (p. 94).

Ahora bien, es menester repasar los aportes de la crítica sobre la obra poética de José Watanabe. Camilo Fernández Cozman (2009) publica seis ensayos que abordan diversos aspectos de su obra y de su vida personal. En el primero, predomina la influencia de los mitos de Laredo y se desarrolla una breve biografía del vate peruano en la que destaca su amistad con la pintora Tilsa Tsuchiya. En el segundo, se explica el papel de José Watanabe en los años 70 partiendo del contexto histórico y literario. En el tercer ensayo, se analiza el empleo del haiku en *El huso de la palabra* (1989) y en *Historia natural* (1994). En el cuarto, el investigador analiza cinco poemas de *El huso de la palabra* (1989) para identificar la crítica subyacente a la modernidad y a la objetividad científica. En el quinto, se aborda el pensamiento mítico en *Historia natural* (1994) en función de lo real maravilloso y en el bestiario de dicho poemario, a saber, la simbología que esconde cada animal. Finalmente, en el sexto, se establece correspondencias entre los poemas de *Cosas del cuerpo* (1999) y los poemas “El albatros”, de Charles Baudelaire, y “Venus Anadiomena”, de Arthur Rimbaud, para desarrollar una poética del cuerpo. A todas luces, los ensayos de Fernández Cozman están enfocados en los poemarios de la segunda etapa de Watanabe, que es el período de la crítica a la racionalidad instrumental (Fernández Cozman, 2016; Rodríguez Rocha, 2020).

Años después, Fernández Cozman (2016) publica un libro sobre la interculturalidad y el sujeto migrante en la poesía de César Vallejo, Antonio Cisneros y José Watanabe.

Desde la óptica de la Retórica General Textual y el funcionamiento de los interlocutores, se acerca a los poemas “El nieto”, de *El huso de la palabra* (1989), e “Interior del hospital”, de *Historia natural* (1994) toda vez que, según el autor, en estos poemarios la poesía intercultural es prominente. Bastaría con recordar el empleo del haiku y la presencia del pensamiento mítico de Laredo que desarrolló en sus ensayos para comprobarlo. Finalmente, expone de qué manera se encuentra el sujeto migrante, sobre todo, en *El huso de la palabra* (1989).

Por su parte, Rodríguez Rocha (2020) introduce un novedoso estudio sobre la zoopoética en la obra de Antonio Cisneros y José Watanabe. Por medio de esta categoría, que sigue los planteamientos de María Esther Maciel y difiere de la noción de bestiario, procura identificar “las relaciones ‘reales’ entre hombres y animales” (p. 30). Evidentemente, existe un empleo prolífico de nominaciones zoológicas en la poesía peruana que, según Rodríguez Rocha, no forman parte del decorado del poema ni son simples figuras retóricas. De este modo, analiza los poemas “El ciervo”, “La estación del arenal” y “La ardilla”, del libro *Historia natural* (1994), y diferencia su propuesta del bestiario que Fernández Cozman (2009) identificó en el mismo poemario.

Retomando el orden cronológico, Randy Muth (2009) estudia la obra de Watanabe a partir del fenómeno nikkei, es decir, la reconoce como producto del proceso de transculturación y del sincretismo literario que “se plasma sobre la base de esta dualidad de lo japonés y lo peruano” (p. 40). Merecen particular atención el capítulo dedicado a la visión filosófica del haiku y los análisis de los poemas “El lenguado” y “La jurado”, respecto a la visión japonesa de la muerte. Asimismo, identifica el repetido trato de animales (o bestiario) en la obra de Watanabe como un vínculo importante con el pensamiento japonés (Muth, 2009). En suma, Muth analiza la influencia de la tradición japonesa en la obra poética de José Watanabe.

Desde la óptica del psicoanálisis lacaniano, Pizardi Villaverde (2010) explora el deseo de permanencia en *La piedra alada* (2005). La piedra, en contraposición al agua, es un elemento de la naturaleza que no fluye; por esta razón, se “constituye como un objeto de deseo para la voz poética” (p. 8). Pizardi concluye que la piedra simboliza la muerte porque representa la carencia de permanencia; sin embargo, en “Las mariscadoras” y “El fósil”, deja de ser objeto de deseo, debido a que los sujetos aceptarían su condición humana, lo que implica “la insuficiencia de su permanencia” (p. 23).

Puccio Cárdenas (2015) identifica el periplo de la voz lírica hacia la trascendencia en *Cosas del cuerpo* (1999). Para ello, propone la existencia de una continuidad en las cuatro partes del poemario segmentándolo en tres etapas. La primera se constituye “por los poemas asociados a la experiencia físico-corporal” (p. 115) y se divide en dos secciones en función de la complejidad que irá adquiriendo el conocimiento de la voz lírica. En la primera sección, basada en la experiencia corporal y en las sensaciones, las ideas de erotismo y de la condición mortal son predominantes; por otro lado, la segunda sección aborda el tema de la permanencia, la muerte o el rechazo del término de la vida (Puccio, 2015). En la segunda etapa, la voz lírica definirá su identidad y su sentido de pertenencia en el norte del Perú y en la naturaleza; además, la cotidianidad será lugar de expresión de grandes saberes como el verdadero sentido de la vida. Por último, en la tercera etapa, se reflexionará sobre el vínculo entre la poesía y la muerte, y se sostiene teóricamente en la retórica expansiva de Stefano Arduini y en el análisis de los interlocutores; es decir, empleará la categoría de campo figurativo y utilizará las operaciones constitutivas del texto —*dispositio*, *elocutio* e *inventio*— de la retórica clásica.

Bolaños Acevedo (2015), en cambio, analiza la configuración de los poemas de *Banderas detrás de la niebla* (2006) con relación a la muerte a partir de investigaciones anteriores, tal como la de Pizardi Villaverde (2010), que explican la asociación de la muerte con la naturaleza y el cuerpo humano en la obra de José Watanabe. Partiendo del psicoanálisis, estudia la configuración de los poemas desde la perspectiva de la muerte simbólica lacaniana y dedica un capítulo a la revisión del tratamiento de este tema desde el poemario *Álbum de familia* (1971) hasta *La piedra alada* (2005) para comprobar su evolución. Asimismo, explica que la recurrencia del tema de la muerte en su obra es resultado de la cercanía que tuvo en la vida de Watanabe y establece correspondencias con la familia y con la enfermedad; por lo tanto, el desarrollo de dicho tópico varía de acuerdo con las circunstancias vividas por el autor.

Entre los estudios más recientes sobre la obra poética de José Watanabe, podría señalarse la tesis de Balvin Bernal (2021), donde se aborda el poemario *Habitó entre nosotros* (2002) a partir del análisis de los interlocutores y “el modo en el que la divinidad es incorporada, mediante la ficcionalización, a un proyecto ideológico secular” (p. 7). De este modo, Balvin propone una lectura alegórica del poemario, debido a las

correspondencias entre la actitud del hombre frente a la Iglesia y las pasiones de los locutores hacia Cristo.

2. CUANDO HABLAMOS DE LA PIEDRA: UNA PRIMERA LECTURA AL POEMARIO *LA PIEDRA ALADA* (2005)

Una sucinta lectura de los poemarios de Watanabe permitiría identificar a la muerte y al ineluctable paso del tiempo como temas principales de su obra; a su vez, la constante presencia de elementos asociados a la naturaleza, la familia y los animales es un punto clave para comprender su visión de mundo y los símbolos que representan. En tal sentido, las investigaciones previamente señaladas desarrollan aspectos en torno a dichos elementos. Desde la óptica biográfica hasta el psicoanálisis, y también las categorías de la retórica, el abordaje de la muerte resulta particularmente llamativo en la obra de Watanabe. Ciertamente, *La piedra alada* no es ajena a esta apreciación.

La casa editorial Pre-Textos publicó *La piedra alada* en el 2005. Por ser el penúltimo poemario del vate peruano, pertenece a la etapa de madurez de su obra poética (Fernández, 2016). El libro está dividido en cuatro partes: “La piedra alada”, “Tres canciones de amor”, “Arreglo de cuentas” y “Epílogos”. La segunda sección aborda el tema religioso mediante una clara referencia al mito del sacrificio de Isaac, además de que persisten elementos comunes de sus poemarios anteriores como los animales y la naturaleza. En la tercera sección, los temas de la familia, la pobreza y el paisaje campesino son predominantes; poemas como “El topo”, “La plaza” y “El pan” son merecedores de una mención aparte, debido a que el primero integra al topo en el bestiario bastante estudiado de Watanabe; el segundo, con un tono nostálgico, identifica su tierra natal por medio de la descripción de la plaza, aunque con una estructura narrativa hacia el final; en el tercero, el tema familiar, específicamente el de la madre, es muy recurrente en la obra de Watanabe y se asocia con la pobreza; ciertamente, el poema hace referencia al pasaje bíblico de Elías y la viuda de Sarepta. En «Epílogos», nuevamente se encuentran referencias bíblicas, sobre todo en el poema “Simeón, el estilista”. Esta sección es muy breve y está constituida por dos poemas. De este modo, Watanabe conserva los ejes temáticos que, en cierta medida, “dan forma a su poesía” (Bolaños, 2015, p. 2). De la misma manera, en la sección homónima (y que es la primera), la muerte aparece a través de correspondencias con la naturaleza. Así, es menester dedicarle especial atención al

papel de la piedra, un elemento constante cuyos vínculos permitirán comprender la visión de mundo de José Watanabe.

Ahora bien, al ser un elemento de la naturaleza, la piedra aparece en poemas anteriores a *La piedra alada* (2005) como en “Trocha entre los cañaverales”, de *El huso de la palabra* (1989), donde es presentada como una entidad de persistencia y cómplice de violencia a partir del afilamiento de cuchillos, y también en “El niño del río”, de *Cosas del cuerpo* (1990), en el que la piedra representa el apoyo constante en la búsqueda de un objetivo; pero, a todas luces, posee mayor protagonismo en el penúltimo poemario de Watanabe. Sobre el sentido que pueda adquirir la piedra, conviene recordar la tesis de Pizardi (2010), ya que esta es un objeto que trasciende la permanencia toda vez que, frente a la muerte, representa el deseo de seguir viviendo; en la investigación, se ocupa de los poemas “La piedra del río”, “La piedra alada” y “Las piedras de mi hermano Valentín”. Por otro lado, el breve abordaje de este poemario por parte de Bolaños (2015) amplía las variantes de elementos asociados a la muerte, pues:

Como se puede comprobar, uno de los ejes primarios que definen la muerte en la obra de Watanabe es la familia. Si bien al interior del núcleo familiar las figuras más importantes son, siempre, las del padre y la madre, no por ello se debe pasar por alto la presencia (y ausencia) de los hermanos (p. 8).

En tal sentido, existen vínculos de la muerte con la piedra y con la familia; es decir, los poemas de Watanabe construyen una red de correspondencias cuyo funcionamiento sobre la condición humana será motivo de estudio para el presente artículo. No obstante, como antecedente más afín al estudio de la piedra en *La piedra alada* (2005), Fernández Cozman (2006) realiza un análisis estilístico-estructural del poema homónimo: aborda la significación del título del poemario y, utilizando las categorías de la Retórica General Textual de Stefano Arduini, determina la cosmovisión que subyace al poema en cuestión para, finalmente, compararla con la simbología animal, o bestiario, de *Historia natural* (1994). Su valiosa investigación relievra importantes connotaciones de la piedra en algunos poemas; verbigracia, en “La piedra del río”, vislumbra cierto vínculo entre la madre y la piedra que se interrumpe en los versos finales; en “La boca”, comprende que las piedras son restos de la acción de los seres vivos; y en “Jardín japonés”, la piedra es presentada como un modelo ético que enseña humildad.

La diversidad de enfoques teóricos permite la identificación de nexos entre la muerte, la piedra y la familia; sin embargo, aun con el importante aporte de Fernández

Cozman (2006) y Pizardi Villaverde (2010), es necesario profundizar en estos vínculos a partir de la Retórica General Textual y la Retórica de la Argumentación, sobre todo en la estrecha relación que existe entre las figuras retóricas y las técnicas argumentativas. De esta manera, resulta plausible detectar minuciosamente la red de correspondencias tan frecuente en la obra de José Watanabe para determinar cómo el ser humano se ve reducido frente a la piedra, elemento central de este poemario.

3. MARCO TEÓRICO

Tal como puede observarse, la piedra es un elemento recurrente en la obra poética de José Watanabe, además de poseer características distintas en cada uno de sus poemas. Resalta, ciertamente, los vínculos con la muerte y el círculo familiar; no obstante, el funcionamiento de dichos elementos con relación a la piedra merece un estudio minucioso para determinar la visión del poeta sobre la condición del ser humano. La piedra, por ende, podría ser más que una simple metáfora de la muerte o un modelo ético digno de imitación; antes bien, tanto la muerte como el modelo ético podrían ser, en este caso, mecanismos para reducir la imagen del ser humano. En este orden, para probar la reducción del ser humano frente a la piedra, es menester basar nuestro estudio en enfoques teóricos que prioricen las relaciones de sentido que pueden establecerse en el contenido del poema; a saber, el empleo de figuras retóricas (campos figurativos) y la argumentación del texto poético (técnicas argumentativas).

El campo figurativo es planteado como un ámbito cognitivo que permite situar las figuras literarias e implica una forma de pensar el mundo; de este modo, no se limita a la enumeración de figuras, sino que las articula a una estructura de pensamiento profundo (Arduini, 2000). Existen seis campos figurativos: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición. En el primer campo figurativo, se ubican la metáfora, el símbolo, la hipérbole, la personificación, entre otras figuras. En el segundo, se encuentran todos los tipos de metonimia. De la misma manera, en el tercero, ubicamos todas las clases de sinécdoque. En el campo figurativo de la elipsis, hallamos a la perífrasis, el asíndeton y la reticencia. El quinto (de la antítesis) comprende figuras como el oxímoron, la ironía, el hipérbaton y la antítesis propiamente dicha. Finalmente, el campo figurativo de la repetición está constituido por la anáfora, el quiasmo, la sinonimia, la aliteración, entre otras figuras.

En desmedro del empleo del *yo poético* como categoría válida para el análisis del hablante en un poema y basándose en una pragmática del discurso poético, Fernández Cozman (2021) desarrolla la noción de interlocutores: locutores y alocutarios. En otras palabras, propone la sustitución del *yo poético* por las categorías de un locutor que se dirige a un alocutario, debido a la imprecisión conceptual y poca rigurosidad del *yo poético*. En primera instancia, el locutor puede ser personaje (con marcas de un “yo”) o un locutor no-personaje (sin marcas del “yo”); basta con la presencia de un pronombre en primera persona para identificar a un locutor personaje. Por otro lado, el alocutario puede estar representado o no representado en tanto exista alguna marca del “tú”; es decir, presencia de algún pronombre en segunda persona. Ahora bien, debido a las interrelaciones entre locutor y alocutario, basta con la presencia del “tú” para identificar también a un locutor personaje; de igual modo, si existe un personaje al que se le dirige un mensaje, necesariamente, debe existir quien lo remita. Solamente hay tres posibilidades de interrelación: locutor personaje y alocutario representado (diálogo), locutor personaje y alocutario no representado (monólogo), locutor no-personaje y alocutario no representado (descripción impersonal). El poema “La piedra del Río” presenta una llamativa variación de los tipos de locutor como también un importante empleo de la metáfora; asimismo, el alocutario no representado de “Jardín japonés” sugiere la universalización del contenido, por tal motivo, las nociones explicadas con anterioridad permitirán aprovechar el análisis del texto en mayor medida.

Finalmente, es importante evaluar cómo el locutor intenta convencer al alocutario; por ello, la Retórica de la Argumentación concibe al poema como un texto argumentativo: existen demostraciones analíticas frente a las pruebas dialécticas. Así, Perelman (1997) propone cinco tipos de técnicas argumentativas: (i) los argumentos cuasi lógicos (argumento basado en la argumentación, argumento basado en las relaciones de contradicción o la definición, verbigracia); (ii) los basados en la estructura de lo real (argumento por sucesión, argumento de la dirección, argumento de autoridad, entre otros); (iii) los enlaces que fundamentan la estructura de lo real (el modelo o antimodelo, el argumento basado en la ilustración, etc.); (iv) la disociación de las nociones (oposición de conceptos) y, finalmente, (v) la interacción de los argumentos, es decir, la interrelación entre los tipos de argumentos. Además, cabe identificar las convergencias entre las figuras retóricas y las técnicas argumentativas para comprender cómo el ser humano es reducido frente a la piedra y, sobre todo, para advertir la visión de mundo de esta tensión.

4. ANÁLISIS RETÓRICO

Para un análisis minucioso de “Jardín japonés” y “La piedra del río”, resulta oportuno examinar la relación entre la *dispositio*, la *elocutio*, los interlocutores, la argumentación del texto y la *inventio* a fin de demostrar que la imagen del ser humano se ve reducida frente a la de la piedra.

4.1. ANÁLISIS DE “JARDÍN JAPONÉS”: LA GRANDEZA ESPIRITUAL

En “Jardín japonés”, la piedra es presentada como un elemento más pequeño que el hombre; sin embargo, se enaltecerá su imagen tras ser propuesta como un modelo ético digno de imitación, situación que reduce la imagen del ser humano:

La piedra
entre la blanca arena rastrillada
no fue traída por la violenta naturaleza.
 Fue escogida por el espíritu
de un hombre callado
 y colocada,
no en el centro del jardín,
sino desplazada hacia el Este
 también por su espíritu.

No más alta que tu rodilla,
la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido
de palabras gesticulantes y arrogantes
que pugnan por representar
 sin majestad
las equivocaciones del mundo.

Tú mira la piedra y aprende: ella,
 con humildad y discreción,
en la luz flotante de la tarde,
representa
 una montaña

(Watanabe, 2008, p. 329).

4.1.1. LA *DISPOSITIO*

Para empezar con el análisis pertinente del poema, resulta oportuno dividirlo en tres partes. La primera abarca desde el verso inicial hasta el noveno; en otras palabras, se trata de la primera estrofa y constituye el *exordio* del poema, ya que aborda la presentación de la piedra, a la cual se le atribuye una consciencia a su origen y a su ubicación. En este sentido, conviene asignarle a manera de título: “La consciencia detrás del origen y ubicación de la piedra en el jardín”. La segunda sección comienza con el verso diez y

finaliza con el verso quince, tramo que abarca la segunda estrofa y desarrolla la *narratio* de cariz argumentativa o, mejor dicho, lo que sucede con la piedra. Asimismo, se desliza un rechazo por la desmesura del lenguaje y su limitación en torno a la representación del mundo. De esta manera, se propone el siguiente título: “El silencio de la piedra frente al ruido de las palabras”. Por último, la tercera parte, constituida por la estrofa tres, implica la *peroratio* final, ya que la piedra es presentada como ejemplificación de enseñanza y como modelo ético de humildad. Este aspecto enaltece su imagen al asociarla con la grandeza de la montaña; por ende, el título para este segmento sería “La grandeza de la piedra que estriba en su humildad”.

Para esta segmentación, se ha tomado en cuenta la insistencia de ejes temáticos determinados que, precisamente, coinciden con cada estrofa del poema; asimismo, resultó medular el abordaje del texto a partir de la identificación de la piedra como elemento central. En tal sentido, el poema presenta, primero, a la piedra desde su origen en el jardín; luego, resalta la mesura como una de sus virtudes en desmedro del lenguaje limitante y bullicioso; y, finalmente, se la sitúa como modelo ético en función de su humildad.

4.1.2. LA ELOCUTIO

En “Jardín japonés”, resulta sustancial el empleo de figuras retóricas, aunque, en caso de la primera estrofa, llama la atención su poca presencia. Así, en el segundo verso (“entre la blanca arena rastrillada”), la reiteración del fonema vocálico /a/ produce un efecto rítmico que emula la superficie rastrillada de la arena, lugar donde la piedra está situada. De este modo, la aliteración (campo figurativo de la repetición) supone un espacio desigual, mas no caótico, debido al color blanco, convencionalmente vinculado a lo espiritual. Asimismo, el sustantivo antecedido por el adjetivo sugiere mayor énfasis en el color del terreno, de manera que la piedra, al estar sobre él, es concebida como un elemento de pureza espiritual. Precisamente sobre su origen, se dice en el verso tres que “no fue traída por la violenta naturaleza”. La estructura enfatiza su carácter violento y su personificación (campo figurativo de la metáfora) suscita la imposibilidad del ser humano de cargar la piedra. Es decir, esta última, elemento de pureza, no pudo haber sido traída por la naturaleza que, como el ser humano, es violenta. En efecto, no es un ser humano quien trajo la piedra, sino un espíritu, tal como se indica en los vv. 4-5: “Fue escogida por el espíritu / de un hombre callado”. Resalta, por lo tanto, la cualidad silenciosa del hombre, puesto que, desprovisto del ruido, su espíritu es capaz, acaso digno, de traer la

piedra y ubicarla, lo cual se aprecia en los vv. 8-9: “no en el centro del jardín, / sino desplazada hacia el Este”; es decir, hacia donde sale el sol. Este aspecto converge con el popular epíteto de Japón (“País del sol naciente”) o, si se quiere, con su ubicación geográfica. Finalmente, el encabalgamiento entre el tercer y el cuarto verso enfatiza la presencia del espíritu y determina que no fue un ser humano el que trajo la piedra.

En la segunda estrofa, se puede identificar dos prosopopeyas (campo figurativo de la metáfora) que convergen por medio de una antítesis. En primer lugar, en los vv. 11-12 (“la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido / de palabras gesticulantes y arrogantes”), se reconoce la capacidad humana de la piedra porque pide silencio; por su parte, las palabras no solo poseen ruido, sino que son altivas y pueden hacer gestos. De este modo, el ruido adquiere una connotación negativa al estar vinculado con la arrogancia de las palabras y funciona, probablemente, como metáfora de la locuacidad y la desmesura. El silencio de la piedra, en cambio, se contrapone al ruido de las palabras. Tal como se observa, el poema muestra una fuerte humanización de la palabra no solo por la insistencia en su personificación, sino por su origen notablemente distinto al de la piedra, a saber: por un lado, el lenguaje es un mecanismo de comunicación exclusivo de los seres humanos; por otro, la piedra es un objeto que pertenece a la naturaleza. Es más, cabría agregar que la arrogancia asignada a la palabra está, en suma, dirigida también al ser humano. La siguiente personificación, situada en los tres versos finales, pone de relieve la limitación del lenguaje para referenciar el mundo. Ciertamente, este aspecto no puede entrar en discusión: las palabras, por más precisas que sean, nunca podrán traducir un hecho de forma idéntica (léase specular). Sin embargo, la representación de “las equivocaciones del mundo” implica una necesidad por nombrar todo lo que existe, ya sea con destreza o “sin majestad”, según lo refiere el verso catorce. La pugna referida en el segundo verso denota dificultad de la palabra en su función referencial, lo cual implica subrayar su limitación frente al silencio de la piedra.

En la tercera estrofa, la piedra es presentada como un modelo a seguir. Primero, en el verso diecisiete, se expone las virtudes que posee: “con humildad y discreción,”; luego, en el verso veinte, se indica su pertinencia en la representación de “una montaña”, elemento de la naturaleza que, evidentemente, es más grande que la piedra. De esta manera, mientras la personificación destaca la humildad de la piedra en comparación con la arrogancia de la palabra; la metáfora enmarca el resultado de esos valores: la grandeza de la piedra reside en su humildad.

4.1.3. LOS INTERLOCUTORES

Respecto a los interlocutores, debe indicarse que, en la primera estrofa, se detecta la posibilidad de un locutor no-personaje y de un alocutario no representado; por lo tanto, el poema presenta una descripción impersonal. El locutor no-personaje cuenta el origen de la piedra y devela que no fue producto de la naturaleza, sino que fue traída por el espíritu de un hombre callado; además, sitúa la piedra hacia el Este del jardín, que es por donde sale el sol. La naturaleza del alocutario no representado sugiere un mayor alcance del contenido semántico del poema, ya que no limita las posibilidades de receptores y, en este sentido, lo universaliza. Por otra parte, el locutor no-personaje introduce los hechos a manera de historia en tiempo pretérito y prescinde de un juicio crítico que influya en el alocutario no representado. El locutor no-personaje, por ende, al verse despojado de toda intención de convencimiento, contribuye con la universalización del contenido. Por tal motivo, no es gratuito el hecho de que esta posibilidad únicamente sea empleada en la primera estrofa que no es sino de presentación.

Por otro lado, en la segunda estrofa encontramos marcas del “tú”, esto es, la combinación de un locutor personaje y de un alocutario representado, lo que abre la posibilidad del diálogo, debido a que, a diferencia de la primera estrofa, el locutor personaje adopta un tono explicativo; de este modo, sugiere una respuesta del alocutario representado, aunque no sea necesario que este la brinde. El locutor personaje, a su vez, logra un acercamiento más eficiente al indicar que la piedra no es más alta que la rodilla del alocutario representado. Tras informarle que la piedra le pide silencio, evidencia su rechazo por la desmesura y la soberbia de la palabra, lo que sitúa al alocutario representado en el mismo nivel que la palabra para lograr, posiblemente, su reflexión. Entonces, resulta importante que primero asocie la altura de la piedra con la rodilla del alocutario representado y luego confronte el silencio de aquella con el ruido de la palabra.

En la tercera estrofa, prevalece la posibilidad de interrelación entre locutor personaje y alocutario representado. Existe, ciertamente, una mayor intención comunicativa, tal como se aprecia en el verso dieciséis: “Tú mira la piedra y aprende: ella,”. La marca del “tú” es más perceptible, ya que el pronombre personal tónico (tú) devela mayor presencia que su semejante átono (te) de la segunda estrofa, debido a su función como sujeto del verbo. Asimismo, ya no se emplea la metáfora de la palabra, pero se enfatiza en las virtudes de la piedra, hecho que se percibe en el verso diecisiete: “con

humildad y discreción”. En este sentido, el alocutario representado se ve disminuido frente a la imagen de la piedra, elemento del que debe aprender la humildad.

4.1.4. LA ARGUMENTACIÓN DEL TEXTO

Afirmamos que Watanabe sustenta la postura de que el ser humano altivo y desmesurado debe seguir un modelo ético y aprender los valores de la humildad y la discreción para alcanzar la verdadera grandeza (espiritual); para ello, debe advertir la trascendencia de la piedra como ejemplo. Emplea, en este orden, el argumento sustentado en el modelo: la piedra es exaltada de tal manera que es digna de ser imitada; ello se refuerza con el verso dieciséis: “Tú mira la piedra y aprende: ella,”. Los valores por seguir difieren de la arrogancia y la desmesura atribuidas al ser humano; es decir, se basa en la disociación de las nociones para argumentar que la piedra, más pequeña que el ser humano (“No más alta que tu rodilla”), posee una mayor grandeza espiritual. De tal modo, construye la idea de que el ser humano debe erradicar la soberbia para lograr la trascendencia del espíritu.

Así, Watanabe habla de dos tipos de grandeza. El sentido literal de esta cualidad reside en la comparación entre el tamaño real de la piedra con el tamaño real del alocutario representado, a todas luces, un ser humano. Sin embargo, esta primera asociación es empleada como un recurso para demostrar que la verdadera grandeza estriba en los valores que la piedra representa. La peroración final, constituida por la última estrofa, contiene la tesis del poema: con humildad y discreción, la piedra representa una montaña, lo que conlleva a colegir que es más grande que el ser humano.

4.1.5. LA *INVENTIO*

Se ha comprobado la preeminencia del campo figurativo de la metáfora; no obstante, el análisis estaría incompleto sin un acercamiento a la ideología que subyace en el texto, vale decir, la *inventio* del poema. En este caso, una antítesis y las personificaciones son vitales para comprender la cosmovisión del poeta, motivo por el que es necesario subrayar la importancia del campo figurativo de la antítesis, pese a su poca presencia.

En primera instancia, la atención debe centrarse en el carácter puro de la piedra. Si bien no divino ni sagrado, se indicó la imposibilidad del ser humano de traerla al jardín; en otras palabras, el hombre no es digno de llevar consigo un objeto tan puro. Por esta razón, es un espíritu quien trae y coloca la piedra, y no un ser humano. Ahora bien, por un lado, la personificación de la piedra se utiliza para pedir silencio; por otro, la

personificación de la palabra, para establecer los vínculos pertinentes con el ser humano. Ambas figuras dialogan a partir de la antítesis del verso once: “la piedra te pide silencio. Hay tanto ruido”. El locutor personaje sugiere una contraposición entre la piedra silenciosa y la palabra ruidosa (léase el ser humano arrogante).

Llegado a este punto, debe recordarse que el espíritu que trajo la piedra era el “de un hombre callado”; por ello, desde la primera estrofa, se va construyendo la idea de silencio como prudencia y virtud. Respecto a la personificación de la palabra, debe mencionarse también su pugna por intentar señalar las equivocaciones del mundo tal cual son, vale decir, la limitación de su función referencial. En este sentido, el ser humano se ve reducido a un ente finito e imposibilitado de lograr todo, además de soberbio, charlatán y desmesurado, frente a la pura y silenciosa piedra, que podría representar una enorme montaña. Así, la palabra pone en evidencia la desmesura y la altivez del ser humano, quien debe seguir el modelo de la piedra, elemento cuya grandeza se fundamenta en la humildad y la discreción.

4.2. ANÁLISIS DE “LA PIEDRA DEL RÍO”: LA INSIGNIFICANCIA HUMANA

A continuación, se analizará el poema “La piedra del río”, debido a que el ser humano se ve reducido nuevamente frente a dicho elemento natural; en este caso, la muerte es un mecanismo que diferencia la piedra (no como un cuerpo inanimado), de los seres humanos:

Donde el río se remansaba para los muchachos
se elevaba una piedra.
No le viste ninguna otra forma:
sólo era piedra, grande y anodina.

Cuando salíamos del agua turbia
trepábamos en ella como lagartijas. Sucedió entonces
algo extraño:
el barro seco en nuestra piel
acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje:
el paisaje era de barro.

En ese momento
la piedra no era impermeable ni dura:
era el lomo de una gran madre
que acechaba camarones en el río. Ay poeta,
otra vez la tentación
de una inútil metáfora. La piedra
era piedra
y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora
asume su responsabilidad: nos guarda
en su impenetrable intimidad.

Mi madre, en cambio, ha muerto
y está desatendida de nosotros

(Watanabe, 2008, p. 323).

4.2.1. LA DISPOSITIO

En primera instancia, resulta oportuno segmentar el poema en cuatro partes y a cada una de ellas se le asignará un título con la finalidad de identificar con un eje temático. La primera parte abarca del verso uno hasta el cuatro, es decir, la primera estrofa del poema que, además, constituye el *exordio*. La piedra está ubicada en un tramo del río donde el agua se apacigua para el acceso de los muchachos, quienes no ingresan aún; además, su grandeza es utilizada como una cualidad exclusivamente descriptiva, pues no supone enaltecimiento alguno al mencionarse que también es anodina. En suma, este segmento será titulado “Presentación de la piedra anodina del río”. El segundo segmento del poema comprende desde el quinto verso hasta el verso trece y constituye la *narratio*. Los elementos alrededor de la piedra se integran a ella, de manera que ocupa “una dimensión espacial medular y llega casi a constituir una suerte de Axis mundo” (Fernández Cozman, 2006, párr. 3). De este modo, la piedra alcanza una relevancia que no poseía en la estrofa anterior; el título para este segmento sería “La piedra como elemento central en el espacio representado”.

Ahora bien, el tercer segmento también se ubica en la segunda estrofa y abarca desde el verso catorce hasta el veinte y constituye la *argumentatio*, debido a que presupone un trato hacia la piedra a partir de una pausa en su representación, lo cual se comprueba en los vv. 15-16: “otra vez la tentación / de una inútil metáfora. La piedra”. Además, se le reconoce la responsabilidad de contener íntimamente los elementos que la rodean, otorgándole un aire ordenador y protector. El título para este segmento es “Connotación positiva de la piedra y su alejamiento de la imagen humana”, ya que se frustra el vínculo con la madre y se pone de relieve su autonomía. Finalmente, el cuarto segmento, conformado por los dos últimos versos, reduce la imagen materna al presentar a la madre muerta y olvidada por sus hijos; en este sentido, la piedra trasciende y la madre no. La tesis del poema, ubicada en la *peroratio* final, implica la insignificancia del ser humano frente a la piedra en calidad de ente ordenador y responsable.

En tal sentido, resulta oportuno revisar la progresión temática del texto. Primero la piedra es presentada en su entorno pacífico y posteriormente integra los elementos de su

alrededor, incluyendo la intimidad humana; luego, se interrumpe la asociación con la madre para exaltar aún más su imagen, debido a la autonomía que adquiere. Finalmente, la madre, desprovista de la comparación con la piedra, yace muerta y olvidada por sus hijos; de esta manera, se termina por reducir completamente la condición humana ante el carácter ordenador e integrador de la piedra.

4.2.2. LA ELOCUTIO

En la primera estrofa, se ubica un hipérbaton (campo figurativo de la antítesis) que implica la alteración del orden convencional del enunciado para enfatizar un aspecto determinado. Por ello, cabe hacer hincapié en la superficie en la que la piedra se sitúa (complemento); sin embargo, debido a que su elevación es desplazada, el hipérbaton produce una percepción de uniformidad no solo de la piedra con el río, sino también con los muchachos. A su vez, su posición final, por la alteración del hipérbaton, no supone una exaltación del río, ya que la piedra se eleva frente a los muchachos; así, esta se ubica en el mismo nivel que los seres humanos a pesar de elevarse en el río. En los siguientes versos, se encuentra una suerte de metáfora, a pesar de que no desplaza el significado de un elemento a otro. Por ejemplo, en el verso cuatro se dice que la piedra “sólo era piedra, grande y anodina”. Emplear la estructura metafórica “A es B” como relación de semejanza implícita, pero con presencia de un solo elemento (“A es A”), sugiere la autonomía de la piedra: no hay necesidad de compararla. Además, su grandeza se ve contrarrestada por la insustancialidad inmediata. En suma, la piedra es un elemento cuya grandeza no pone en evidencia la insignificancia del ser humano: la piedra es más grande, pero los recursos empleados la mantienen en el mismo nivel que él; vale decir, la grandeza, en este caso, no denota superioridad.

En la segunda estrofa, hallamos un símil en el verso seis: “trepábamos en ella como lagartijas. Sucedió entonces” (campo figurativo de la metáfora). Resulta importante que el locutor plural se compare con lagartijas cuando la piedra comienza a tornarse como un ente ordenador, ya que, al ser un elemento de la naturaleza, sugiere una integración más intensa al cuerpo de la piedra. Posteriormente, el barro en la piel del locutor plural lo acerca profundamente al paisaje porque este “[...] era de barro”. Dicha metáfora logra incorporar todos los elementos que rodean a la piedra, debido a que el paisaje, por sí solo, ya implica la idea de un abordaje general. La piedra obtiene un lugar central en el espacio y es el eje que armoniza los elementos de su entorno. Finalmente, la piedra comienza a

dejar algunas características propias de ella a partir de su papel integrador y ordenador, tal como lo refieren los vv. 11-12: “En ese momento / la piedra no era impermeable ni dura:”. El abandono de su tenacidad e indiferencia implica el revestimiento de una vivacidad notable, de manera que “era el lomo de una gran madre”. La idea del origen se ve reforzada, dado que la piedra lleva dentro de sí los elementos de su entorno, así como la madre lo hubo de hacer con el cuerpo de sus hijos. En este sentido, la metáfora no solo presupone el retorno al origen, sino la humanización de la piedra y la exaltación de la madre, debido a las características atribuidas a la piedra anteriormente. No hay, por ende, indicio de superioridad de ninguno de los elementos.

Aún en la segunda estrofa, pero en la *argumentatio*, resulta medular el cuestionamiento de la metáfora materna en los vv. 15-16: “otra vez la tentación / de una inútil metáfora. La piedra”. Ciertamente, es inútil vincular la piedra con un ser humano cuando, en la primera estrofa, se establecía su autonomía con relación a su entorno. De esta manera, se retoma la estructura metafórica de un solo elemento (“A es A”) y se indica que la piedra “era piedra / y así se bastaba. No era madre. Y sé que ahora”. Nuevamente, destaca su autonomía: ella sola se basta; asimismo, la negación de la metáfora confirma la corrección del recurso y suscita una nueva interpretación de los versos anteriores: el retorno de los elementos de la naturaleza al origen (la piedra) se torna más vigoroso si se tiene en cuenta la autosuficiencia de dicho elemento. Por otro lado, comienza a construirse la noción de su superioridad, debido a que goza de autonomía y el ser humano no; la piedra se basta por sí sola y es el origen de los elementos de la naturaleza, mientras que el ser humano, en cambio, se integra a ella como las lagartijas.

Aparentemente, la dureza que fue retirada de su descripción en el verso doce regresa como una impenetrabilidad asumida, indicio de su autonomía de la metáfora materna. Así, la piedra se personifica por primera vez en el poema al prescindir totalmente de la madre y, tal como se indica en los vv. 19-20, “asume su responsabilidad: nos guarda / en su impenetrable intimidad”. De este modo, se le asigna la responsabilidad de guardar la intimidad humana que asume efectivamente, situación que la coloca en una instancia superior a la del ser humano no solo por su inmortalidad y autonomía, sino también por sus virtudes. Notable diferencia con respecto a la madre muerta hacia el final del poema, aunque ello marca, además, la reducción del locutor personaje singular, quien no asume su responsabilidad y descuida (olvida) a su madre.

4.2.3. LOS INTERLOCUTORES

En cuanto a los interlocutores, cabe indicar la presencia de un locutor personaje y un alocutario representado en la primera estrofa, debido a la marca del “tú” por medio del pronombre enclítico del tercer verso: “No le viste ninguna otra forma:”. De esta manera, se abre la posibilidad del diálogo, aunque no exista cambio interlocutivo. El locutor personaje hace una observación sobre la forma de la piedra y apela a la presencia del alocutario para reafirmar tal idea: la piedra es grande, anodina y no tiene otra forma. En ese orden, procura demostrar que su visión de la piedra corresponde con la visión del personaje que escucha el mensaje y que, por ende, no es el único que destaca esas características. Por otro lado, los dos primeros versos presentan la interrelación de locutor no-personaje y alocutario no representado, o una descripción impersonal que corresponde con la presentación de la piedra y su ubicación.

En la segunda estrofa, el alocutario no representado le brinda al contenido una interioridad propia del monólogo; además, conserva una estructura narrativa y un alcance universal. De tal modo, el locutor personaje plural profundiza en su relación con la piedra, pues menciona, en primera instancia, su integración con ella a partir de la acción de trepar como lagartija, movimiento que implica un poderoso acercamiento a raíz de que dicho animal reptaba sobre la superficie de la piedra. El locutor personaje plural logra alcanzar el máximo acercamiento a la piedra al dar indicios de una integración total de su cuerpo a propósito del contacto con el barro y el paisaje que se evidencia en los vv. 9-10: “acercaba todo nuestro cuerpo al paisaje: / el paisaje era de barro”. Propone, por lo tanto, armonía entre los elementos de la naturaleza a partir de la piedra. En un primer momento, desde el verso once hasta el verso diecisiete, el locutor no-personaje continúa con la exaltación de la piedra a través de la metáfora materna. La presencia de un alocutario no representado sugiere la universalización del mensaje, ya que no está dirigido a un personaje específico.

De esta manera, su posterior corrección sobre el empleo de la metáfora supone un mayor alcance de la reducción de la madre. El locutor manifiesta su rechazo por el empleo de esta figura retórica: la metáfora es inútil porque ya se estableció la autonomía y poder organizador de la piedra en los versos anteriores, razón por la que la comparación implícita exaltaría la imagen de la madre y no la de la piedra. De inmediato, utiliza la estructura metafórica para sintetizar su punto; luego, lo enfatiza negando explícitamente la metáfora de connotaciones maternas. En el verso dieciocho, el empleo del locutor

personaje singular enfatiza el reconocimiento de la diferencia sustancial entre la piedra y la madre, pero desliza también indicios de superioridad de la piedra sobre él; sin embargo, esta idea se completa con la última estrofa: “[...] Y sé que ahora / asume su responsabilidad: nos guarda”. Como puede observarse, el locutor personaje reside en la marca del sujeto tácito; y el reconocimiento de que la piedra asume su responsabilidad le corresponde solo a él. Debe mencionarse, además, que la piedra no pierde su carácter integrador, pues el locutor personaje deviene plural (repárese el pronombre átono “nos”).

Finalmente, en la tercera estrofa, regresa el locutor personaje singular por medio del adjetivo posesivo “mi”, y se hace referencia a la muerte de su madre y al hecho de que se encuentra desatendida. En este sentido, el locutor personaje singular reconoce no haber asumido su responsabilidad con la madre; situación contraria ocurre con la piedra, que sí lo hace con ellos. Lo que también llama la atención es la presencia del locutor personaje plural en el último verso (“y está desatendida de nosotros”) toda vez que desplaza su responsabilidad a un grupo de personas en el que él se incluye. A partir del cambio en el número del locutor, se evidencia la reducción del ser humano frente a la piedra que asume su responsabilidad en tanto modelo ético digno de imitación.

4.2.4. LA ARGUMENTACIÓN DEL TEXTO

En este poema, Watanabe sustenta su opinión acerca de que los seres humanos son indignos e imprudentes, reduciéndolos frente a la piedra como modelo ético y poniendo en evidencia la muerte como principal indicio de limitación. Emplea, en primer lugar, el argumento basado en la definición; aunque debe mencionarse la estructura metafórica con la que se pretende determinar la autosuficiencia de la piedra: “sólo era piedra, grande y anodina”. Posteriormente, existe una asociación con la madre que implica la pérdida de las características implícitas de dicha entidad natural: “la piedra no era impermeable ni dura: / era el lomo de una madre”. No obstante, después se retoma la estructura metafórica de “La piedra era piedra” en el verso diecisiete y se desliga totalmente de la madre en el verso dieciocho (“No era madre”). Surge, por ende, una corrección del locutor, debido a que ya había establecido la autosuficiencia de la piedra como ente ordenador e integrador. Además, la muerte de la madre, en la estrofa final, imposibilita un vínculo coherente con la piedra, pues dicha correspondencia representaría una exaltación de la madre y no de la piedra. De este modo, la insignificancia de la madre estriba en el olvido por parte de sus

hijos y su mortalidad: la piedra es presentada como un elemento que lo ordena todo, que trasciende; la madre, no. Por ello, la madre no es digna de ser comparada con la piedra.

El penúltimo verso (“Mi madre, en cambio, ha muerto”) supone dos maneras de reducir la imagen del ser humano, debido a la conjunción que contiene. Por medio del argumento por comparación, en primera instancia, se refuerza la insignificancia de la madre; es decir, mientras la piedra guarda la intimidad del ser humano, la madre yace muerte y olvidada. Asimismo, podría hacer referencia al sentido de responsabilidad que el locutor del poema desplaza hacia un colectivo: la piedra asume su responsabilidad con la humanidad; el locutor del poema, en cambio, la elude respecto a su madre; en tal sentido, la piedra es presentada como un modelo ético digno de imitación.

4.2.5. LA INVENTIO

Es menester identificar la ideología que subyace en el texto para completar el análisis propuesto. Tal como se observa, existe preeminencia del campo figurativo de la metáfora que, desde la óptica cognitiva, encuentra en el mundo una fuente inagotable de semejanzas; de este modo, permite establecer correspondencias entre la piedra, modelo ético y ente ordenador, y los seres humanos, indignos e irresponsables. Aunque en “La piedra del río” resalta el hecho de que la metáfora se vea frustrada, el acercamiento a la estructura metafórica (y no metáfora propiamente dicha) de “la piedra es la piedra” implica la autosuficiencia de la piedra y la inutilidad de compararla; sin embargo, aparece una metáfora de connotaciones maternas en los vv. 12-13: “la piedra no era impermeable ni dura: / era el lomo de una gran madre”, los cuales producen una inmediata corrección del locutor del poema. De este modo, concluye que la piedra no era la madre, diferenciándola a partir de su inmortalidad. Ciertamente, no es un dato menor que la piedra no sea presentada como un ser inanimado, sino como un eje que ordena el entorno y que asume la responsabilidad de guardar la intimidad humana; a todas luces, es trascendente.

Sutilmente, el cambio en el número del locutor del poema sugiere también la imponente de la piedra en la medida de que resalta la asunción de su responsabilidad a diferencia del locutor que olvida a su madre muerta. En este sentido, la piedra es presentada como modelo ético y, por ende, el ser humano debería asumir sus responsabilidades aun cuando su mortalidad implique la reducción de su naturaleza.

5. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En el poemario *La piedra alada* (2005), el ser humano se ve reducido frente a la imagen de la piedra. Para demostrar ello, a partir de la categoría de campos figurativos (Arduini, 2000) y de las técnicas argumentativas de la Retórica de la Argumentación (Perelman, 1997), resulta plausible evidenciar la exaltación de la piedra como un modelo ético o como un ente ordenador del mundo, mientras que el ser humano se verá reducido al presentar antivalores como la arrogancia, la desmesura y la irresponsabilidad. Asimismo, un aspecto neurálgico estriba en que la piedra no será representada nunca como un ser inanimado, ya que, gracias al empleo de metáforas o personificaciones muy precisas, estará vinculada estrechamente con la trascendencia. Por otro lado, la mortalidad de los seres humanos representa una limitación en sí misma y también es motivo de su disminución ante la grandeza espiritual de la piedra.

En tal sentido, en caso de “Jardín japonés”, la piedra es un modelo ético en función de su humildad y discreción frente a la altivez e imprudencia del ser humano, representadas en la metáfora de la palabra ruidosa y gesticulante. En “La piedra del río”, dicha entidad natural es un modelo ético en tanto asume su responsabilidad de guardar la intimidad humana; sin embargo, trasciende a partir de su capacidad de ordenar e integrar el mundo. El ser humano (locutor personaje), en este poema, evade su responsabilidad al invocar al colectivo y, con respecto a la madre, se ve reducido por la muerte y el olvido. No es gratuito, por esta razón, que el locutor personaje se integre a la piedra, frustre la metáfora y olvide a su madre muerta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- BALVIN, B. (2021). *Elogio de la reflexión visión del hombre y del poeta en Habitó entre nosotros de José Watanabe Varas* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/17144>
- BOLAÑOS ACEVEDO, A. (2015). *La presencia de la muerte en Banderas detrás de la niebla y otros poemas* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis y Trabajos de Investigación PUPC. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6825>

- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2006). Redes metafóricas en *La piedra alada e Historia natural*, de José Watanabe. *La soledad de la página en blanco*. <https://camilofernande.blogspot.com/2006/08/redes-metafricas-en-la-piedra-alada-e.html>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Cuerpo de la Metáfora Editores.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- LANDA, L. (2018). *Asir del tiempo de la palabra: revisión de la periodización de la poesía peruana del siglo XX* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/8365>
- MUTH, R. (2009). *José Watanabe: el ojo que nos descubre. La poesía de un nikkei peruano*. Authorhouse.
- PERELMAN, Ch. (1997 [1977]). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Grupo Editorial Norma.
- PIZARDI VALVERDE, G. (2010). *Nostalgia de permanencia: un análisis del deseo en La piedra alada de José Watanabe* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis y Trabajos de Investigación PUPC. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/673>
- PUCCIO CÁRDENAS, M. (2015). *Un periplo hacia la trascendencia en Cosas del cuerpo de José Watanabe Varas* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/6834>
- RODRÍGUEZ ROCHA, R. (2020). *La zoopoética en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX: los casos de Antonio Cisneros y José Watanabe* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/14817>
- VILLACORTA, C. (2019). 1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos. *Historia de las literaturas en el Perú*, (4), 297-331.
- WATANABE, J. (2008). *Poesía completa*. Pre-Textos.

**ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS OBRAS INICIALES DE JOSÉ
WATANABE Y JUAN OJEDA A TRAVÉS DE LA ÉCFRASIS**
**COMPARATIVE STUDY OF THE INITIAL WORKS OF JOSÉ WATANABE
AND JUAN OJEDA THROUGH THE EKPHRISIS**

Victor Eduardo Rodríguez Vásquez
victor.rodriguez23@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-4047-8338>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.149>

Fecha de recepción: 24.08.22 | Fecha de aceptación: 25.11.22

RESUMEN

Este estudio permite contrastar la obra de dos autores peruanos de la generación del setenta a través de sus obras iniciales. En ese sentido, se propone un análisis comparativo de *Álbum de familia* (1971) y *Arte de navegar* (1974) de José Watanabe y Juan Ojeda, respectivamente, por medio de la écfrasis. Por consiguiente, se sostiene como tesis que los cuadros de Chagall y Van Gogh, respectivamente, son elementos intertextuales que a través de la écfrasis interactúan con el discurso poético de los locutores en los poemarios mencionados anteriormente, estructurando relaciones antitéticas que cuestionan a la modernidad y a la racionalidad instrumental en la que se enmarcan. Analizaremos los poemas “Chagall” y “Acerca de la libertad”, pertenecientes al primer libro, y “Van Gogh en Arles” del segundo. Para ello, aplicaremos el marco teórico de la Retórica Comparada.

PALABRAS CLAVE: Watanabe, Ojeda, *Álbum de familia*, *Arte de navegar*, Retórica.

ABSTRACT

The article studies the work of two peruvian poets from the seventies' generation, through their initial books. In that sense, the article proposes a comparative analysis between *Álbum de familia* (1971) and *Arte de navegar* (1974), through the ekphrasis. Therefore, it is maintained as a thesis that the paintings of Chagall and Van Gogh are both intertextual elements that interact through the ekphrasis with the poetic discourse of the locutors in the poems mentioned above, structuring antithetical relations between them that question modernity and the instrumental rationality in which they are located. Likewise, the project will study the poems “Chagall” and “Acerca de la libertad” of Watanabe; as well as “Van Gogh en Arles” of Juan Ojeda. In this study, we will use the concept of Comparative Rhetoric.

KEYWORDS: Watanabe, Ojeda, *Álbum de familia*, *Arte de navegar*, Rhetoric.

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio nace a partir de un interés incipiente por promover el estudio de José Watanabe en torno al diálogo con sus influencias pictóricas. A partir de esta premisa, se realizó un minucioso estado de la cuestión, el cual se especializó en la búsqueda de bibliografía sobre otros ejemplos de una propuesta interdiscursiva en la literatura peruana. De esta manera, se identificaron diversas investigaciones sobre la relación entre la poesía y la pintura en autores peruanos.

En primer lugar, se establece un caso de intertextualidad, a inicios del siglo veinte, en José María Eguren, de quien existe un material de “pinturas, óleos y acuarelas en la Biblioteca Nacional” (Florián, 2018, pp. 9-10), lo cual revela una influencia notable de dicha manifestación artística en su producción. También se puede apreciar en Blanca Varela gracias al estudio de sus poemas “Madonna”, “Valses” y “Tapiés” por Modesta Suárez (2003). Asimismo, Adolfo Castañón (1996) sostiene la relación entre la mencionada poeta con autores de su generación vía lo pictórico, tal como Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Jorge Eduardo Eielson. Con respecto al motivo de este estudio, el caso de José Watanabe resulta particular por su cercanía con otras formas del arte toda vez que dicho poeta menciona a más de veinte referencias sobre pintores u otros objetos japoneses (Sánchez, 2015).

A pesar de lo señalado en el párrafo anterior, las investigaciones en torno a la posibilidad de una relación entre la poesía y el arte pictórico no han explorado a fondo en los autores de la generación del setenta. Un caso singular proviene de la elaboración de un trabajo de Alberto Valdivia (2005) sobre *Historial Natural* titulado “Ekphrasis como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde “Museo interior” de José Watanabe”. Ahora bien, en este estudio, el autor pretende rescatar la figura de otro poeta valorado en menor escala, a saber, el chimbotano Juan Ojeda, quien publicó *Arte de navegar* el 11 de noviembre de 1974, producto de escritos suyos que se remontan a 1964 cuando tenía diecinueve años (Sánchez, 2006). Con respecto a José Watanabe, se utilizarán poemas de su primer libro titulado *Álbum de familia* (1971). Así, observamos que ambos textos pertenecen a la etapa de juventud de ambos poetas.

La pertinencia de una comparación a partir de la intertextualidad no finaliza con la coincidencia temporal. Las obras de José Watanabe y Juan Ojeda establecen un dilema

en el ser humano con respecto a su existencia en el mundo. El artículo, por lo tanto, propone como hipótesis que la écfrasis da a conocer el empleo de elementos relacionados al arte pictórico en las obras iniciales de ambos escritores, quienes tienen como objetivo retratar la limitación del ser humano en la modernidad. Mientras que José Watanabe establece a un ser humano abrumado por la antítesis de la racionalidad y la naturaleza; en la poesía de Ojeda, en cambio, se observa una respuesta radical en contra de la razón sobre la base de la antítesis entre la razón y lo irracional. Estas observaciones se estudiarán a la luz de la *Crítica de la razón instrumental* (1973) de Max Horkheimer.

Señaladas las circunstancias que posibilitan este estudio, se considera imprescindible plantear las problemáticas propias de la naturaleza de este proyecto. En ese sentido, esta sección advierte como problemático el uso de un marco teórico apropiado para el desarrollo del artículo, pero sin perder de vista que el método de investigación no debe limitar el análisis de los textos literarios. Ahora bien, los poemas de José Watanabe y Juan Ojeda difieren en cuanto a las influencias literarias e interdiscursivas a las cuales se hallan sujetos. Por ejemplo, Watanabe forma parte de la generación del setenta y en una vertiente de poesía conversacional. Sin embargo, su particularidad, en palabras de Fernández Cozman (2009a), radica en “la reformulación de la poesía conversacional a través de la inclusión del pensamiento mítico de Laredo y del haiku como estructura estrófica” (p. 72). A lo señalado, se propone añadir el uso de una variopinta selección de referencias a múltiples disciplinas del arte como una constante diferencial en ciertos autores de su generación, entre ellos el propio Juan Ojeda.

Como se ha señalado desde el inicio de esta sección, la relevancia de la pintura para ambos autores es crucial en sus obras. Por lo tanto, al abordar la tarea de un análisis comparativo, es necesario proponer un marco que contemple un análisis interdiscursivo entre las dos artes señaladas; con respecto a ello, emplearemos el marco teórico de la Retórica Comparada, la cual es abordada por Tomás Albaladejo a través de la Literatura Comparada en “Poética, Literatura comparada y análisis interdiscursivo” (2008). La idea de una Retórica Comparada también es sustentada y aplicada por el investigador Camilo Fernández Cozman (2015), pues “la Retórica Comparada privilegia, a diferencia de la Literatura Comparada, el cotejo de procedimientos figurativos y técnicas argumentativas, con fines persuasivos, entre dos o más textos” (p. 65). En ese sentido, se propone

comparar la obra de Watanabe y Ojeda tomando en cuenta los campos figurativos y argumentos utilizados para «convencer» a sus lectores.

Los textos de Tomás Albaladejo y Camilo Fernández Cozman, señalados en el párrafo anterior, asumen la posibilidad de comparación entre “obras literarias, autores, generaciones, movimientos y contextos literarios [...]” (Albaladejo, 2008, p. 253). Además, se contempla la relación interdisciplinaria entre la Literatura y otras artes, así como la pertinencia de un estudio comparativo que establezca una relación entre los poemarios *Álbum de familia* y *Arte de navegar* según sus contextos literarios y sus aspectos temáticos. A su vez, precisar una conexión entre ambos poemarios a través de las influencias que estos autores poseyeran de otras obras pictóricas también resulta verificable a partir de lo planteado por Tomás Albaladejo.

En última instancia, se plantea que la posibilidad del estudio de las obras iniciales de José Watanabe y Juan Ojeda surge de la afición por la pintura en una etapa temprana de sus vidas. El primer caso, el de Watanabe, es mencionado por Tania Favela en el prólogo de la edición facsimilar de *Álbum de familia* (2019):

Recordemos que a los diecisiete años, el joven Watanabe toma clases de pintura con Pedro Azabache [...] No debe extrañarnos entonces que *Álbum de familia* abra con un poema titulado Chagall y que al lado de este se reproduzca el cuadro *Encima de la ciudad* del pintor ruso, ni que al interior del poemario aparezcan los nombres de Hokusai, da Vinci, Utamaro, Modigliani y Magritte [...] (p. 7).

En cuanto a Juan Ojeda, el prólogo de la edición de *Arte de navegar*, escrito por Danilo Sánchez Lihón, indaga en la juventud de dicho poeta, de quien se sabe que estudió Filosofía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y como alumno libre en la Escuela de Bellas Artes de Lima. Entonces, el contexto autoral es un factor determinante para trazar la problemática principal de este artículo, ya que posibilita entender la relación interdisciplinaria entre la poesía de ambos autores y el arte pictórico. Ahora bien, este análisis entre los poemas de José Watanabe de *Álbum de familia* y los de Juan Ojeda de *Arte de navegar* corresponden al estudio de un análisis interdiscursivo, el cual, según Tomás Albaladejo (2008), se estructura en las siguientes secciones: nivel analítico, nivel metaanalítico y nivel metateórico. En este proyecto, se evaluará cada obra por separado en la instancia analítica y metaanalítica tomando en consideración la práctica de la écfrasis en cada poema, así como la concerniente a los campos figurativos que refuercen esta práctica.

Para entender el concepto de écfrasis, remitimos a la siguiente cita:

La écfrasis es entendida como un ejercicio ecfástico que lleva a cabo el poeta; es un “lugar de paso ineludible en el transitado camino de ida y vuelta de las relaciones interartísticas”. De manera que lo que hace el autor es ilustrar el problema de los medios, modos y objetos con los que la literatura y las artes plásticas afrontan la representación artística. Se lleva a cabo, en ese sentido, una descripción de un objeto artístico como si este fuera parte de una obra pictórica o una escultura (Agudelo, 2011, p. 84).

Tanto Watanabe como Ojeda trabajan la écfrasis con una finalidad, situación que será corroborada en la última instancia, esto es, la del nivel metateórico. Es así que se transmitirán los elementos pictóricos determinados por medio de la écfrasis al campo de lo literario, en el cual se estudiarán los resultados extraídos de cada poemario a fin de advertir sus similitudes y diferencias.

De acuerdo con lo que se ha señalado al principio, la hipótesis establece que la écfrasis es el proceso que evidencia una situación antitética con respecto a la posición del ser humano en el mundo en los poemarios *Álbum de familia* y *Arte de navegar*. Por consiguiente, la antítesis, como campo figurativo y retórico (Arduini, 2000), servirá de herramienta discursiva que permita la posibilidad intertextual entre la pintura y la literatura.

A manera de conclusión de este apartado, se considera importante aclarar que los poemas “Chagall”, “Acerca de la libertad” y “Van Gogh en Arles” fueron escogidos por dos razones. En primer lugar, los poemas de Watanabe (“Chagall” y “Acerca de la libertad”) utilizan como referencias de otra disciplina a los pintores Chagall, Hokusai y Leonardo Da Vinci, lo cual traza una primera relación interdisciplinaria; y el texto “Van Gogh en Arles”, de Juan Ojeda, refiere a la figura de Van Gogh. En segundo lugar, todas estas obras o bien realizan una descripción lírica de objetos de arte o bien hacen alusión a estos.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A continuación, se establece un muy breve estado de la cuestión que evidencia el escaso número de investigaciones sobre *Álbum de familia*. Además, se dilucida una aproximación a la crítica en torno a la obra de Juan Ojeda a través de tesis y artículos. Además, se tomará en cuenta aquellos textos que realicen un estudio de las obras de estos autores a partir del concepto de la écfrasis. Por último, se advierten dos textos que abordan aspectos de la Retórica Comparada en nuestro país.

Álbum de familia, obra primigenia de José Watanabe, no ha recibido un detenimiento amplio de parte de la crítica a diferencia de sus demás poemarios. No obstante, en el 2019 se elaboró una edición facsimilar de este libro a raíz de la conmemoración de la vida y obra del autor. Esta edición trae consigo un prólogo que es un breve estudio sobre la labor de corrección de José Watanabe a propósito del poemario.

De la misma forma, se observan textos que mencionan escuetamente algunos aspectos generales de *Álbum de familia*. Por ejemplo, el libro *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe* (2009a), de Camilo Fernández, desentraña diferentes aspectos de la poesía de Watanabe tomando como eje a *El huso de la palabra* (1989), no sin antes entablar un nexo con las diferentes influencias que experimentó el poeta durante sus primeros años de vida en su tierra de Laredo. Este importante estudio, sin embargo, no cuenta con un análisis de la obra inicial de José Watanabe, y solo es mencionada de manera breve al momento de detallar aspectos generales de la biografía del autor.

A propósito de lo señalado, en el año 2016 encontramos una tesis doctoral de índole interdisciplinaria que aborda la poesía de José Watanabe a través de la Medicina y la Antropología titulada *La experiencia de la enfermedad: fenomenología en la poética de José Watanabe Varas*, cuyo autor es José Li Ning. Este valioso estudio aborda la poesía del escritor laredino empleando nociones como la enfermedad y la relación que esta posee con el paciente. En este proyecto, a su vez, se toman en cuenta cinco poemas de *Álbum de familia*. Un aspecto que se rescata de la tesis es que permite reconocer la predominancia de estudio de los poemarios *El huso de la palabra*, el cual cuenta con once estudios a la fecha referida; *Historia Natural* con quince; y *Cosas del cuerpo*, diecisiete. Por otro lado, los estudios que abordan el poemario *Álbum de familia*, de acuerdo con la tesis, son estudiados en menor medida. De esta manera, se evidencia la necesidad de nuevos estudios en torno a esta obra.

Con respecto a Juan Ojeda, su obra ha carecido, en cierta medida, de estudios que validen su complejidad. Aún la mera discusión sobre la misma ha presentado esfuerzos insuficientes que se remontan a las realizadas por los integrantes del sector intelectual de Chimbote en el siglo veinte, caso aparte es el libro de Javier Morales Mena *Ojeda: Poesía metafísica* (2013). Esta investigación se focaliza en el poema “Crónica de Boecio”. Por último, el libro de Morales es una importante fuente de testimonios de intelectuales cercanos al poeta chimbotano y a su proceso creativo. En el apartado dedicado al estudio

de su poemario *Arte de navegar*, se constató una vasta cantidad de intertextualidades y de elementos paratextuales que aluden a filósofos alemanes, deidades grecolatinas y a pintores de Europa, entre muchos otros. Al respecto, estas referencias las ha abordado superficialmente Ernesto Cruz Sánchez (2014), quien identifica las posibles significaciones en los poemas “Crónica de Boecio” y “Paracelso”, a partir de Genett. Camilo Fernández Cozman (2009b), por su parte, en una clasificación de las preferencias literarias que coexistieron en los poetas de los años setenta, señala brevemente a Juan Ojeda y lo ubica dentro del legado del simbolismo francés; también añade que el poeta chimbotano es cercano a las tendencias del romanticismo alemán.

Otra tesis que cabe considerar es la presentada por Regina Palacios Natividad y Daisy Damian Menacho (2017), cuyo trabajo explora una relación entre *Arte de navegar* y el nihilismo. Si bien se establece un primer vínculo entre la poesía ojediana y la filosofía, el estudio no explica de forma convincente la pertinencia de esta intertextualidad, debido a que se detiene en la posibilidad pedagógica de la enseñanza de la Filosofía vinculada a la Literatura en las escuelas.

Para concluir estas menciones, resulta interesante destacar el interés que ha suscitado el poema “Crónica de Boecio”, ya que es propuesto como tema de una tesis por Carlos Andrés López Velarde (2020). En este estudio, se ofrece una perspectiva de la poesía ojediana a través de la deformación de los símbolos religiosos y de una serie de intertextualidades que permitieron abordar la tesis a través del denominado «giro decolonial».

En el marco de la écfrasis, es necesario resaltar tres proyectos que lo tratan. El primero es la tesis *El arte de José María Eguren: poesía y pintura-límites de lo inimaginado* (2018), trabajo en el que Carmen Florián identifica una relación interdisciplinaria entre la poesía y la pintura de Eguren; asimismo, dedica la cuarta parte del capítulo tres (“Eguren: Entre la poesía y la pintura”) a la écfrasis. Otro estudio es el de Alberto Valdivia Baselli (2005), quien, en su artículo “*Ekphrasis* como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde “Museo interior” de José Watanabe”, en este artículo, se plantea la traducción realizada por Watanabe de la escultura de Segal como un caso de écfrasis. Por último, Modesta Suárez titulado, en su libro *Espacio pictórico y espacio poético en la obra de Blanca Varela* (2003), explora la

posibilidad de una poesía que dialogue con la pintura a través de espacios pictóricos marcados por lo onírico.

Para finalizar este apartado, se tienen en cuenta dos estudios que sirven de referencia para el campo de la Retórica Comparada en el Perú y que pertenecen a Camilo Fernández Cozman (2016, 2018). El primero aborda la obra de Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson, autores de épocas y contextos semejantes, pero con propuestas poéticas particulares; el segundo artículo, por el contrario, compara a Paul Éluard y César Vallejo, poetas de nacionalidades distintas y cuyo vínculo se enfatiza en los campos figurativos a través del contexto en el que se ubican. De tal modo, reconocemos la pertinencia del uso de este marco para el análisis interdiscursivo entre autores de diferentes propuestas poéticas como lo son José Watanabe y Juan de Ojeda.

3. ÁLBUM DE FAMILIA

Iniciaremos el diálogo en torno a dicho libro estableciendo una breve contextualización. Es importante aclarar que este es su primer poemario, publicado en el año 1971, después de ganar el concurso “El Poeta Joven del Perú” un año antes. Si bien se observa un laborioso proceso de síntesis en sus poemarios posteriores como *El huso de la palabra* (1989), *Historia Natural* (1994) o *Cosas del cuerpo* (1999), Tania Favela Bustillo (2019) sostiene que este aspecto de la poesía de Watanabe ya se observa a partir de un concienzudo trabajo de corrección, lo cual se evidencia, por ejemplo, en poemas como “Las manos”. Además, también revela que el poema señalado había sido publicado en 1967 en la revista *Kachkanirajmi*. Entonces, “Las manos” fue corregido por el propio autor y cuya nueva versión aparece en el poemario de 1971. En esta versión se prescindieron de adjetivos, sustantivos y preposiciones que existen en la primera; es más, en la de 1971 se eliminan versos y se propone el uso del espacio en blanco de la hoja mediante la disposición de versos.

Ahora bien, para iniciar el diálogo con el arte pictórico, resulta importante señalar las menciones directas que realiza Watanabe sobre pintores y obras de arte. Aparte de “Chagall” y “Acerca de la libertad”, poemas utilizados para este estudio, encontramos dos más: “Hablando de naranjas” y “Las manos”. El primero de ellos utiliza al pintor italiano Amedeo Modigliani y al belga René Magritte; por otro lado, en “Las manos”, se ubica al pintor de estampas japonés Kitagawa Utamaro. Si bien el presente artículo no

comprende abarcar la totalidad del poemario, sí es posible advertir que las alusiones de Watanabe a estos pintores, a través de un locutor-personaje en ambos casos, no se detiene en una arbitraria mención. Ambas citas, asimismo, dotan de nuevos significados a estos trabajos. En el caso de “Hablando de naranjas”, se advierte lo siguiente:

Modigliani pintaba senos
que claramente son naranjas
y Margritte
las hizo florecer torturadas en su mundo.
Y un día de estos amaneceré convencido
por la propaganda
de que vienen de algún árbol
las botellas de químicas naranjas.

(Watanabe, 2019, p. 15).

El fragmento del poema utilizado cita a Modigliani, pintor italiano de inicios del siglo veinte y reconocido por sus obras en las que dibuja el cuerpo y las expresiones faciales del ser humano; mientras que René Magritte, pintor belga surrealista, es reconocido por su cuestionamiento de lo que es real a través de las imágenes pictóricas.

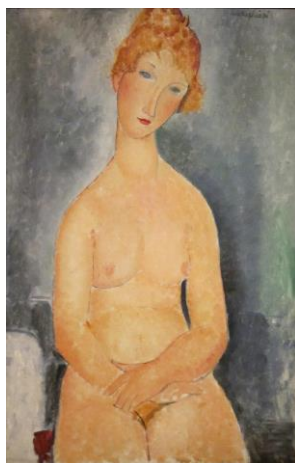


Figura 1. Desnudo sentado con las manos en el regazo



Figura 2. Le Coup au Cœur

Ahora bien, se utiliza para la aproximación propuesta dos cuadros de ambos artistas: el de la izquierda se titula “Desnudo sentado con las manos en el regazo” (1918) y corresponde a Modigliani; el de la derecha, “Le Coup au Cœur” (1952), y su autor es Magritte. Si bien el poema parte de la premisa de que “las naranjas sólo me sugieren fáciles metáforas”, se reconoce cómo por medio del campo figurativo de la metáfora el locutor coloca a este alimento en relación con las obras de arte. Por un lado, los senos dibujados por Modigliani “claramente son naranjas” y adquieren un significado metonímico para reflejar a la propia condición humana puesta al desnudo, tal como se observa en la pintura. La desnudez, de ese modo, es una condición natural del ser humano; sin embargo, es también una situación que genera incomodidad. Por otro lado, Magritte “las hizo florecer torturadas en su mundo”, lo que supone que las flores se comparan con

las naranjas; se vinculan metonímicamente con la naturaleza, es decir, aquello que es producido por la Tierra y que no depende del ser humano. El adjetivo “torturadas”, en esa línea argumental, revela la condición amenazada de la naturaleza, razón por la que los cuatro últimos versos revelan cómo esta es transformada por el propio ser humano: “Amaneceré convencido / por la propaganda / de que vienen de algún árbol / las botellas de químicas naranjas”.

Se concluye que la antítesis entre lo humano y lo natural se evidencia en la écfrasis o contemplación de las pinturas referenciadas. La alusión a «[P]ropaganda» y «botellas de químicas naranjas» son elementos producidos por el propio hombre a partir de la «tortura» de la naturaleza. Empero, esta situación trae consigo a un ser humano indefenso (léase «desnudo») frente a una modernidad que ha corrompido al componente natural. En ese sentido, en palabras de Max Horkheimer (1973), la naturaleza es vista como un “caos de cosas heterogéneas” (p. 103) y sin un orden explicable para el ser humano, por lo que es el deber de este “ordenarlo” (p. 103). Ello ha desembocado en la implementación de un mundo al revés, hecho que se indica a través de la idea del «convencimiento» gradual del locutor, quien sabe que en algún momento se sentirá incapaz de reconocer lo artificial (químicas naranjas) de lo que no lo es.

“CHAGALL”

Traer a colación el caso de Chagall, primer poema de *Álbum de familia*, resulta pertinente para iniciar el diálogo con la écfrasis. En su edición de 1971, este texto está acompañado de la pintura de Marc Chagall “Encima de la ciudad” (1918). Se establece, de tal modo, la idea de una literatura que no es totalitaria, sino que, por medio del



Figura 3. Encima de la ciudad

lenguaje ficcional, es posible reflexionar sobre las demás artes (Pantini, 2002). Este estudio considera la posibilidad de tres e, incluso, cuatro obras de arte pintadas por Marc Chagall, presentes en este poema. La primera de ellas sería “El pájaro azul” (1968): “el cielo gris con su golondrina completamente natural”, como aparece en el tercer verso del poema de José Watanabe, Chagall (2019, p. 3). La segunda pertenece a “Paisaje en azul” (1949) y podría vincularse tanto con en el verso señalado anteriormente como en: “o dos amantes sobre el mismo cielo anunciando el verano” (Watanabe, 2019, p. 3). El tercer caso sucede con la pintura que acompaña al poema “Encima de la ciudad”, también

llamado “Sobrevolando la ciudad” (1924); el verso comentado anteriormente, “o dos amantes [...]”, retrata esta imagen. Finalmente, el cuarto cuadro es “El violinista azul” (1947): “un hombre que se va sobre el aire / inventando / con un violín rojo / una serenata”, los cuales son los últimos cuatro versos del poema (Watanabe, 2019, p. 4).

Desde un nivel analítico, hemos detectado rasgos comunes entre el poema y las pinturas, motivo por el que se reconocen hasta cuatro obras de la autoría de Chagall referenciadas por el locutor personaje del texto de Watanabe. Este locutor es un personaje culto y conoce la obra de Chagall, como se evidencia en la segunda estrofa; además, este sujeto podría estar en su cuarto y se comprueba en la primera estrofa: “Si me atrevo y abro la ventana / puede suceder”. De ese modo, se establece o representa al intelectual, al “hombre cauto” (Watanabe, 2019, pp. 3-4), a través de una relación de contigüidad con elementos como «la ventana» o «libros»; este segundo término presente en la estrofa dos.

A su vez, el primer verso, considerando el nivel metaanalítico, demuestra cómo el préstamo del arte pictórico revela la condición inferior del ser humano: “puede suceder: / el

cielo gris con su golondrina completamente natural / o dos amantes sobre el mismo cielo anunciando el verano”. Aquí, pues, se advierte que locutor es incapaz de imitar estas situaciones propias del cuadro de Chagall y apenas se atreve a “abrir la ventana”. En el cuadro de la ave azul (que data de 1968), se aprecia a la golondrina encima y lejana de una ciudad disminuida, del mismo tamaño que un sol gigante atravesando el cielo gris. Aparte de ello, se observa a una mujer que simboliza a la Madre Naturaleza; por ello, este cuadro admite las cualidades superiores de los animales y de la naturaleza frente al ser humano, incapaz de ser libre debido a su condición al hallarse atado ante un «programa» o labores cotidianas impuestas por la modernidad.



Figura 4. El pájaro azul



Figura 5. Paisaje en azul



Figura 6. El violinista azul

Ahora bien, en la segunda estrofa, la figura de Chagall se revela como un ser capaz de “sobrevolar los campos y las aldeas”; vale decir, se trata de un ser libre como la golondrina o los amantes, aunque lo ha conseguido a través de “su largo vuelo sobre mis libros”. En ese sentido, Chagall se muestra como un alocutario representado, quien encarna, a través de una relación metonímica, a las obras pictóricas en las que el ser humano es capaz de imitar a la naturaleza. Evidentemente, a Chagall se contraponen el locutor personaje, en una situación de antítesis, a raíz de su condición de “hombre cauto”. La tercera estrofa, por su parte, refleja que el locutor es un admirador de la obra de Chagall: “que yo también entreveo la posibilidad de volar, / de caminar por el cielorraso / de invitar a las muchachas / a mirar la ciudad desde arriba”, y el último verso haría referencia a la obra que acompaña al poema, a saber, “Encima de la ciudad” (ver Figura 3). Este cuadro es de suma importancia para entender la condición del ser humano toda vez que mientras que Chagall, a través del arte pictórico, es capaz de “sobrevolar los campos y las aldeas” como en “Encima de la ciudad” e imitando las acciones de las golondrinas, el locutor del poema es incapaz de ello, lo que se debe a que dicho sujeto es «cauto» y no puede huir de la cordura.

La racionalidad, en última instancia, es puesta en discusión. Max Horkheimer (1973) propone que el ser humano “debe observar ahora las exigencias de la racionalización y la planificación” (p. 106); bajo esta premisa, la autoconservación del ser humano implica la imposibilidad de escapar de la modernidad. En el caso del poema, en cambio, se ofrece una situación en la que el locutor se atreve a salir por la ventana: “sé lo que puede suceder: / un hombre que se va sobre el aire / inventando / con un violín rojo / una serenata”. Así, el espacio perteneciente al cielo se revela al mencionar la obra “El violinista azul” de Chagall por medio de una relación metafórica; por lo tanto, la libertad frente a la racionalidad impuesta por la modernidad se halla a través del arte. La situación de antítesis se ubica tanto en el locutor y Chagall, como en la representación del cuarto del “hombre cauto” con la naturaleza, reflejada en el espacio del cielo y la acción de volar. En ese orden, se cuestiona la condición limitada del ser humano frente a su condición de hombre racional valiéndose de las antítesis propuestas, pero también se propone la búsqueda de una salida, o nueva posibilidad, en el arte pictórico.

“ACERCA DE LA LIBERTAD”

En “Acerca de la libertad” se observa la mención a los pintores Katsushika Hokusai y Leonardo da Vinci; asimismo, este poema resulta interesante porque se traza una antítesis a través de la comparación entre las propuestas artísticas de ambos autores. Por un lado, el pintor japonés Hokusai fue reconocido por la pintura de siluetas humanas y de cuadros de la naturaleza por medio de estampas. En el texto de Watanabe se lo menciona en el siguiente verso: “Dicen que Hokusai compraba pájaros para liberarlos”. Existen diferentes cuadros que muestran la figura de esta ave, así que se tomará en cuenta a una sola de ellas que represente al resto: “Dos aves como troncos de cereza” (ver Figura 7). Por otro lado, Leonardo da Vinci aparece en los siguientes versos: “También Leonardo pero midiéndoles el impulso y el rumbo. / Posiblemente en la infancia he pintado pájaros / pero jamás les he hallado relación exacta con los aviones”. Es evidente que se relaciona a la labor pictórica de da Vinci con su interés científico por encontrar la manera con que el ser humano pudiera desarrollar la capacidad de volar. En ese sentido, se tomará en cuenta uno de los dibujos sobre las aves y sus vuelos del *Códice sobre el vuelo de los pájaros* (1505).

En “Acerca de la libertad”, a través de un estudio desde el nivel analítico, advertimos menciones a los pintores Hokusai y Leonardo da Vinci, aunque es importante evidenciar otras características formales y de contenido que inviten a ahondar en la relación interdiscursiva entre la literatura y el arte pictórico. De ese modo, se comprueba, al igual que en “Chagall” o en “Hablando de naranjas”, la prevalencia del uso del espacio respecto de la posición de los versos en el papel. Por ejemplo, en el primer verso se evidencia lo siguiente:



Figura 7. Dos aves como troncos de cereza

Esta mañana han comprado un pájaro
como se compra una fruta
un ramo de flores.

(Watanabe, 2019, p. 8).

Se considera que la disposición espacial de los versos corresponde a una pretensión de carácter formal por establecer enfatizar la antítesis. Por un lado, la naturaleza se simboliza, al igual que en “Chagall”, en la figura de un «pájaro», animal que es «comprado» y, por ende, arrebatado de su libertad. En los versos siguientes, esta situación antitética de la libertad contra la cosificación, producto de la transacción económica, se ve reflejada en la “compra de una fruta” y de “un ramo de flores”. La ironía de observar al animal convertido en una cosa se subraya a través de la disposición temporal.

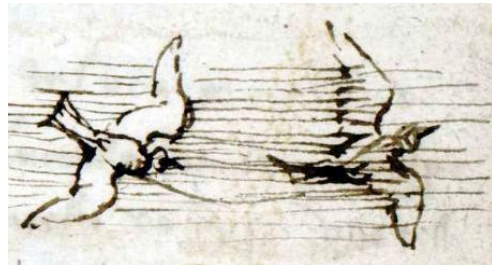


Figura 8. Códice sobre el vuelo de los pájaros

El cuarto verso y el quinto, por su parte, mencionan a los pintores Hokusai y Leonardo da Vinci, y se relievaa, a través de la disposición del espacio, una relación de antítesis entre estos artistas. Además, se comprende la utilización de la sinécdoque para referirse a sus obras correspondientes:

Dicen que Hokusai compraba pájaros para liberarlos.

También Leonardo
pero midiéndoles el impulso y el rumbo.

(Watanabe, 2019, p. 9).

De tal modo, al no ubicar una obra pictórica específica para cada autor, se tomarán en cuenta imágenes de referencia. Por un lado, el locutor personaje expresa que Katsushika Hokusai «compra» pájaros, aunque pretende dotarlos de «libertad» posteriormente. Esta posición resulta interesante al comprobar el vasto repertorio artístico de Hokusai, quien acostumbra a pintar aves en el medio ambiente. Así, como se observa en las estampas señaladas, la naturaleza, a través de las flores, comprende el hogar de los pájaros. Esta observación es de suma importancia, ya que se advierte que el ser humano ha desterrado de su libertad a los animales, lo que implica que el locutor personaje cuestione esta situación, propia de la modernidad, a través del ejemplo de Hokusai. El locutor personaje tiene la intención de restaurar la libertad del pájaro.

No obstante, se propone un segundo ejemplo, el de Leonardo da Vinci, pintor que también desempeñó la labor de científico e indagó en la posibilidad de volar a través del

estudio de las aves. En ese orden, por ejemplo, en el *Códice sobre el vuelo de los pájaros*, su propuesta pictórica se interesa en el desarrollo del ser humano por medio de la conquista del cielo; incluso, de dicha premisa provendría el verso “pero midiéndoles el impulso y el rumbo” (Watanabe, 2019, p. 9). Leonardo da Vinci, opuesto a Hokusai por el locutor, es un personaje apegado a la visión del hombre racional que pretende subyugar a la naturaleza. La visión del locutor, en cambio, se aproxima más a la postura del pintor japonés: “Posiblemente en la infancia he pintado pájaros / pero jamás les he hallado relación exacta con los aviones”.

Los dos versos citados advierten la negación del locutor a la postura de da Vinci toda vez que se refiere a la pintura como un acto lúdico y establece que el arte pictórico es opuesto a la modernidad. Es más, la idea del avance científico relacionado con la modernidad se halla en el siguiente verso: “pero jamás les he hallado relación exacta con los aviones” (Watanabe, 2019, p. 9), en donde el locutor deslinda de la posibilidad de conquistar el cielo con “aviones”, como propuso da Vinci. La siguiente estrofa, por otro lado, señala la intención del locutor: “a devolverle / su derecho de morir sobre el viento”. El locutor deslinda de la usurpación de la naturaleza con una finalidad científica; antes bien, se propone devolver a la naturaleza su dominio sobre el ser humano.

Las últimas dos estrofas, no obstante, evidencian a los familiares del locutor personaje, quienes “me van a pedir razones” ante la premisa de liberar al pájaro, ya que su hogar, como se observa en la obra de Hokusai, no está entre cuatro paredes. El espacio doméstico, como se propuso en el poema “Chagall”, simboliza la falta de libertad en la cual se halla el hombre a raíz del progreso científico. En “Acerca de la libertad”, este espacio presenta una relación metonímica con la obra de Leonardo da Vinci, y de “mi familia”: “Pero mi familia que es muy lógica / dirá que afuera solo / con el viento / a ver qué hago”. Al igual que en el poema anterior, los distintos personajes le temen a lo que hay fuera de lo cognoscible. El «viento», entonces, es una metáfora de la «libertad» y que supone lo desconocido por la familia del locutor.

En este poema, las relaciones antitéticas se muestran entre dos obras pictóricas, la de Hokusai y la de da Vinci. “Leonardo” es la representación metonímica del hombre racional, quien ha contribuido, a través de la razón y de la ciencia, a desterrar a la naturaleza. Lo señalado se evidencia en el ejemplo del pájaro relegado a la condición de

objeto en venta. Con respecto a la cosificación de la naturaleza, Horkheimer (1973) advierte que:

[P]uesto que la subyugación de la naturaleza dentro y fuera del hombre, se va llevando a cabo sin un motivo que tenga sentido, la consecuencia no es un verdadero trascender la naturaleza o una reconciliación con ella, sino la mera opresión (p. 104).

Esta propuesta es apoyada por la familia cuyos miembros son “muy lógicos”, por lo que son incapaces de entender términos tan subjetivos como la «libertad». Por otra parte, la postura de Hokusai es la más cercana a la del locutor: ambos son conscientes de que el hombre racional e industrializado ha desterrado y explotado los recursos de la naturaleza. Por lo tanto, se propone la liberación de dichos recursos al igual que acontece con el pájaro. En última instancia, se infiere que el ave, en su condición de «cosa», es una representación del hombre moderno, a quien le aterra la naturaleza porque el desarrollo científico lo ha cosificado y lo ha convertido en un pájaro encerrado en una jaula y en venta como si fuese “una fruta”. La solución se halla a través de lo desconocido, recuperando la libertad a través del contacto con el exterior del hogar y de las obligaciones que atan al ser humano.

4. SOBRE ARTE DE NAVEGAR

El poemario inicial de Juan Ojeda se terminó de estructurar en 1974 (año en que falleció) bajo el título de *Arte de navegar*. El libro cuenta con cuatro apartados en los que retrata las peripecias de «la Realidad»; además, se alude a una importante cantidad de filósofos, poetas, novelistas y pintores, lo cual podría explicarse por sus estudios de Filosofía (a partir de 1964) en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como por su condición de alumno libre en la Escuela de Bellas Artes. Estos alcances permitieron que el escritor chimbotano pudiera incluir elementos intertextuales en su poesía. Por su parte, Danilo Sánchez Lihón, intelectual, amigo de Juan Ojeda y escritor del prólogo de la edición publicada por Río Santa Editores (2006), señala que el personaje que más fascina a Ojeda —y el más nombrado a lo largo del poemario— es Caronte, protector y navegante del Aqueronte. Esta apreciación es clave, pues permite comprender la situación antitética de la Vida y la Muerte a través de la alegoría en el tránsito de la Tierra y el Infierno reconocida en el río Aqueronte.

Habida cuenta del uso de alegorías en el libro de Juan Ojeda, es pertinente mencionar que aquella:

Es una figura retórica mediante la cual un término (denotación) se refiere a un significado oculto y más profundo (connotación). Para los autores de la *Rhétorique générale* (grupo μ) la alegoría es un «metalogismo», o sea, una operación lingüística que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel distinto de sentido o isotopía, que se comprende en relación a un código secreto (Marchese & Forradellas, 1994).

Según lo señalado previamente, el poemario *Arte de navegar* revela una serie importante de alusiones a personajes de toda índole. En la primera sección, por ejemplo, encontramos textos como “Hommage Stéphane à Mallarmé”, “Hermes Trimegisto”, “Swedenborg”, “Crónica de Boecio” o “Ángelus Silesius”. Al respecto, resulta de sumo interés indagar en la figura de Emanuel Swedenborg, escritor alemán que señala el mundo intermedio, el de los espíritus, entre la vida y el cielo o el infierno. A su vez, “Ángelus Silesius”, poema en el que se puede apreciar la influencia del místico alemán ante problemas como la relación del ser humano con Dios y la Eternidad. Se infiere, a partir de esta situación intertextual, una posible conexión con la obra de Heidegger, filósofo alemán que admiraba el poeta Silesius; esta conexión se daría a través de una crítica a la cultura racionalista occidental.

Ahora bien, además de diferentes citas paratextuales a poetas como Martín Adán o José María Eguren, y de un poema titulado “Hommage al desterrado (Imitación de César Vallejo)”, en la tercera parte encontramos el poema que se utilizará para este artículo y que se titula “Van Gogh en Arles”. La última sección de este poemario, por otro lado, cuenta con más intervenciones de personajes mitológicos e históricos: “Orfeo en el Hades”, “Cetrería de Paolo Uccello”, “Confesión de Mencio”, “Laquesis” y “Meister Eckhart”. Nuevamente, subsisten menciones a figuras mitológicas como Orfeo o Laquesis y se muestra la figura de Paolo Uccello, pintor y matemático italiano del Quattrocento. El título de este poema haría alusión a la caza, lo cual se advierte en “San Giorgio e il drago” (1470) de Uccello.

Quemadas por domos de liebres. El cazador frecuenta
Jarcias rotas del aire queriendo ocultar
El solo mimbre de su cabalgadura. Aúreo neblí

Humilla —inasible sed— el tiempo en anaqueles.
Libros ebrios contemplan el cielo de mármol,
Grimorios tras su brillo de plata.

(Ojeda, 2007, p. 105).



Figura 9. San Giorgio e il drago

“VAN GOGH EN ARLES”

Este texto forma parte de la tercera sección del poemario. Cabe señalar que Hugo Von Hofmannstalf, poeta alemán de inicios del siglo veinte, es citado como epígrafe:

*und er schliesst das Weltall ein:
Diese ganze Welt voll Hobeit
Und Verzweiflung, voll von Gräbern*

Dicho componente paratextual antecede a uno de los temas recurrentes en la poesía de Ojeda, a saber, el de la desesperación ante la muerte. Así, este elemento permite establecer una primera relación con el significado del poema, el cual se muestra hermético, aunque evidencie, apenas en su segunda estrofa, una posible conexión con la obra de Van Gogh: “Fuego yermo es la sedienta rigidez del mundo”. A través de un locutor que no es personaje, se establece una relación metonímica entre «yermo» y «mundo»: lo primero implica un área infértil; por lo tanto, el «mundo» en este poema se caracteriza por su carencia de vegetación o sembríos infértiles. Este hecho trae a colación pinturas de Van Gogh como “El segador” (1889) en la que se privilegia la presencia de maleza en un campo. Ahora bien, esta situación es ampliada en versos como: “El que ha perdido la razón en los desiertos de la Realidad / Persigue el vuelo de las aves como único camino”. Estos versos invitan a reconocer animales propios de sembríos o de lugares áridos; incluso el verso “Donde el tordo emigró dejando” remite al cuadro “Campo de trigo con cuervos” (1890). Estas obras, entonces, pretenden dilucidar la antítesis

propuesta en la hipótesis desarrollándose a través de elementos como la sequía y el desierto.

“Van Gogh en Arles”, poema que corresponde a la tercera sección de *Arte de navegar*, anuncia desde su epígrafe la desesperación que existe ante la muerte. En ese sentido, la primera estrofa inicia con una pregunta:

¿Qué oculta la cansada estación, entre ramas reseca,
o el polvoriento brillo del aire? No el trabajo ceñido
por la premura, ni los oscuros cuidados nos
consolarían.

La fuente es agostada, la seca hierba gime
Y el lamento escuchado con obstinación ahora nos
aterra.

(Ojeda, 2006, p. 61).

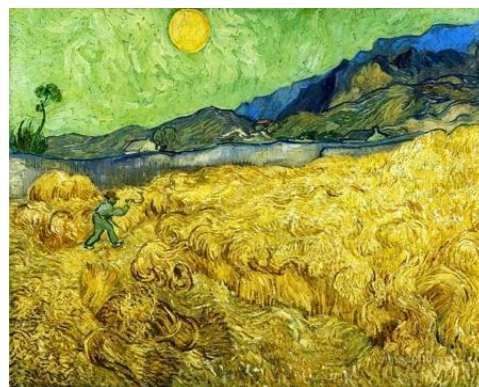


Figura 10. El segador



Figura 11. Campo de trigo con cuervos

Se propone la llegada de una estación poco favorable para el crecimiento de vegetación: “entre ramas reseca / o el polvoriento brillo del aire”; es decir, un ambiente desértico. Resulta importante notar el carácter alegórico del poema, lo cual se señala en el primer verso por medio del cuestionamiento en torno a lo que oculta la situación de sequía. Es así como el verbo «oculta» establece una problemática que trasciende al cambio de estación, y la sequía, por lo tanto, trae consigo el significado oculto de la muerte inminente. “Y el lamento escuchado con obstinación ahora nos aterra” (Ojeda, 2006, p. 61) describe, con el uso de la écfrasis, el cuadro “El segador”. El locutor advierte un “lamento” de un alocutario no representado, ya que “la fuente es agostada” y la “seca hierba gime”. De estos enunciados, derivan aspectos como la desesperación ante el fin de una era o «estación». En el cuadro “El segador” de Van Gogh, por su parte, se muestra la labor de tal personaje que se encarga de retirar la hierba seca del pastizal. La imagen permite conjeturar la época del año en la cual se ubicaría el poema: el verano. El alocutario no representado (en este caso el segador) es aquel que sucumbe ante la desesperación por la «sequía»; sin embargo, se indica una interpretación «oculta» de los acontecimientos, según el locutor.

La siguiente estrofa, en el sentido de lo expuesto anteriormente, resulta de sumo interés: “Fuego yermo es la sedienta rigidez del mundo”, verso que permite la

interpretación de una alegoría de la expresión «fuego yermo», debido a que «yermo» es aquel lugar estéril en donde no crece la vegetación. Se entiende, pues, que el campo del cuadro “El segador” sería aquel “fuego yermo”, sobre todo por el color amarillo que sobresale en la imagen, propio del fuego. El verso, por ende, es la “sedienta rigidez del mundo”, ya que explica que la extinción o el fin de una época o «estación» resulta inevitable, y es así como se comprende lo “rígido del mundo” y en la imposibilidad de escapar de ese destino. Un segundo significado proviene del mismo cuadro. En este caso, “fuego yermo” hace alusión al sol, astro que sobrevive al paso del tiempo y, por ello, es rígido; aunque es “sediento”, porque ha provocado “la cansada estación” que ha desesperado al alocutario no representado.

La siguiente estrofa contiene la expresión “desiertos de la Realidad”, y en donde “el que ha perdido la razón [...] persigue el vuelo de las aves como único camino”. Una nueva mención a los «desiertos», en este caso, será una alegoría del avance científico. Este desarrollo de la ciencia es rechazado por el que ha perdido la “razón”. Este alocutario no representado decide retornar a la naturaleza persiguiendo a las aves como “único camino”. En estos versos, se propone el conocimiento racional como insuficiente para prevenir la «descomposición» del ser humano, y que es encarnado (este último) en la figura del segador. Si bien es un personaje que intenta eliminar la maleza, el desierto lo termina por consumir irreversiblemente:

¿Quién anudaría ese sueño o ardor que roe el espíritu?
El que ha perdido la razón en los desiertos de la Realidad
Persigue el vuelo de las aves como único camino.
Un rumor más triste que la vana sagacidad del hombre
Podría desmembrar esa sombra lancinante del muro,
Lenguas de niebla bajo inútiles palabras
Rendidas o muertas, vivas en su propia descomposición.

(Ojeda, 2006, p. 61).

De ese modo, se entra en desesperación producto de la lucha entre la vida y la muerte; no obstante, el poeta propone en su poética una vía intermedia entre ambas realidades. Así, se recuerda el interés de Juan Ojeda por la figura mitológica de Caronte, protector del río Aqueronte, así como el tránsito entre la Tierra y el Hades. Más adelante, encontramos la siguiente estrofa:

Este caminar a nada por orillas deshechas, guijarros
Limpios como la quieta ola que los cubre, ni viva ni muerta.

El mar de oro, sin embargo, resuena con su música vacía
Y es difícil percibir si estamos despiertos o dormidos,
Otras olas inmóviles rasgan el impalpable rostro
Que nos redime, venciéndonos; en inertes ojos
Sobrevivientes de nosotros mismos.

(Ojeda, 2006, p. 61).

El primer verso de este fragmento inicia con una frase de extraña composición gramatical: “Este caminar a nada por orillas deshechas”, y se propone la relación entre las formas verbales «caminar» y «nadar», lo cual se evidencia en un punto intermedio entre la tierra y el río por “orillas deshechas”. Se considera pertinente, además, incluir el empleo del cuadro “Campo de trigo con cuervos” en el que se halla la presencia de un camino en medio del campo de trigo. Este cuadro se compara con “el mar de oro”, analogía del color amarillo, característico en las obras de Van Gogh. A su vez, la frase nominal refiere a un desierto alegórico en donde se hallan los cuerpos en medio de la vida y la muerte (léase en descomposición). Esta situación se refuerza en el segundo verso (“ni viva ni muerta”) y en el cuarto verso (“Y es difícil percibir si estamos despiertos o dormidos”).

En suma, el ser humano se encuentra en un estado intermedio entre la vida y la muerte, esto es, en una situación donde la razón instrumental es incapaz de interceder porque el locutor no se halla del todo despierto. Se observa, a través de las alegorías, que “olas inmóviles rasgan el impalpable rostro”. De tal modo, la naturaleza, en la poesía de Ojeda, desafía al ser humano a través de las «estaciones» como alegoría del tiempo. Entonces, las “olas inmóviles” se consideran “[S]obrevivientes de nosotros mismos”; aquí, el pronombre «nosotros» se refiere al locutor, quien, a través de la sinécdoque parte-todo, se interpreta como la representación de la «humanidad».

Estrofas más adelante, el locutor advierte que la búsqueda del conocimiento ha concluido:

Nuestro indagar ha concluido
Y esta es la sabiduría: nada hay
Que explorar fuera de la fábula. Estos son los dominios
Del mundo que permanece incognoscible,
Y seguiremos penetrando lo impenetrable como una corona
De sueño. No existe nada
Que explorar en este mundo
Donde el tordo emigró dejando
Un herido reflejo sobre la fuente árida.

(Ojeda, 2006, p. 62).

La estrofa en cuestión indaga en la posibilidad de la exploración del mundo que “permanece incognoscible”. El ser humano, en su condición de sujeto que ha pretendido dominar la naturaleza, terminó por convertirla en una “fuente árida”. Del mismo modo, la escena apocalíptica de la descomposición del ser humano se relaciona con la revelación de la insuficiencia del conocimiento racional: “No existe nada / Que explorar en este mundo”. Finalmente, esta incapacidad respecto del conocimiento se interpreta bajo la figura de un tordo, ave que se alimenta de los sembríos como también lo hacen los cuervos; se señala lo siguiente: “Donde el tordo emigró dejando / Un herido reflejo sobre la fuente árida”. En este verso, por ejemplo, se establece un vínculo con el cuadro titulado “Campo de trigo con cuervos”, considerado como la última pintura que realizó Van Gogh antes de su muerte. En este cuadro postimpresionista, por cierto, se evidencian los tonos oscuros y las aves poco frecuentes en la obra del pintor. La tristeza y la soledad son tópicos a los que Van Gogh haría alusión: “Intentaba mostrar la tristeza y soledad que sentía, y a través de esos campos tan solitarios reflejar su gran melancolía y angustia” (Ruíz, 2021, p. 28). Los tordos, animales propios de América del Sur, serían un suerte de conversión de los cuervos. En tal línea argumentativa, esta obra permite reflexionar sobre el tránsito entre la vida y la muerte, puesto que Van Gogh se hallaba en esa situación crítica cuando pintó el cuadro. La migración del animal en el poema sucede por la incapacidad del hombre de seguir produciendo conocimiento. En suma, podría tratarse del fin del ser humano como un sujeto racional ante la caída del mundo cognoscible.

Finalmente, la última estrofa señala una serie de enunciados que reflejan las conclusiones del locutor frente a la locura que ha desencadenado “el desierto de la Realidad”:

En el no saber está el saber
En la no vida está la verdad
En el no mundo está el mundo
Y este es el sentido de nuestro explorar:
Existir en un ardor confuso.

(Ojeda, 2006, p. 63).

El primer verso subraya la inutilidad de la razón en el mundo de lo no cognoscible, motivo por el que se propone una postura radical y contraria a la figura del racionalismo impuesto por la cultura de Occidente. La de naturaleza pragmática, que aprueba el

conocimiento por su utilidad en el ámbito de la industrialidad (Horkheimer, 1973), se refleja como una forma de vida incapaz de alcanzar la verdad. Por ello, el locutor sostiene que “[E]n la no vida está la verdad / En el no mundo está el mundo”; incluso, a través de estos versos, se establece un alejamiento radical de otras propuestas poéticas de la época que abordan un interés por mejorar a la sociedad o denunciar sus problemas. Cabe indicar, asimismo, que el sentido de la búsqueda de conocimiento por el locutor no se origina en su entorno; por el contrario, su intención es “[E]xistir en un ardor confuso” en el que la extrañeza parta de la carencia de una sistematización en el conocimiento.

En ese sentido, se origina la relación antitética entre el locutor y la naturaleza, la cual se origina con un saber que excede a una racionalidad industrializada. Se propone, de esa forma, una sabiduría del no saber que se aleje de los desiertos de la Realidad, ya que estos conllevan a la locura y la descomposición. Así, “El segador”, obra de Van Gogh, permite entender el posicionamiento del ser humano frente a la condición apocalíptica en la cual se muestra el poema. Dicho personaje intenta, a través de sus herramientas de trabajo, aminorar la sequía en la cual se encuentra el paisaje alegórico que, aparte de ser un desierto, representa el fin de la vida y de la razón; sin embargo, es incapaz de detener el paso de lo desconocido.

5. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar, la éfrasis ha evidenciado propuestas interdiscursivas en los poemas de José Watanabe y Juan Ojeda. En ese sentido, hemos subrayado similitudes y diferencias en ambas poéticas a partir del estudio de la condición del ser humano. En el caso de José Watanabe, por ejemplo, los poemas “Chagall” y “Acerca de la libertad” proponen a un locutor personaje que utiliza las obras pictóricas de Marc Chagall para dialogar con estas a través de relaciones antitéticas que cuestionan a la modernidad y a la racionalidad instrumental en la que se enmarcan. Así, “Chagall” advierte la incapacidad del “hombre cauto” para realizar las acciones propias de la naturaleza, razón por la que su libertad es limitada a la racionalidad (término utilizado por Horkheimer). Asimismo, en “Acerca de la libertad” se establece la antítesis entre las obras de Hokusai y da Vinci con el propósito de revelar a la industrialización como la causa del destierro de la naturaleza bajo la acción del ser humano. En palabras de Horkheimer, ello ha provocado la subyugación del propio ser humano ante la industria. Se ha comprobado en dos poemas de *Álbum de familia* un diálogo inicial con la situación del ser humano en una sociedad

de saber pragmático, apegado más al utilitarismo que a la preservación de la naturaleza. El arte, en este caso el pictórico, invita al lector a encontrar la libertad a través de un arte que a su vez dialogue con la cultura, como se evidencia con los personajes Chagall y Hokusai.

La poesía de Juan Ojeda, en cambio, transita por un cuestionamiento más radical de la realidad. En su caso, si bien se establece una antítesis entre la naturaleza y la racionalidad instrumental, no se utiliza un lenguaje cotidiano ni se realizan alusiones a elementos propios de la época en la cual el autor se inscribe. De tal manera, el locutor de Ojeda se caracteriza por poseer un lenguaje hermético y por no ser un personaje dentro de su discurso. La crítica, en ese orden, se revela por medio de una situación apocalíptica y alegórica en la que el conocimiento racional u objetivo es insuficiente para no perder la razón en el denominado “desierto de la Realidad”; es más, en este caso se observa el triunfo del no saber representado por lo incognoscible. Incluso, las alusiones al arte pictórico, en el poema “Van Gogh en Arles”, condicionan el espacio en donde se muestra la desesperación del ser humano incapaz de desligarse del racionalismo.

En conclusión, se ha demostrado la pertinencia de un estudio que concrete el diálogo de la literatura con otras artes. Además, se añadieron otros poemas como “Hablando de naranjas” y “Las manos”, de *Álbum de familia*, ya que son trabajos que también exploran el aspecto intertextual. En el caso de Juan Ojeda se ha evidenciado un nuevo marco para estudiar su poesía que amerita indagarse desde nuevos métodos de investigación. A su vez, aunque todavía superficialmente, se teoriza el interés de los integrantes de la generación del setenta por representar la limitación del ser humano frente a la industrialización. Por el momento, se sugieren dos maneras de interpretar esta problemática: la primera es la de José Watanabe, que denuncia a la sociedad industrializada y a la condición en la cual esta ha sumido al ser humano; la segunda corresponde a Juan Ojeda y propone, a través de un lenguaje hermético, un contexto apocalíptico en donde el conocimiento racional ha sido derrotado por lo incognoscible, lo que genera una postura radical contra la situación de la sociedad a través de la negación de la industrialización y de una filosofía de carácter pragmático.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUDELO, P. (2011). Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis. *Lingüística y Literatura*, (60), 75-92.

- ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura comparada y análisis interdiscursivo. *Acta literaria*, 29(2), 245-275.
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- CASTAÑÓN, A. (1996). Blanca Varela: la piedad incandescente. *Vuelta*, (233), 29-33. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/Vuelta-Vol20_233_08BVrPdIncACstn.pdf
- CRUZ SÁNCHEZ, E. (2014). Enmarques inmanentes en la lírica ojadiana. *IC*, 5(2), 321-330.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009a). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Universidad Nacional Federico Villarreal.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009b). *Rodolfo Hinostroza y la poesía de los años sesenta* [2ª ed.]. Universidad de Ciencias y Humanidades.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2016). Carlos Germán Belli y Jorge Eduardo Eielson: Un ensayo de retórica comparada. *Literatura y lingüística*, (33), 61-80.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2018). Paul Éluard y César Vallejo: de la vanguardia a la fraternidad universal. *Alea: Estudios Neolatinos*, 20(3), 111-125. <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/22600/12703>
- FLORIÁN, C. (2018). *El arte de José María Eguren: poesía y pintura-límites de lo inimaginado*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/10434>
- HORKHEIMER, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental* [2.ª ed.]. Editorial Sur.
- LI NING ANTICONA, J. (2016). *La experiencia de la enfermedad: fenomenología en la poética de José Watanabe Varas*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- LÓPEZ VELARDE, C. A. (2020). "Crónica de Boecio", de Juan Ojeda. *Una lectura intertextual desde la opción decolonial*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-Repositorio de Tesis Digitales. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/16742>
- MARCHESE, A. & FORRADELLAS, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.
- MORALES MENA, J. (2013). *Juan Ojeda: Poesía metafísica*. Academia Peruana de la Lengua.

- OJEDA, J. (2006). *Arte de navegar*. Río Santa Editores.
- PALACIOS, R. & DAMIAN, D. (2017). *La relación entre Literatura y Filosofía en el análisis del poemario Arte de navegar de Juan Ojeda*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Santiago Antúnez de Mayolo]. <http://repositorio.unasam.edu.pe/handle/UNASAM/2035>
- PANTINI, E. (2002). La literatura y las demás artes. En Armando Gnisci (ed.), *Introducción a la Literatura Comparada* (pp. 215-240). Crítica.
- RUÍZ, A. (2021). Relación entre expresión artística y psicopatología en la pintura de Vincent Van Gogh. [Tesis de licenciatura, Universidad de Jaén]. <https://hdl.handle.net/10953.1/17338>
- SÁNCHEZ, D. A. (2015). José Watanabe: acerca de la libertad. El espíritu japonés del poeta de Laredo. *Kaikan*, (98), 32-34.
- VALDIVIA BASELLI, A. (2005). *Ekphrasis* como traducción visual y correspondencias literarias en el lenguaje pictórico desde “Museo interior” de José Watanabe. *Ajos & Zafiros*, (7), 57-68.
- VARGAS CANCHANYA, M. (2014). “Mi ojo tiene sus razones”. La “razón visual” de la poesía de José Watanabe. Un acercamiento ontológico y psicoanalítico. En Marcos Mondoñedo, Martín Vargas & Karen Calle, *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana*. Dedo Crítico Editores.
- WATANABE, J. (2019). *Álbum de familia*. Casa de la Literatura Peruana.

MODERNIDAD Y DESMITIFICACIÓN EN “EL OTRO ASTERIÓN” DE JOSÉ WATANABE

MODERNITY AND DEMYSTIFICATION IN “EL OTRO ASTERIÓN” BY JOSÉ WATANABE

Anfer Enrique Salomón Toledo Navarro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
anfer.toledo@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-9216-594X>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.151>

Fecha de recepción: 25.08.22 | Fecha de aceptación: 28.11.22

RESUMEN

José Watanabe es uno de los más notables poetas de la literatura peruana e hispanoamericana en general. En su producción se destaca el tono desacralizador, muchas veces ligado al humor, mediante el uso de la ironía y la sátira, y otras veces en las cuales opta por un tono solemne o serio, como veremos en el presente estudio. Así, la desmitificación se traduce en un proceso de distanciamiento como de actualización que permite reinterpretar desde el presente el sentido de un texto. De esta forma, el análisis del poema “El otro Asterión”, del libro *Banderas detrás de la niebla* (2006), nos muestra una ruptura con el discurso mitológico occidental que se encuentra vinculada al tema de la modernidad, circundante, a su vez, a toda la obra watanabesca.

PALABRAS CLAVE: Literatura contemporánea, poesía peruana, desmitificación, modernidad, José Watanabe.

ABSTRACT

José Watanabe is one of the most notable poets of Peruvian literature and Spanish-American literature in general. In his production, the desacralizing tone stands out, often linked to humor, through the use of irony and satire, and other times in which he opts for a solemn or serious tone, as we will see in this study. Thus, demystification translates into a process of distancing and updating that allows the meaning of a text to be reinterpreted from the present. In this way, the analysis of the poem “El otro Asterión”, from the book *Banderas detrás de la niebla* (2006), shows us a break with the western mythological discourse that is linked to the theme of modernity, intermittent, in turn, to all the Watanabe’s lyric production.

KEYWORDS: Contemporary literature, Peruvian poetry, demystification, modernity, José Watanabe.

La literatura es, actualmente, quizás más que nunca, un escenario de tensiones y conflictos donde las lecturas e interpretaciones de esta no parten de una objetividad, sino que se convierten en depositarias de ideologías o sesgos que buscan hablar a través del texto, mas no sobre él mismo. Por ese motivo, mantener la mirada sobre el espacio textual se vuelve una labor encomiable y más aún para quien decide emprender la tarea de estudiar, de manera rigurosa (aunque lo riguroso también se diga subjetivo), la poesía. De tal forma, el uso de una metodología que establezca puentes comunicantes con lo teórico-filosófico sin perder de vista lo literario *stricto sensu*, se convierte en la manera adecuada de abordar el análisis y, posteriormente, de interpretar el texto literario; directrices que, por supuesto, intentamos guíen en lo posible este trabajo.

José Watanabe Varas (1946-2007) se erige como una de las figuras centrales de la poesía peruana de todos los tiempos, incluso su reconocimiento trasciende las fronteras de este territorio y se extiende al mundo hispanohablante. De esa clase de envergadura hablamos cuando nos referimos al poeta laredino; fama que hace honor a su incansable trabajo realizado como orfebre de las palabras en lengua castellana, las cuales beben de diversas tradiciones: la oriental por parte de su padre, la andina por vía materna y la occidental como parte de su formación académica. Asimismo, su producción poética se desarrolla a inicios de la década del setenta con la publicación de *Álbum de familia* (1971) y se extiende hasta nuestro siglo con su poemario *Banderas detrás de la niebla* (2006), décadas de trabajo en las cuales también es posible advertir la evolución de su poesía.

Para el propósito de este estudio, se aborda la última etapa poética del vate peruano que se corresponde con la primera década de los dos mil, año en que aparecieron tres publicaciones: *Habitó entre nosotros* (2002), *La piedra alada* (2005a), *Lo que queda* (2005b) y *Banderas detrás de la niebla* (2006); de ellas, se analiza esta última, específicamente la sección titulada “El otro Asterión”, que conforma un poema en general compuesto por una serie de cuatro poemas que siguen un desarrollo argumental (“1”, “2”, “3” y “4”). Los objetivos planteados para esta investigación son tres: (i) explicar la categoría de desmitificación presente en los poemas; (ii) determinar la relación con el discurso acerca de la modernidad que enuncia el sujeto lírico; y (iii) determinar los mecanismos formales con que se construye el sentido de dichos poemas.

En tal sentido, la hipótesis es que en el conjunto de poemas que conforman “El otro Asterión” existe un discurso desacralizador que no solo establece conexiones

intertextuales con el mito de raigambre clásica grecolatina y el cuento de Jorge Luis Borges (“La casa de Asterión”), sino que también interpela y aborda de manera transversal la problemática de la condición a la que está expuesta el hombre moderno: enajenado, solitario y pragmático; pero todo esto desde un tono solemne, serio, sobrio, como parte de la configuración de su discurso reflexivo que, además, lo complementa con otro asunto no menos serio: la muerte.

Para este fin, el trabajo se ha dividido en cinco apartados principales que seguirán como guía a la construcción del respectivo estudio. En primer lugar, contaremos con un breve balance de la cuestión que funcione como justificación y base de esta investigación. En segundo lugar, se desarrolla el contexto histórico-literario que envuelve al autor y su obra con el fin de identificar los motivos, temas y realidades que moldearon su producción lírica. En tercer lugar, se encuentra el apartado que corresponde al marco teórico en el que desarrollaremos de manera más amplia las categorías de desmitificación y modernidad; en cuarto lugar, expondremos la metodología que se utilizará sumado al análisis de los poemas. Finalmente, contaremos con las consideraciones finales y las respectivas conclusiones.

JOSÉ WATANABE Y SU OBRA POÉTICA: UN BREVE BALANCE

Previo al desarrollo del contexto histórico-literario del poemario de José Watanabe y el respectivo abordaje de la sección mencionada, es pertinente establecer un estado de la cuestión alrededor de los estudios realizados sobre nuestro objeto de estudio: la producción poética de Watanabe. En ese sentido, se realiza una recopilación pertinente de los trabajos más representativos y, a su vez, se brinda una valoración que precise la importancia de dichos estudios.

Para esto, partimos señalando el carácter dispar de los tratados, artículos y ensayos que se han realizado sobre la obra de Watanabe tanto a nivel temático como a nivel cronológico, lo cual se debe, en parte, a la considerable brecha de casi dos décadas existente entre el primer y el segundo poemario publicados por el autor. Peculiaridad que, más allá de tener alguna significación negativa o limitante, muestra, por un lado, cierta complejidad al acercarse a los distintos derroteros que nos invitan a tomar las obras, así como las múltiples perspectivas desde las que la producción del autor puede ser estudiada.

De esta manera, partiendo de lo más general a lo más particular referido a *Banderas detrás de la niebla*, se inicia con estudios de corte más clínico-biográfico que literario

como los de José Li Ning, viejo amigo del poeta. Al respecto, en *Cosas de familia. Metáfora de la identidad en la poética de José Watanabe* (2014), explica, desde una perspectiva psicológica, la importancia del ámbito familiar en la labor creativa del poeta que generó las condiciones afectivas necesarias para su desenvolvimiento. También se tiene *La experiencia de la enfermedad: Fenomenología en la poética de José Watanabe Varas* (2016), texto en el que, a partir de un punto de vista psiquiátrico, se analizan las relaciones entre cuerpo, muerte, enfermedad y familia, y opone las explicaciones científicas (lo occidental) a las populares (lo mítico). En tercer lugar, apareció hace poco *Síntomas y metáforas. La poética de José Watanabe desde la psicología médica* (2021), de corte también psicológico y biografista, que trata los temas de enfermedad, creencias, traumas y miedos que influenciaron el proceso de escritura del poeta para crear una obra de gran profundidad humana.

En la misma línea de corte menos literario y más biografista, cabe añadir el tratado de Maribel de Paz (2010) en el que, a partir de diversos ensayos de corte testimonial, busca aproximarse a distintos poemas a través del respectivo análisis para explicar su verdadero fondo; para dicha tarea, se apoya también en los artículos, comentarios y ensayos de Ricardo González Vigil y Juan Carlos Muñoz, quienes en su momento tuvieron la dicha de presentar las obras del vate como también de elaborar acertados comentarios sobre su obra poética.

Acercándose a lo propiamente literario, en el ámbito de lo simbólico, José Sbarbaro (2005) identifica y explica los elementos asociados al mito y la religión en relación con su espacio, elaborando así una forma particular de representar su medio, el cual está constituido por un inventario de seres que aparecen alrededor de su obra como las plantas (inventario fitológico) y los animales (bestiario). De la misma forma, es importante resaltar que, justamente, estos inventarios componen parte gravitante de la poesía de Watanabe, pues devienen en metáforas que permiten comprender a partir de la mirada del autor la manera en que dos mundos (el mítico-familiar-privado y el moderno-occidental) se bifurcan no necesariamente de manera armónica.

Asimismo, contamos con un amplio trabajo realizado por Tania Favela (2012). La primera parte de este se enfoca en el contenido de la obra del poeta, donde se abordan temas subyacentes a los textos que provienen de la cultura del autor y también en la formación que contribuyó a su obra. La segunda parte presenta una aproximación al

aspecto formal de su obra y se detiene en la palabra labrada del poeta y en la forma en que las ejecuta, indagando la composición y el sentido de estas. La autora valora la relación estrecha que existe entre inteligencia y manifestación artística, entre el genio del poeta que construye sus textos con palabras que dicen más que eso y la aguda sensibilidad que este manejaba para poder transmitirla a través de sus escritos.

Enfocados en lo literario *per se*, destacamos dos trabajos de Camilo Fernández Cozman (2009, 2016). El primero de ellos es un conjunto de artículos que nos brindan una aproximación sesuda, desde una perspectiva crítica, al contexto histórico-literario del autor. De esta manera, se explican las características de la producción de Watanabe, se le sitúa históricamente en la poesía de la década setenta y, sobre todo, hay un vasto desarrollo sobre las influencias que forman parte de su obra. En ese sentido, se menciona, por ejemplo, la repercusión de la poesía en lengua inglesa del siglo XX, los franceses del XIX, el pensamiento oriental materializado en el haiku y su cosmovisión de corte andina. Esta serie de influencias permiten sostener al investigador la categoría de “interculturalidad” que observaremos en el siguiente caso.

El segundo trabajo, titulado *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe* (2016), es un estudio donde el investigador amplía la categoría de interculturalidad. En esa línea, resalta ese triple cruce de culturas que habitaban en el poeta: lo primero corresponde a la veta andina por la influencia de esta cultura en el pueblo de Laredo; lo segundo, a la tradición del haiku heredada por su padre; y, finalmente, su posición como sujeto occidental, es decir, hombre que vivía las ventajas y contingencias de la modernidad. De esta manera, concluye que el autor no es una figura homogénea en nuestra literatura, sino una conflictiva en quien habita una pluralidad de sensibilidades y una polifonía de voces.

Ahora bien, con relación al poemario en el que centraremos nuestra atención, aseveramos que no cuenta con una amplia bibliografía. Si bien existen análisis de algunos poemas sueltos de *Banderas detrás de la niebla*, de manera general, el poemario no ha sido estudiado de sistemáticamente. Al respecto, solo se cuentan con dos tesis. En la primera de ellas, Arcadio Bolaños (2015) menciona al poemario en cuestión como uno de síntesis y que reelabora el tema de la muerte ya abordado en libros anteriores. En *Banderas detrás de la niebla*, la muerte se muestra como un tema recurrente y como un destino inevitable; ello lo ilustran diez poemas que pertenecen a dicha obra. La segunda

tesis pertenece a Rosa Sciarra (2013), cuya investigación consta de tres partes: (i) aproximación a la crítica de José Watanabe, (ii) revisión histórico-literaria de la poesía de los años setenta y (iii) análisis de los poemas desde las herramientas de la Retórica General Textual (Arduini y Lakoff & Johnson) con el objetivo de establecer los vínculos entre el cuerpo como estructura trascendente y la idea de vida, enfermedad y muerte.

A manera de recapitulación, se ha podido observar que la crítica respecto de la obra de José Watanabe es bastante variada; esto muestra la complejidad que supone la producción del vate trujillano y las distintas perspectivas desde las cuales puede ser aprehendida su obra. Al respecto, subrayamos los estudios de Fernández Cozman, Tania Favela y Rosa Sciarra como los más importantes para el presente trabajo. A su vez, consideramos necesario detenernos en esta etapa de madurez, tal como Fernández Cozman (año) denominó al periodo de *Banderas detrás de la niebla*, debido a que no ha sido tan estudiado como los poemarios de los noventa, por ejemplo. Tal situación permite analizar las ideas o la evolución de estas sobre toda su producción, y mostrar una visión mucho más próxima de la realidad, antes en conflicto, antes en tensión.

CONTEXTO Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE *BANDERAS DETRÁS DE LA NIEBLA*

Situar la poesía de José Watanabe en un marco temporal ayuda a adentrarnos en los rasgos que definen su poesía y en la evolución de esta. De ese modo, partimos de un breve contexto histórico de los años setenta; por ejemplo, los aportes de Camilo Fernández Cozman (2009) para definir los rasgos que caracterizan a la poesía de esta época y los de Mery Puccio (2015) sobre las influencias y particularidades de la lírica de José Watanabe Varas, entre otros estudios que nos permitan abordar de manera concreta *Banderas detrás de la niebla*.

La última parte de los años sesenta significó un clima de diversos cambios en el ámbito internacional: la Revolución Cubana, Mayo 68, el asesinato del Che Guevara, el surgimiento del *black power*, el movimiento *hippie*, el lanzamiento del álbum blanco de The Beatles y la apertura hacia la ciencia ficción en la pantalla grande. Es decir, una serie de hechos que no solo tienen una relación con los acontecimientos políticos de la época, sino también eventos de corte cultural que nos hablan de importantes cambios que vivía la sociedad a nivel global durante dichos años.

Mientras todo eso sucedía en el mundo, la realidad del Perú era un tanto distinta: persistían políticas conservadoras que, frente al progresismo en el que se adentraban cada vez más los otros países, seguían teniendo vigencia en el territorio peruano y, sobre todo, en la zona sur del país donde el gamonalismo como forma de dominio social y económico todavía era predominante. En 1963, asumió la presidencia Fernando Belaúnde Terry, quien intentó terminar con el feudalismo que continuaba desarrollándose en el país; sin embargo, conflictos como las nuevas guerrillas que surgieron en el interior, tal como el escándalo de la famosa “página once” firmada entre la International Petroleum Company (IPC) y el Estado, lo llevaron al final de su gobierno (Contreras & Cueto, 2004).

El 3 de octubre de 1975, mediante un golpe militar, el general Juan Velasco Alvarado dio inicio a su gobierno que se caracterizó por una serie de reformas nacionalistas que se denominó “política de estatizaciones” (Contreras & Cueto, 2004, p. 328) y entre las cuales se encuentra el traslado de empresas privadas como el IPC a las propiedades del Estado o la expropiación de latifundios y plantaciones de azúcar en las regiones del norte y el sur del Perú, lo cual creó organizaciones populares con la finalidad de que administrasen las tierras de manera soberana; no obstante, estas también fracasarían.

Por su parte, en el ámbito cultural peruano de finales de los sesenta, aparece un auge en el campo de las ciencias sociales con la creación de la carrera de Sociología en las universidades más importantes del país (San Marcos y Católica), y la fundación del Instituto de Estudios Peruanos (IEP) por Augusto Salazar Bondy, José María Arguedas, Luis E. Valcárcel, María Rostworowski, Alberto Escobar, John Murra y José Matos Mar, quienes buscaban realizar un análisis de la realidad nacional a través de perspectivas interdisciplinarias. Por otro lado, aparecieron las ideas de Gustavo Gutiérrez sostenidas en su libro *Teología de la Liberación* (1972), doctrina que planteaba el rol más activo de la iglesia frente a las problemáticas sociales debido a la capacidad de acción que dicha institución tiene sobre estas (Contreras & Cueto, 2004).

En ese contexto caótico y de efervescencia cultural, y en el que comienzan a abundar revistas que servían como vehículo de expresión tanto para intelectuales como para artistas, se desarrolla la poesía de los años setenta. Como sostiene Fernández Cozman (2009), dicha escritura se destaca por tener entre sus principales rasgos la denominada poética de la obra abierta, donde el autor construye un lector activo que completa el

sentido del texto otorgándole un papel de creador en la dinámica del circuito comunicativo literario; pero también el prosaísmo, que surge como ampliación del léxico y la necesidad de un tratamiento directo de lo que se dice alejándose del lenguaje preciosista; la visión del migrante, que se plasma en diversos procesos transculturales y muestran al sujeto inmigrante que enfrenta a la ciudad de manera conflictiva; y a la ciudad como ente enajenante, ya que es vista como un espacio de degradación y una metáfora de las transformaciones producidas por la modernidad en desmedro de la condición humana.

Bajo este marco ubicamos la poesía de Watanabe que, además de presentar las características antes mencionadas, tiene otras particularidades que lo convierten en un autor singular y auténtico. Al respecto, Puccio (2015) explica que la lírica del poeta trujillano consta de cuatro características que indicaremos a continuación. La primera es la influencia del haiku, concebida como forma estrófica (5-7-5) y como una manera de escritura; en ese sentido, se muestra la predilección de temas como la naturaleza, la parquedad de su lenguaje y la capacidad de condensación semántica que tienen sus metáforas, aspectos que se ligan directamente a la obra de “poética abierta”. La segunda se relaciona con la visión mítica que, como también sostiene Fernández Cozman (2016), está estrechamente ligada al bagaje cultural con que se nutrió en su natal Laredo. Temas e ideas recurrentes en su poesía que, como sujeto migrante, muchas veces se expresan en una tensión dialéctica con Occidente. La tercera tiene que ver con las redes intertextuales que señalan el diálogo que tiene su obra literaria con las tradiciones literarias y socioculturales. En último lugar, la cuarta característica se refiere a la problemática en torno al lenguaje que concibe a las palabras en tanto medios engañosos y herramientas deficientes para expresar la realidad.

Lo expuesto hasta ahora, finalmente, permite aproximarnos al poemario *Banderas detrás de la niebla* (2006), última obra del poeta laredino. De manera breve, nos detendremos en el título y en la estructura del libro para determinar qué lugar ocupa en la obra del vate. “Banderas detrás de la niebla” no solamente es el título del poemario, sino que es el del mismo y un poema que forma parte de este, lo que nos revela un grado de relevante importancia. Si nos trasladamos al texto, el panorama queda mucho más esclarecido:

Entonces vi banderas que alguien, a lo lejos, agitó
detrás de la niebla.
Quedé deslumbrado y mudo. Ninguna apostilla
sobre la belleza hablará realmente de aquellas banderas.

(Watanabe, 2013, p. 410).

El fragmento del poema citado ilustra, de alguna manera, la idea del libro, donde el autor sintetiza su visión del mundo y nos devela de una forma más reflexiva y madura su arte poética; dígase de otro modo, la manera en que construye su poesía. Estos versos nos hablan de un tema recurrente en su producción lírica y pone sobre la mesa el tópico del problema con el lenguaje y de lo insuficiente que se muestra para expresar el mundo o la verdad trascendente a la que el poeta intenta acceder; no obstante, las palabras resultan ser aquella brecha entre uno y otro.

Por otro lado, el poema también nos presenta un escenario decadente, hostil y lúgubre: “Hay una vejez triste e indefinida en el puerto”, donde nos habla en retrospectiva, cuestión que igualmente estaría ligada a los últimos días del poeta, lo avanzado del cáncer y la inminente muerte. De esa manera, Watanabe, en dicho poema, muestra un lugar en degradación que ya no es el mismo que era antes y, ante eso, lo único que le queda es el recuerdo frente a un futuro que ya no avanza. Con este general análisis, argumentamos que dicho poema resume la etapa final del escritor que asume como tal y, por otro lado, reafirma viejas intuiciones: la insuficiencia del lenguaje para expresar la realidad.

En cuanto a la estructura del libro, se encuentra conformado por cuatro secciones: “Riendo y nublando”, “Banderas detrás de la niebla”, “Otros poemas” y “El otro Asterión”. La primera consta de trece poemas que tratan de manera general el tema de la muerte; la segunda sección, de seis poemas, que pueden interpretarse como poéticas en las que se muestra una reflexión sobre el quehacer creativo; y la tercera sección, también de trece poemas, aloja una mirada crítica de ciertos episodios de la vida cotidiana sobre los que el autor reflexiona, tales como la maternidad o el matrimonio; finalmente, la cuarta sección corresponde al poema “El otro Asterión”, el cual se divide en cuatro partes que aborda el tema del famoso minotauro a partir de una mirada irónica y desmitificadora. Sobre esta última sección se centra nuestro estudio.

LA DESMITIFICACIÓN DE LA MODERNIDAD

Como se ha planteado en la hipótesis de este trabajo, el estudio realizado sobre “El otro Asterión” analiza la manera en cómo se articula el discurso desmitificador sobre el mito del minotauro e interpreta los poemas desde las coordenadas de la crítica a la modernidad, que muestran al minotauro como una representación del sujeto moderno: enajenado, solitario y sin la capacidad de autorreconocerse. Así, se trata de un hombre escindido y

heterogéneo; este desdoblamiento del individuo se materializa en la voz poética: el otro Asterión.

Para ello, es necesario aclarar los conceptos que desarrollaremos para la posterior parte del análisis e interpretación de los poemas. Empezaremos con el de “desmitificación” que se encuentra directamente relacionado con el de “intertextualidad”, planteado por Kristeva (1973), ya que, según lo que menciona la autora: “[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Esta idea se hace patente en la literatura contemporánea toda vez que mantiene un diálogo con la tradición, pero con una finalidad rupturista o transformadora en muchos casos. Así, Gumbrecht (1992), desde la lingüística, sostiene lo siguiente:

Bajo una perspectiva semántica, desmitificación hace referencia a la reformulación de un mito, reformulación que, como una irrupción en el nivel fenoménico de la designación (tomada aquí en un sentido amplio), debería dejar lo más inalterado que pudiese el significado del mito mismo o el “acto de habla” por él realizado. Bajo una perspectiva pragmática, el predicado desmitificación designa una recepción de mitos llevada a cabo bajo un punto de vista y por medio de unos actos de comprensión tales que, en un contexto de comunicación “primario” y de “coherencia mítica”, no tendrían lugar posible (pp. 281-282).

De tal modo, la propuesta estructuralista de la desmitificación esbozada por el teórico estadounidense nos permite comprender este proceso desde dos perspectivas: semántica y pragmática. La primera en relación con el cambio sustancial que se realiza en el contenido del mito, ya sea a través de una reactualización, reinterpretación o parodia de este, y la segunda con relación al espacio en que es emitido y recepcionado, donde este ya no se encuentra en un contexto en el que tiene el mismo valor simbólico. A lo mencionado, cabría agregar lo que plantea Umberto Eco (1985):

En realidad, cuando se habla de desmitificación, con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado (p. 249).

Como se puede observar, Eco se ocupa para hablarnos de la disolución de dicho repertorio de símbolos debido a la crisis de lo sagrado que atraviesa nuestro tiempo, donde existe una reformulación de la escala de valores para el hombre, quien, en un contexto capitalista, se ve sujeto a nuevos problemas que profundizan dicha desacralización de lo institucionalizado. En este orden de ideas, cabe trasladarnos a nuestro segundo concepto, el de “modernidad”, entendida como un conjunto de cambios en el imaginario y la

experiencia del mundo que transformaron la concepción misma del hombre, la manera en que se relaciona y sus aspiraciones hacia un futuro que se torna cada vez más gaseoso. Al respecto, es pertinente mencionar a uno de sus principales teóricos, a saber, Marshall Berman (1989), quien sostiene que:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire” (p. 2).

Lo citado expone las incongruencias de la modernidad y los problemas que trajo consigo. Fueron esas expectativas frustradas y esas garantías no cumplidas las que provocaron en el hombre un desencanto por el mundo, y una desilusión que estaba ligada también a cuestiones económicas, ya que el sistema capitalista impulsa una lógica individual y utilitaria en la sociedad provocando así una serie de crisis. Sobre esto trata de enfatizar Benjamin (2005), en el ámbito de lo cultural: “Marx expone el entramado causal entre la economía y la cultura. Aquí se trata del entramado expresivo. No se trata de exponer la génesis de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura” (p. 462). La argumentación del filósofo alemán se centra en los problemas que se derivan de este proceso de desencantamiento: la alienación, la lógica individualista, el pragmatismo y la reificación de las dinámicas en la sociedad.

Finalmente, en relación con la poesía peruana, cabe señalar los trabajos de Fernández Cozman (2009) sobre el asunto de la modernidad y su problemática con el individuo en su condición de hombre. Partiendo de Baudelaire, el crítico nos muestra a partir de distintos poetas peruanos de qué manera la ciudad se manifiesta como un tema muy recurrente; asimismo, identifica la aparición de sujetos marginales, la relación fugaz entre seres humanos y urbe, la imposición de una racionalidad instrumental que trae como consecuencias una deshumanización y una crisis de valores en la vida cotidiana donde el “tema de esta época es la conservación del yo, cuando no existe ningún yo para ser conservado.” (Horkheimer, 1973, p. 80).

EL ASTERIÓN WATANABESCO O LA HUMANIZACIÓN DEL MINOTAURO

Ahora bien, previo al abordaje de los poemas en cuestión, pertenecientes a la sección “El otro Asterión” del poemario *Banderas detrás de la niebla*, es pertinente mencionar la metodología que dirigirá el análisis. En el presente artículo, emplearemos el modelo hermenéutico planteado por García-Bedoya (2019) a raíz del carácter pluralista y procedimental que tiene, pues permite aproximarnos a los textos literarios desde distintas perspectivas teóricas (narratología, versología, retórica, semiótica, etc.) y a partir de un esquema de trabajo que se divide en explicación (análisis inmanente del texto) y comprensión (síntesis trascendente) como procedimientos de la hermenéutica planteada por Paul Ricœur. A su vez, para el estudio de los interlocutores utilizaremos las categorías planteadas por Fernández Cozman (2021): locutor personaje y no-personaje como también las de alocutario representado y no representado.

Antes de iniciar con la parte que corresponde a la explicación hermenéutica que se encuentra subdividida en tres estratos —superficial (plano de la expresión: *elocutio*), intermedio (forma del contenido: *dispositio*) y profundo (sustancia del contenido: *inventio*)—, nos detendremos en el ámbito de lo paratextual para abarcar las aristas necesarias y completar el sentido de los poemas desde una base objetiva (léase textual). En ese sentido, centraremos nuestra atención en el lugar que ocupa “El otro Asterión” en el poemario del que forma parte. La sección que analizaremos es el cuarto y último apartado de *Banderas detrás de la niebla*, y podría decirse que se trata de una sección no menos importante, ya que funciona como una de cierre y, por qué no, de síntesis del libro donde aparecen temas recurrentes como la muerte, el carácter reflexivo, la búsqueda de lo trascendente, lo ilusorio, entre otros.

Respecto al título y los epígrafes que acompañan a dicha sección, estos evidencian la intertextualidad que propone el texto no solamente con el famoso mito helénico del minotauro, sino también con el cuento de Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”, que forma parte de su libro de cuentos *El Aleph* (1949). El título del apartado es una alusión al texto borgesiano como refiere el epígrafe: “De tantos juegos el que prefiero es el de otro Asterión. Finjo que viene a visitarme y que yo le muestro la casa.” (Watanabe, 2013, p. 437); por lo tanto, “El otro Asterión” sería el personaje ficticio que crea Asterión, el minotauro, según la narración del autor argentino. Se trata de un personaje imaginario que crea el minotauro a quien José Watanabe adjudica una voz en sus poemas y que, como

veremos más adelante, es la voz poética en sí. Un juego de espejos como el mismo vate trujillano manifestó en una entrevista (Presencia Cultural, 2006, 1m 28s).

En cuanto a los epígrafes, cabe apuntar algunas cuestiones más que nos permitan entender con mayor amplitud los poemas. El primero de ellos pertenece a la *Metamorfosis* de Ovidio, fragmento que alude al origen y castigo que recibió el minotauro; así, al ser producto de un adulterio, fue encerrado en el laberinto. Si queremos adelantar algunas cuestiones a manera de preámbulo, podríamos sostener que la importancia de este epígrafe reside en el procedimiento de desmitificación que realiza el poeta, porque muestra, desde nuestra perspectiva, que el minotauro es un ser sin culpa y que terminó pagando un pecado que no cometió. Sobre el siguiente epígrafe que da título a esta sección se pueden destacar dos ideas principales: el aspecto lúdico (“De tantos juegos...”) y el aspecto espacial (“yo le muestro la casa”), los cuales que detallaremos más adelante.

Siguiendo el esquema hermenéutico, empezaremos con el análisis en estratos de los cuatro poemas que forman parte de “El otro Asterión”, pero antes es necesario apuntar algunas generalidades respecto del estrato superficial en la totalidad de los poemas con la intención de no redundar al momento de realizar su tratamiento y que se limitan a algunas cuestiones formales. En ese sentido, todos los poemas están escritos en verso libre, los cuales van desde versos de arte menor hasta los denominados versículos; además, presentan una división estrófica irregular que responde más a una cuestión de contenido que de forma, características propias de la poesía de la segunda mitad del siglo XX y que se mantienen en nuestra época. En cuanto al ritmo de los poemas, se evidencia un uso acentuado del encabalgamiento con implicancias semánticas que repercuten sobre ciertas frases en las que la dimensión significativa es ampliada por la estructura quebrada del verso. Sobre el estilo de los textos, por su parte, estos manejan un tono que parece solemne, apreciado en las palabras cultas como “cenital”, “inverosímil”, “silente”, “tremor”, “doncellas”, entre otras, y que se conjugan con un tono coloquial y conversacional, muchas veces irónico, que se sustenta en la voz increpadora del locutor.

En el caso del poema “1”, el estrato superficial muestra las figuras retóricas, entre las que destaca mayoritariamente el símil: “como cadáveres indignos”, verso que hace referencia a la postura de quienes ingresaban al laberinto y se hacían los muertos para que el minotauro no los “matase”; de allí que la palabra “indigno” se relaciona con el sentido de que estas personas no eran merecedoras de la muerte. El segundo símil: “como araña

monstruosa”, alude a la forma en que el minotauro esperaba a sus víctimas en medio de sus desorientadas pisadas que hacían de “telarañas” en tanto se personifica al minotauro como una figura que tiene el control total de dicho recinto. El tercer símil: “como ciego que tienta el aire”, refiere a la monotonía y al absurdo en el que se desarrolla la vida de Asterión. Además de ello, encontramos la prosopopeya: “en medio de la soledad brillante de las estrellas”, donde se dota de características humanas a objetos; en este caso, la estrella es caracterizada como solitaria en relación con el abandono en el que se encuentra el minotauro, pero, a diferencia de este, las estrellas son inmortales: “Ellas son eternas. Ellas no transcurren. / Sólo [sic] tú transcurre [..]”.

En el estrato intermedio del poema, nos centraremos en dos aspectos: la segmentación temática y el análisis de los interlocutores. El primer segmento se corresponde con la primera estrofa y puede titularse como “El minotauro en relación con el paisaje externo”, donde se muestra un escenario estático y monótono (sol, luna, estrellas que no transcurren) en contraposición a Asterión como un ser vulnerable que se va degenerando. El segundo segmento, que lleva como título “El minotauro en relación con las personas”, se corresponde con la segunda estrofa y muestra la forma en que Asterión percibe y es percibido por sus “víctimas”. El tercer segmento, titulado “El minotauro en relación con el paisaje interno”, se corresponde con el tercer y último apartado, y muestra cómo Asterión vive dentro del laberinto donde se evidencia el tema de la rutinaria y esclavizada vida que lleva. También cabe resaltar la progresión temática y espacial que existe en el poema: primero se habla de lo que está afuera del laberinto (los astros), luego de lo que viene de afuera (las personas) y después del minotauro en su soledad.

Sobre los interlocutores, se identifica un locutor personaje que sería el otro Asterión, el ficticio, el imaginado por el Asterión verdadero, mientras que el alocutario representado se trataría del Asterión; sin embargo, como se ha señalado anteriormente, es posible sugerir la idea de un juego de espejos. De ser así, se trataría al minotauro como un sujeto escindido, es decir, como una heterogeneidad que recae en una misma persona, situación que detallaremos más adelante. La relación que se establece entre el otro Asterión y el Asterión es la de una creciente tensión dialógica, motivo por el que utiliza como mecanismo la constante alusión a su nombre: “Asterión”, así como el uso de las preguntas que increpan al minotauro en busca de alguna explicación sobre su condición

en la que se encuentra castigado: “¿Por qué los muchachos y las doncellas / arañaban los muros / queriendo huir por una escalera que no existía?”.

En el estrato profundo, que se centra en la semántica textual, se puede sostener que en el poema “1”, a través de la voz del otro Asterión, el lector puede aproximarse al modo de vida de Asterión al interior del laberinto. Sin duda alguna, una de las ideas más recurrentes a lo largo del poema atañe a la cuestión de la soledad y la monotonía a la que está sometido, puesto que es un ser que se va degenerando con el pasar del tiempo y que, a diferencia de lo que sueña, se encuentra atrapado en un laberinto tan real como él y donde está destinado a deambular por el resto de sus días. Igualmente, otra idea principal tiene que ver con la forma en que es percibido; por ello, el locutor le menciona: “No comprendes el miedo.”, porque él no se concibe como una fiera. Seguidamente también le menciona: “Crees que todos deberían resignarse a ti.”, intentando decir que Asterión no entiende por qué se alarman de él, por qué corren, huyen o rezan si solo desea jugar con ellos como decía el cuento de Borges; no obstante, el ser visto como una fiera (“una araña monstruosa”) lo impulsaba a aislarse de los demás.

En el caso del poema “2”, el estrato superficial centrado en las figuras retóricas evidencia, nuevamente, un uso recurrente del símil: “Esta casa, Asterión, es como el águila / que cruza el cielo [...]”, dicho fragmento se refiere al laberinto como una construcción hecha con la finalidad de hallar lo infinito. El segundo símil: “Te exilió aquí como una advertencia.” explica el valor simbólico del mismo Asterión como señal para los hombres de lo que ocasiona el pecado. El tercer símil: “en ti se cumplió la más honda biología, el deseo / que se realiza como en el sueño / donde lo atroz es una feliz inconciencia.”, en cambio, muestra la anatomía del minotauro como una pesadilla que se cumple. Asimismo, identificamos el uso de la metonimia: “A veces / un leve crujido entre dos piedras, / un grito lejano, un temblor del aire, / sobresaltan tu sueño. [...]”, versos en los que aparece el efecto en vez de la causa (las personas que llegan al laberinto), lo cual expresa la forma en que se articula el pensamiento de Asterión: no logra acceder a la verdad directamente sino a través de indicios o huellas.

En el estrato intermedio, nos centraremos primero en los segmentos que encontramos en el poema. El primero, titulado “El pensamiento del minotauro respecto del laberinto”, que se corresponde con la primera estrofa, muestra, mediante la metonimia explicada anteriormente, la forma en que el minotauro capta su realidad: “[...] Tu

pensamiento / es de sospechas”, como también evidencia lo desconectado que se encuentra del mundo con las preguntas que le realiza la voz poética: “¿Crees [...]? / ¿Crees [...]”, situación a la que es orillado por su condición de enclaustrado. El segundo segmento, titulado “Lo que es el laberinto”, explica al minotauro la razón simbólica de la construcción del laberinto: “[...] ha nacido / del propio deseo de navegación del infinito”. El tercer segmento, denominado “Lo que los de afuera piensan sobre el laberinto”, subraya cómo los pobladores de Creta, en palabras de la voz poética, no entendían la necesidad de tal edificación para ser una cárcel. Finalmente, el cuarto segmento, que lleva por título “La razón del encierro en el laberinto”, explica que el rey Minos no mató al minotauro porque era un símbolo o advertencia del adulterio cometido por su madre. Si relacionamos los cuatro segmentos, es notable la construcción secuencial que realiza el poeta toda vez que existe una progresión que se centra en el tema del laberinto, su percepción, su motivo y las consecuencias.

Sobre los interlocutores, se trata del mismo procedimiento del primer poema; es decir, existe un locutor personaje (el otro Asterión) y un alocutario representado (Asterión); asimismo, este texto muestra la relación entre estas dos instancias a través de la pregunta increpante: “¿Crees que el mundo se está desmoronando / por sus bordes / y está cayendo en el mar?”, o las menciones al alocutario: “Esta casa, Asterión [...]” y “El Rey pudo haberte asesinado, Asterión”, que mantienen una tensión creciente en el poema y permiten ver la figura del otro Asterión como una omnisciente y, podría decirse, hasta cruel.

En el estrato profundo del poema, destacamos en primer lugar la idea de abordar el laberinto; así, el poeta usa un procedimiento que permite tratarlo desde distintos puntos de vista. De un lado, para Asterión, quien no conoce el afuera, el laberinto es lo único que queda en pie dentro de un mundo que, según él, se está destruyendo, lo cual muestra que la realidad existe más allá de nuestra percepción cada vez más estrecha, y que es una realidad que el otro Asterión se encarga de mostrarle. De esa manera, el locutor le dice que el laberinto no es sino una empresa por alcanzar lo infinito, resonancias borgesianas que se hacen presentes. De otro lado, muestra la perspectiva de los cretenses y el motivo por el cual Asterión fue encerrado en tal lugar. En este orden de ideas, puede decirse que el laberinto se erige como una edificación intimidante que comparte el mismo destino que el minotauro y no pueden existir el uno sin el otro, ya que este no conoce más mundo que

lo que el laberinto encierra, y el laberinto tiene valor y es temido porque en su interior alberga al minotauro.

En cuanto al poema “3”, el estrato superficial centrado en el uso de las figuras retóricas muestra la prosopopeya: “la espada ha entrado ciegamente en tus entrañas:”, verso en el que adverbio “ciegamente”, en primer lugar, agrega una cualidad a la espada y nos muestra una imagen limpia de cómo es que dicha arma ha perforado el cráneo del minotauro sin reparo alguno. También se nota el empleo del polisíndeton y anáfora de forma simultánea: “y tu frente hirsuta / y tus agudas astas”, reiteración y enumeración que sirven para detenerse sobre las partes que han sido atravesadas por la espada, conciencia sobre un cuerpo fragmentado que opera por parte del minotauro. La misma figura se observa en los siguientes versos: “y su luz reemplaza a tu sangre en venas / y circula / como una gracia postrera.”; en este caso, la reiteración es muestra una secuencia que ilustra cómo la sangre del minotauro se va vaciando y es “llenada” por los rayos del sol. Por último, también encontramos un símil: “Tú quedas como un derrumbe de piedras”, lo cual refiere a Asterión y a su forma acabada tras su muerte, esto es, la idea de la fragmentación nuevamente.

En el estrato intermedio del análisis, el poema se ha dividido en cinco segmentos que se corresponden con las cinco estrofas que lo conforman. El primero se ha denominado como “Presentación de Teseo e interacción con el minotauro”, parte en la que se caracteriza al héroe mítico como joven y que porta una espada; además, se menciona su encuentro con el minotauro, hecho que le sorprendió al no hallar a la fiera que esperaba, sino a un semejante. En el segundo apartado, denominado “La muerte corpórea de Asterión”, se detalla la manera en que Asterión muere a manos del héroe (una espada atravesó su cabeza), y Teseo le confiesa que se trata de su primer muerto. El tercer apartado, al que hemos denominado “La salida triunfal del héroe”, relata de qué manera Teseo ingresó al laberinto para no perderse y cómo regresa al utilizar el hilo que lo une a la salida del laberinto. El cuarto apartado, titulado “El cuerpo del minotauro”, explica la forma en que el minotauro yace tendido en el suelo mientras observa agónico cómo el héroe se traslada con seguridad fuera del laberinto. Finalmente, el último apartado, titulado “La última esperanza del minotauro”, detalla cómo el sol irradia las venas del minotauro; asimismo, y como si de un último hálito se tratase, el locutor invita al minotauro a salir del recinto donde estuvo atrapado toda su vida: “[...] muere mirando el paisaje de los hombres”.

En cuanto a los interlocutores, la dinámica de los poemas se mantiene como en los anteriores. Persiste la presencia del locutor personaje (el otro Asterión) y un alocutario representado (Asterión); no obstante, aparece un segundo alocutario (Teseo) que implica que el discurso poético se mantenga entre la tercera persona (cuando se dirige al héroe) y la segunda persona (cuando se dirige al minotauro); esto en un nivel extradiegético. Por su parte, podría decirse que en la segunda estrofa hay un nivel intradieético en el que, en palabras del otro Asterión, Teseo se dirige al minotauro y le confiesa que se trata de su primera víctima. De esta forma, la relación entre los interlocutores que se produce en el tercer poema es mucho más compleja, debido a que ya no se trata de imágenes estáticas o contemplativas, sino de un sustrato de narratividad. Por ejemplo, introduce a Teseo al poema y narra cómo mató al minotauro, cómo llegó al laberinto y las repercusiones que trajo consigo su “hazaña”.

En el estrato profundo, este tercer poema es bastante importante por las diversas cuestiones que mencionaremos a continuación. En principio, hay dos procesos desmitificadores: por un lado, la imagen del minotauro (“Vino creyendo encontrar una fiera,”), que hace referencia a la verdadera naturaleza de Asterión; por el otro, la imagen del héroe mítico (“[...] este muchacho que te confiesa temblando / que tú eres su primer muerto” y “El hilo que lo guía hacia la salida / hace mediocre su brillante aventura.”), que ahora es interpretada como la de un hombre temeroso y poco valiente. A su vez, otra idea que vertebra al texto es la fragmentación del cuerpo, sobre todo cuando se da el golpe de muerte al minotauro que permite entender la forma en que este integraba o entendía su “biología” que no conocerá nunca, tal como decían los versos del primer poema. Por último, el locutor invita al minotauro a ir tras las pisadas de Teseo y a salir del laberinto para que conociera la realidad que le había sido vedada.

Ahora bien, el poema “4”, en función del estrato superficial de análisis, evidencia el uso de algunas figuras retóricas. En primer lugar, encontramos el símil: “¿Puedes ver los campos que se extienden respirando cansinamente / como si una conciencia subterránea / aún deseara que el mundo fuese acogedor y eterno?”; aquí, esta figura cumple el rol de plantear una semejanza con el rumor “cansino” que descubre el minotauro en el exterior, como si se tratara de una fuerza que busca envolver al mundo en cierta inamovilidad. Sin embargo, los versos posteriores niegan completamente aquello. Por otro lado, también se halla la anáfora: “un anciano que sube penosamente por un sendero de cabras, / un asno que agoniza o duerme bajo un olivo, / un labriego que

cosecha el trigo”, reiteraciones que enumeran lo cotidiano y la monotonía de esas imágenes; asimismo, el indefinido singular muestra una visión individualista que habita en el mundo.

En el estrato intermedio, si bien el poema está compuesto por una sola estrofa, se ha visto conveniente dividirlo en tres segmentos. El primero, que va desde el verso inicial hasta el tercero, se ha denominado “Falsa esperanza”, pues el locutor enuncia una pregunta dirigida al alocutario con la finalidad de que este muestre su percepción del mundo externo. El segundo apartado, que va desde el cuarto verso hasta el décimo primero, lo hemos titulado “Escenario decadente y reconocimiento”, dado que el locutor muestra a Asterión el mundo real plagado de imágenes cotidianas y en declive que, aunque sin sorpresa, terminan por desencantar a Asterión. El tercer segmento, que está conformado por los últimos dos versos, se denomina “Muerte final” porque evidencia la muerte del minotauro con la caída de la tarde, lo cual señala que, a pesar de que Asterión siga vivo o haya muerto, los días seguirán transcurriendo como lo anunciaba el primer poema. Así, solo queda su cuerpo que ya no existe, puesto que un cuerpo sin vida no sirve de nada.

Sobre el análisis de los interlocutores, hacia el final del poema se mantiene la misma dinámica de los dos primeros, es decir, se utiliza la pregunta y la mención por parte del locutor para increpar y dialogar con el alocutario. También se emplea un verbo conjugado en imperativo con la finalidad de mostrar el espacio al minotauro: “Mira: sobre la superficie, en el camino cercano,”. En tal sentido, queda claro que el locutor tiene una posición de poder sobre el alocutario, el cual, a lo largo de los cuatro poemas, siempre mantuvo una indiferente pasividad; en ese orden, esta figura ficticia se presenta como un locutor omnisciente que ostenta un poder en la narratividad del poema y en el desarrollo de los hechos que se hace patente en el testimonio que este comparte a los lectores.

En cuanto al estrato profundo, se destacan tres ideas principales. La primera es la pregunta que el locutor plantea al alocutario respecto de esa “conciencia subterránea” que trata de envolver al mundo en algo “acogedor y eterno”, y de lo que podría rescatarse cierta idea de lo apacible relacionado a la naturaleza entendida esta última como lo primitivo o lo primigenio. No obstante, la segunda idea que se corresponde con el segundo segmento se contrapone a esta idea destacando que en la realidad ya no existe esa fuerza inmaterial; por el contrario, se encuentra la estatua de un dios sin cabeza, un anciano

paseando cabras, un asno recostado sobre un olvido (no se sabe si duerme o agoniza) y la faena de un labriego que cultiva el trigo para sobrevivir. La última idea que se extrae del poema es la del cuerpo con que finaliza el último verso; en otras palabras, la percepción del cuerpo ha sido transversal a todo el conjunto de poemas, pues el minotauro no se reconocía a sí mismo aun cuando el cuerpo era suyo (vale decir, le pertenecía), pero, hacia el final, su muerte, la de su conciencia, deviene también en la de su propio cuerpo.

Culminada aquí la parte que corresponde a la explicación o análisis inmanente de los poemas, pasaremos a la de la comprensión o síntesis trascendental. Para ello, nos detendremos en la correspondencia que existe entre “El otro Asterión” y el contexto literario partiendo de la categoría de desmitificación y, seguidamente, en su relación con el contexto social tomando en cuenta la categoría de modernidad. Esta breve división se ha realizado por cuestiones prácticas, ya que realmente ambos contextos se encuentran implicados.

Hacia una comprensión metafórica, como interpretamos la sección de “El otro Asterión”, sostenemos que los mecanismos de desmitificación y la crítica sobre la modernidad son dos temas latentes y complementarios entre sí toda vez que la desmitificación sirve como el mecanismo mediante el cual Watanabe se apropia del mito canónico y, gracias a ello, en la misma línea que Borges, construye un discurso irónico, crítico y reflexivo acerca del minotauro que representa al hombre moderno.

El diálogo que establece José Watanabe con el mito recogido en la *Metamorfosis* y el cuento de Borges que, además, son el marco de los poemas, nos señalan dos aspectos. Uno, el evidente diálogo que el poeta guarda con su tradición trasladándose hasta el período clásico de la literatura occidental; otro, que utiliza el argumento borgesiano a fin de dar vida a la voz poética de dichas composiciones: el otro Asterión. Todo esto de manera preambular; sin embargo, las citas también son una hoja de ruta de las intenciones del poeta. Por ejemplo, la que pertenece al poeta latino da cuenta, como se mencionó con anterioridad, de la causa del castigo del minotauro. Si esto lo relacionamos con el poemario, notaremos que la razón no es arbitraria porque este epígrafe complementa cierta información al lector y le dice que Asterión es un preso sin culpa que ha pagado el “pecado” de su madre: primer aspecto desmitificador. En segundo lugar, la cita de “La casa de Asterión” nos introduce al argumento de los poemas, debido a que se hace referencia justamente al otro Asterión y se señala el fingimiento, ya que este no existe, es

solo la imaginación del minotauro que se evidencia en la frase de “le muestro la casa”, espacialidad que también se hace presente en los poemas y que expresan también la relación del minotauro con la misma. El artículo “la”, en vez del determinante posesivo “mi”, muestra esa lejanía del personaje con el espacio en el cual reside.

Ahora bien, se tienen los cuatro poemas que pueden ordenarse temáticamente de esta manera: “la vida de Asterión dentro del laberinto”, “la concepción del laberinto”, “el encuentro con Teseo” y “la salida de Asterión del laberinto”. El primero hace patente la rutina de la que el minotauro es esclavo, el encierro del que es parte, la degradación a la que se encuentra sometido, el miedo a lo diferente expresado en cómo la gente que ingresa en el laberinto percibe con pavor al minotauro, la anulación de la capacidad imaginativa y el absurdo de la monotonía en la que vive como Sísifo. El segundo poema nos muestra que fuera del encierro existe una realidad más grande que la “casa” que habitamos; sin embargo, por el mismo enclaustramiento no podemos acceder a ella. La realidad no es aprehensible porque el encierro nos predispone un pensamiento de sospechas, solo de espejismos. También expone el poder de la norma que se concentra en el Rey; esto, en el caso del hombre moderno, podría equipararse al sistema capitalista que nos envuelve. En efecto, no se trata de un encierro voluntario, sino de un castigo o una ley que tenemos que cumplir indefectiblemente. Así también, se puede advertir que la liberación del hombre podría encontrarse en el instinto o en el hecho de romper con el orden, como refieren los versos finales: “En ti está la otra belleza, / la que encendió a tu madre, / la que podría desordenar el mundo.” (Watanabe, 2013, p. 441).

El penúltimo poema nos muestra un tercer personaje, Teseo, quien representa el sujeto alienado al mundo del que forma parte: “la civilización”. A su vez, tiene un pensamiento individualista: desea fama, pero también es pragmático, por lo cual no dudó en utilizar un hilo para no perderse en el laberinto, hechos que Watanabe presenta para exhibir que no hay nada de heroico en sus actos; antes bien, se destaca la ambición y el egoísmo de tal personaje que representaría al hombre moderno. De esta forma, se produce la primera muerte del minotauro, acaso más humano que el propio hombre; no obstante, aún queda una última tarea: salir al mundo. El cuarto poema revela, al inicio, las garantías o expectativas que la modernidad prometió al hombre; pese a ello, hay un desencantamiento de lo que el minotauro encuentra “afuera”, pues observa un escenario decadente y sórdido, y finalmente se produce su segunda y última muerte mientras el sol sigue transcurriendo en el paisaje. En suma, Watanabe construye, mediante la apropiación

y reactualización del mito helénico, alegorías de la modernidad que representan los defectos que albergan nuestro día a día.

CONCLUSIONES

A manera de síntesis, afirmamos que *Banderas detrás de la niebla* podría considerarse como un poemario de síntesis en el que el poeta expone sus últimos versos respecto de temas que han sido transversales a toda su producción lírica, tales como la muerte y el problema con el lenguaje, según ha anotado la crítica. De esta manera, a partir de una voz ya madura, permite conocer sus postreras reflexiones acerca de la poesía, la forma en que confrontó a la muerte y su inclinación por la desmitificación de “mitos” contemporáneos insertos en nuestra cotidianidad.

Por otro lado, la última sección del mencionado poemario, “El otro Asterión”, que fue abordada en el presente estudio, muestra no solo el diálogo que mantiene el poeta con su tradición literaria (esto ya lo había demostrado en la adaptación que hizo de *Antígona* con el grupo Yuyachkani, por ejemplo), sino que también utiliza la desmitificación como un mecanismo para hablar en clave alegórica sobre la condición humana; así, se apropia del mito para transformar las ideas que de él presenta.

En cuanto a los poemas, como se mencionó en cada análisis, hay temas constantes que intentan explicar los problemas del hombre y su relación con la modernidad. Además, aparecen otros como el encierro, la soledad, la rutina, la enajenación, la disociación o la falta de autorreconocimiento, el pensamiento pragmático, la degradación o decadencia y la inevitable muerte. El Asterión, por tanto, se erige como un personaje que plasma la condición a la que ha sido orillado el hombre debido a la modernidad y, en paralelo, nos muestra con escepticismo la decadencia de nuestros tiempos a través de metáforas como las del laberinto (la casa), el Rey (el orden capitalista), Teseo (el hombre alienado) y el otro Asterión (nuestra conciencia).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.

BERMAN, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI.

BOLAÑOS, A. (2015). *La presencia de la muerte en Banderas detrás de la niebla y otros poemas* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú].

- CONTRERAS, C. & CUETO, M. (2004). *Historia del Perú contemporáneo*. IEP Ediciones.
- DE PAZ, M. (2010). *El ombligo en el adobe. Asedios a José Watanabe*. Grupo Editorial Mesa Redonda.
- ECO, U. (1985). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- FAVELA, T. (2012). *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/87521>
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2009). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Cuerpo de la Metáfora Editores.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2016). *Interculturalidad y sujeto migrante en la poesía de Vallejo, Cisneros y Watanabe*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- FERNÁNDEZ COZMAN, C. (2021). *¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo*. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, 69(69), 367-377. <https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013>
- GUMBRECHT, H. U. (1992). Desmitificación. En J. R. Resina (ed.), *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología* (pp. 281-299). Anthropos.
- HORKHEIMER, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental* [2ª. ed.]. Editorial Sur.
- KRISTEVA, J. (1973). *Semiótica*. Fundamentos.
- LI NING, J. (2014). *Cosas de familia. Metáfora de la identidad en la poética de José Watanabe*. Ediciones Murrup.
- LI NING, J. (2016). *La experiencia de la enfermedad: Fenomenología en la poética de José Watanabe Varas* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/4966>
- LI NING, J. (2021). *Síntomas y metáforas. La poética de José Watanabe desde la psicología médica*. Asociación Peruano Japonesa.
- PRESENCIA CULTURAL (31 de diciembre de 2006). *Poeta José Watanabe lee poemas-Banderas detrás de la niebla* [Archivo de vídeo en YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=ECO4TIrrnGo>

- PUCCIO, M. (2015). *Un periplo hacia la trascendencia en Cosas del cuerpo de José Watanabe Varas* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/6834>
- SBARBARO, E. (2005). Mitología privada, angustia y compensación en la poesía de José Watanabe [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/653>
- SCIARRA, R. (2013). *Vida, enfermedad y muerte en Banderas detrás de la niebla de José Watanabe* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Cybertesis-UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/9821>
- WATANABE, J. (2013). *Poesía completa* [2ª. ed.]. Editorial Pre-Textos.

“LA RETÓRICA CONTEMPORÁNEA (LA RETÓRICA DE HOY) INCLUYE MUCHAS DISCIPLINAS QUE SE HAN DESARROLLADO EN LOS SIGLOS XX Y XXI; ENTONCES, ES UNA ESPECIE DE TEORÍA DE LAS TEORÍAS”

ENTREVISTA A STEFANO ARDUINI¹

Jesús Miguel Delgado Del Aguila
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
tarmangani2088@outlook.com
<https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.152>

Stefano Arduini es catedrático de Lingüística en la Universidad de Roma Link Campus, donde es Presidente del Departamento de Licenciatura en Artes, Música y Artes Escénicas y Prorector para la Tercera Misión. Ha enseñado Lingüística General y Teoría de la Traducción en la Universidad de Urbino; Lingüística en la Universidad de Estudios Internacionales de Roma y en la Universidad de Módena; y Literatura Comparada en la Universidad de Alicante y en la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 2005 es profesor honorario de la Universidad Nacional San Marcos de Lima (Perú). A su vez, es miembro del Nida Institute for Biblical Scholarship de Filadelfia, del Comité de Política de Traducción (COTP) de las Sociedades Bíblicas Unidas y del Sodalizio Glottologico Milanese. En 2012, a propuesta de la Junta Directiva, fue nombrado Miembro Honorario de la Asociación Latinoamericana de Retórica. Por otro lado, ha impartido cursos y seminarios en Bélgica, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Perú, Portugal, Rusia y Turquía, y es uno de los fundadores de la revista *Translation. A Transdisciplinary Journal*. Tiene en su haber más de un centenar de publicaciones, entre las que destacan: *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia University Press 2000; *La Ragione retorica*, Guaraldi 2004, *Metaphors*, Edizioni di Storia e Letteratura 2007; *Manuale di traduzione*, Carocci 2007; *Paradoxes*, Edizioni di Storia e Letteratura 2011; *Con gli occhi dell'altro*. Tradurre, Jaca Book 2020 (traducción al ruso 2021, traducción al inglés en curso); *Traduzioni in cerca di un originale. La Bibbia e i suoi traduttori*, Jaca Book 2021. Traductor de Juan de la Cruz, comenzó con Qohelet, la traducción de las *Cinco Meguilot* (Qohelet, Rut, Cantar de los Cantares, Lamentaciones, Ester).

¿Cómo puede entenderse la retórica en el siglo XXI? ¿Existen variaciones con aquella que propuso Aristóteles en el siglo IV a. C.?

La pregunta es interesante, pero primero voy a hacer una aclaración. Aristóteles define la retórica como la facultad de descubrir los medios posibles de persuasión respecto de cada tema. Se trata de una habilidad. Le es propia y se diferencia de otras *technés*, que se preocupan por persuadir a una audiencia, aunque conservan su relación con temas

¹ La entrevista a Stefano Arduini se realizó a través de la plataforma Zoom el 1 de setiembre de 2022. Puede consultarse en el siguiente link: <https://youtu.be/k9hhjKJPYrg>

específicos. A diferencia de Platón con su libro *Gorgias*, Aristóteles atribuye a la retórica el concepto de *téchne*, que será la única capaz de producir persuasión sobre cualquier argumento propuesto.

Mi perspectiva, la cual aparece en la publicación de mi libro *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000), entre otros muchos de mis ensayos y artículos, no es la misma que trataba Aristóteles. Para ello, me valgo de la retórica moderna, que se enfoca en la retórica textual (desarrollada en España) y que después se verá en la retórica con la semiótica y sus distintas derivaciones. Cuando hablamos de estas, se trata de la confrontación entre dos ideas retóricas: (i) una que se entiende como argumentación y, por tanto, como integración de la lógica; (ii) otra que se comprende como la teoría del pensar figurado, que es mi propia perspectiva de la retórica. Una distinción de ambas se puede cerciorar en la contraposición entre la concepción aristotélica y la concepción pitagórica sobre la retórica. Por ejemplo, la perspectiva pitagórica no considera la retórica simplemente como una teoría de la argumentación, sino como una teoría del pensar figurado, motivo por el que se entiende que nuestro mismo pensar es retórico o figurado; entonces, se puede decir que no hay dos partes en el lenguaje o dos maneras de hablar, es decir, no hay un habla normal (o estándar) y otra retórica (que es aparte respecto del hablar normal). Eso significa que las figuras no saltan, no dividen, ni irrumpen.

En ese sentido, la perspectiva que se empezó con la retórica textual en Madrid (España), y que continuó con quienes trabajaron en este marco, consiste en imaginar o pensar la figura como una palabra que no surge para añadir algo, sino que, más bien, se origina por medio de algunos artificios como antítesis, intersecciones, inclusiones, etc., que es precisamente la manera en la cual nosotros pensamos. Así, es una retórica estrictamente conectada con el pensamiento más que con la forma del lenguaje, y se encuentra al interior de la forma en que organizamos nuestras ideas; en suma, es una definición totalmente distinta de la retórica argumentativa. En efecto, la retórica también sirve para persuadir y argumentar; sin embargo, su propia génesis se pone como centro original producido por el pensamiento. Esa es la idea que tenían Giambattista Vico y muchos otros en el siglo XVII.

En sus trabajos de investigación, usted recurre mucho a la teorización y la taxonomía de la retórica general textual, pues entiende que a través de ella se consigue una interpretación concienzuda del discurso desde las figuras retóricas. No obstante, es curioso que en sus análisis incluya conceptos antropológicos o lingüísticos pertenecientes a la pragmática, a la semántica o a la gramática generativa. Ante ello, ¿cómo es posible la interpretación de una obra literaria desde distintos abordajes disciplinarios? Asimismo, ¿qué tan necesario resulta el conocimiento cultural o extratextual para analizar una obra literaria (aquello que usted denomina como “campo retórico”)?

Ante estas preguntas, primero se puede intentar ver cómo las distintas disciplinas contribuyen a una posibilidad de interpretación de la obra literaria. Por ejemplo, la retórica contemporánea (la retórica de hoy) incluye muchas disciplinas que se han desarrollado en los siglos XX y XXI; entonces, es una especie de teoría de las teorías. Ahora bien, personalmente concibo a la retórica de esa manera. ¿Por qué hay esta necesidad? Antes que nada, pensemos qué es una obra literaria; esta es algo que podemos ver como híbrido y en la que se incorporan muchos elementos como las ideas del autor, la recepción que tiene el texto literario, el contexto en el que ha sido escrito, pero también el momento en el cual el texto se lee, se produce o tiene una nueva oportunidad de ser interpretado. Es decir, hay un texto que está escrito y otro que es leído. Son dos cosas diferentes.

Por esa razón, necesitamos todas las disciplinas que en los últimos cien años se han desarrollado —no solo en toda la literatura, sino en aquellas concernientes al área del lenguaje—, tal como ocurre con la pragmática o la semántica —no tanto la gramática generativa, que me sirve poco o nada para la literatura—. En sí, son de utilidad todas las disciplinas que contribuyen a la interpretación de un texto. Considerando un hecho que para mí es absolutamente fundamental, el significado de un texto literario no consiste únicamente en lo que el autor tenía en su cabeza o en lo que pretendía decir, pues una vez que este la produce se apertura un mundo, es decir, su valor, su significado y su interpretación se encuentran abiertos. En ese orden, interpretar un texto literario no está limitado a lo que quiso decir el autor; antes bien, significa confrontar las posibilidades de interpretar un texto, motivo por el que las otras disciplinas son tan importantes. Por ello, la retórica nueva (contemporánea) es la teoría de las teorías, ya que incluye a todos los desarrollos que se han estudiado en las disciplinas del lenguaje en los últimos treinta años.

Por otro lado, sí es necesario el conocimiento cultural o extratextual para analizar una obra literaria, así como son fundamentales las demás cosas que ya he mencionado. En otras palabras, no es que a través del conocimiento cultural o contextual entendemos una obra literaria. Esto se puede averiguar de la siguiente manera: ¿por qué un lector normal (no un lector académico) lee un texto literario (una novela o un poema)? Lo hace porque intenta encontrar una idea en ese texto literario (novela o poema) que esté en relación con su propia vida, con su propia existencia. Entonces, si entendemos la interpretación en ese sentido (no simplemente como una especie de desciframiento de lo que el autor quería decir), vemos que se trata de un planteamiento distinto; en efecto, es innegable que también contamos con las intenciones del autor, del lector y del mismo texto. Por ello, existen diferentes intenciones que el crítico o el académico deberían tomar en cuenta.

Además, quisiera añadir un dato relevante porque aquí se juega un partido clave sobre lo que entendemos como significado de un texto. Se trata de lo que pensamos sobre algún significado en general; es como un bolígrafo que simplemente está aquí, independientemente de nosotros y que puedo dejárselo a otra persona en cualquier momento, y al hacerlo su significado permanece. Entonces, pensamos que el significado no depende del vínculo, sino que tiene una especie de existencia ontológica (léase suya, propia) sin importar la relación que pueda establecer. También es posible comprender el significado como una noción que se origina, nace o se crea en esa relación de interpretación, lo que conlleva aseverar que antes de esta no existía.

En muchos trabajos de investigación actuales, se aprecia que los académicos aplican categorías retóricas para demostrar una hipótesis en función de autores nuevos o contemporáneos (muchos de ellos, desconocidos). Sin embargo, considero que este tipo de operación no se puede emprender rápidamente en autores clásicos, puesto que existe toda una tradición bibliográfica que leer o analizar. En ese sentido, ¿considera que se puede decir alguna novedad desde la retórica sobre las producciones de poetas italianos clásicos como Petrarca o Dante Alighieri, el poeta griego Homero, entre otros?

Voy a responder no solo desde la perspectiva retórica, sino desde una general. Si hablamos de qué es la interpretación, es necesario mencionar que no consiste en una especie de resumen de todas las interpretaciones pasadas ni en una lucha de los intérpretes

con el texto o una confrontación directa con este. No se debe tener miedo a otras interpretaciones; incluso, estas no siempre deben seguir toda la historia de las interpretaciones.

Un ejemplo de ello es cuando hace como cuarenta años se concursaba para una cátedra (proyecto docente) en la universidad y se solicitaba resumir toda la disciplina. Esa misma situación es la que ocurre con las interpretaciones de los textos; sin embargo, es imposible leerlo todo, vale decir, hoy es una tarea imposible conocer todo lo que se ha escrito acerca de Homero o de Dante Alighieri. Por ello, la actitud del intérprete tiene que ser respetuosa de lo que se ha dicho, pero no exhaustiva necesariamente, ya que lo que resulta importante son las herramientas que quiere utilizar y la posición frente al texto; es más valiosa esa posibilidad de entender el texto en vez de cualquier resumen de lo que se ha dicho en torno a este. Entonces, tenemos que ser libres de añadir interpretaciones porque la historia de un texto es la historia de las interpretaciones. Eso no significa que tengo que emprender un recorrido al pasado para recoger todo lo que se ha dicho acerca de un texto, pues lo que importa más es mi perspectiva, mis herramientas, mi manera de interpretar; sobre todo, mi idea de qué es un texto literario, qué es la literatura, para qué existe esta y cuál es su valor. Ahora bien, creo que aquí también hay dos confrontaciones o ideas totalmente diferentes de lo que es literatura. Una idea es la de literatura como juego formal y otra como una mirada distinta y no común de esa realidad, y que permite conocerla con mayor profundidad; de allí, el valor de la metáfora.

¿Por qué hacemos metáforas? Es decir, ¿por qué hablamos con metáforas sabiendo que son complejas? ¿Y por qué no hablamos de manera normal? ¿Por qué decimos “eres un león”, en vez de “tienes coraje” si así es más claro? ¿Por qué tomamos vías más difíciles de interpretación si es posible decir las mismas cosas de manera normal? Esto es porque no es posible hacerlo. Por ello, recurrimos a las metáforas y las utilizamos cuando el lenguaje no tiene la fuerza de lo que queremos decir; estas se encuentran presentes en todas aquellas partes de nuestras vidas cuando estamos al extremo. Se habla de metáforas cuando nos referimos al amor o la amistad, o cuando alguien está triste o feliz; se utilizan cuando hay cosas que no se pueden expresar con palabras normales. Es una especie de otra temperatura del lenguaje; es hablar de lo que no se puede hablar. De otra manera, la metáfora es una especie de desafío al silencio; por ejemplo, frente a las cosas importantes de tu vida, estás en silencio o usas metáforas, y he allí el valor de las metáforas, de las

figuras en general y de la literatura. La literatura es como una macrometáfora toda vez que esta te permite vivir y entender la realidad de manera distinta de la mirada normal.

Muchas veces se considera que leer la producción literaria del autor en su lengua natal produce un acercamiento fidedigno a su propósito y a su cosmovisión. ¿Qué tanto puede alterarse o no su significado o su ideología al realizar una traducción desde otro país o contexto?

Si volvemos al tema del significado, sabemos que es imposible pensarlo como un concepto fijo que está en la cabeza del autor, y lo mismo ocurre con la traducción al intentar decir lo que ya está dicho: no se podrá. Con la traducción se va a cambiar el sistema formal de un texto y se producirá uno distinto; asimismo, su importancia no radica tanto en explicar lo que ya ha dicho alguien y que antes no se sabía lo que quería decir, sino que, más bien, vale por la interpretación del autor, del lector, del texto y de otras lecturas críticas.

Lo relevante de una traducción es que logra ampliar las posibilidades del texto. Un filósofo, traductor y crítico del siglo pasado, llamado Walter Benjamin, dijo alguna vez —replicando una idea del siglo XIX— que el significado de un texto es como un vaso: si el vaso se rompe, cada pieza es parte del significado. De tal modo, solo sería posible entender el significado si se llegaran a juntar o a reunir todas esas piezas. Las traducciones son como esas piezas del vaso, y las interpretaciones también; a razón de ello, hipotéticamente, solo se podría comprender el verdadero significado de un texto si pudiéramos reunir todas las interpretaciones de todos los tiempos y de todos los autores, pero eso no es posible. Lo mismo sucede con las traducciones.

Entonces, el valor de las traducciones radica en esa increíble posibilidad de ver otras perspectivas respecto del texto, de otra lengua o de otra cultura, aunque cada traducción a otra lengua va a transformarlo. Así, el Dante que se leía en el siglo XIX no es el mismo que se lee hoy, lo cual se percibe normalmente en las traducciones, que parecen viejas después de 20 o 30 años. Simplemente esto sucede porque el lenguaje del texto original también estaba viejo y su traducción fue una manera de interpretar el texto con la perspectiva de otro mundo y de otra época.

Entre la diversidad de figuras retóricas, ¿considera que la metáfora tiene un uso más extendido a diferencia de los demás tropos? ¿A qué podría deberse este fenómeno?

De alguna forma respondí a esta interrogante con la explicación anterior. Claro, la metáfora es una manera de ver la realidad de modo diferente de la palabra normal o estándar; es introducirse en la realidad de una forma distinta. La pregunta hablaba sobre un acercamiento más popular a la cultura por parte de la metáfora. No sé si es el caso del resto de los tropos, pero sí es una manera de ingresar en la cultura de una manera más directa respecto del lenguaje oficial, porque la metáfora es un lenguaje no oficial en la medida de que está abierta a la invención, esto es, a la capacidad que tiene el hombre de crear ideas nuevas.

Pensemos en una idea muy simple: las metáforas, por ejemplo, son importantes no solo en la literatura o en el lenguaje de los sentimientos. Al respecto, Pierre Fontanier decía que veía más metáforas en un día del mercado que en todas sus reuniones en la academia. Es más, la metáfora tiene una importancia fundamental en el lenguaje científico; así, cuando hablamos de la idea de “un libro que se abre” o de un código, hacemos referencia a las metáforas, pues estas permiten entender lo que no sería posible si se emplea el lenguaje normal. A su vez, Emanuele Tesauro, un teórico del barroco italiano, hablaba de la metáfora como el *cannocchiale aristotelico*, es decir, como el antejo que permite ver cosas que están lejos y que serían imposibles observar con la mirada normal. Análogamente, la metáfora permite ver y decir cosas que, con el lenguaje normal, serían imposibles.

¿Considera que, en el siglo XXI, el nivel de interpretación de las obras literarias ha decaído como producto de la masificación y de la alta difusión de las redes sociales, el Internet y lo audiovisual?

No lo creo. Una situación que siempre pasa en las culturas de cambio es que lo ya establecido puede decaer. La misma queja se hacía en los siglos XV y XVI cuando inventaron la imprenta, vale decir, cuando se pasó a los manuscritos, pues se pensó que la literatura y la cultura estaban decayendo. En ese orden, todas las etapas de la historia del hombre que suelen atravesar cambios parecieran como si tuviesen cosas que están ocurriendo por delante y, que, al mismo tiempo, estuvieran decayendo.

Ahora bien, creo que nuevos productos como las redes, el Internet, lo audiovisual o el *gaming* (esta narración que pasa por el videojuego) son maneras distintas y nuevas de manifestar un contenido; para ello, el crítico debería tener en cuenta los textos viejos o antiguos. Por otro lado, lo que es interesante también es ver cómo en esos nuevos medios suceden cosas que son muy similares a las que ocurrían en otros tiempos. En ese sentido, Umberto Eco es muy relevante para entender esta situación, debido a que lo mismo acontece con la cultura de masas, la cual es importante estudiarla e interpretarla porque tiene un valor que no es simplemente una caída, sino una manera nueva de llevar las ideas universales que siempre se han trabajado y escrito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

DELGADO DEL AGUILA, J. M. (2022). Entrevista a Stefano Arduini [Archivo de video]. <https://youtu.be/k9hhjKJPYrg>

Encinas Carranza, Percy. *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión*. Lima: Escuela Nacional de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro, 2022. 169 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.154>

Entre los numerosos méritos que se pueden atribuir a *Entre fuegos. Dramaturgia peruana del periodo de subversión armada y antisubversión*, de Percy Encinas, cabe destacar dos que, de muchas formas, abarcan a los demás. En primer lugar, está el hecho de ensanchar el círculo del *corpus* de estudio del teatro peruano para incluir representaciones y textos poco considerados anteriormente. En segundo lugar, el tratamiento “riesgosamente prudente” de los tiempos de la subversión armada y antisubversión (SAAS), periodo en que se focaliza el estudio, lo cual es otra forma de incluir dichos discursos en el mencionado corpus. Bajo el explícito ejemplo de lo que planteara hace décadas Antonio Cornejo Polar para la literatura peruana, a saber, incorporar en los estudios obras antes ignoradas por su “marginalidad”, Encinas focaliza esta inclusión en las manifestaciones teatrales peruanas.

Con este propósito, el autor presenta los distintos sistemas de la realidad teatral del Perú como punto de partida de su análisis: teatro de compañías, de grupos, independiente, universitario, escolar y clandestino. Repetidas veces Encinas previene que no se trata de una división precisa y excluyente, sino de la preponderancia de algunos rasgos en cada una de sus manifestaciones. La incorporación del “teatro clandestino” es tal vez la mejor manifestación de la “inclusión” en el círculo, y una de la más novedosa y directamente vinculada al período SAAS que le interesa al autor. Asimismo, previamente, en su marco teórico, se exponen diversas formas de aproximación al estudio de un texto teatral (entiéndase aquí por “texto” a toda manifestación teatral escrita o representada): según el tipo de creador, su originalidad y el sistema al que pertenecen.

En ambos casos (sistemas y textos), Encinas revela un riguroso trabajo de investigación y de ordenamiento que puede ser una sólida base para investigaciones futuras. Pero donde el autor centra su análisis de las obras mismas es en el examen de la relación entre los campos interno y externo en cada pieza, quizá por su novedad o por su estrecho vínculo con el tema de la SAAS. Siguiendo a Benjamin Harshaw, el autor plantea que un texto puede ser analizado sobre la base de sus lazos con los acontecimientos externos (“la realidad”). Nuevamente, más que una división binaria, se trata de una suerte

de continuo o de espectro en el que en un extremo, por ejemplo, estarían las obras que aluden a acontecimientos y a personajes reales (con nombres propios) que pueden ser identificados fácilmente por receptores contemporáneos; y, en el otro extremo, las obras que aluden a hechos de forma indirecta, simbólica o metafóricamente, los cuales serán reconocidos por los espectadores solo mediante un esfuerzo mental adicional.

Y es sobre esta base que, en el capítulo final, se examinan dos obras de autoría peruana sobre el tema tratado: *Contraelviento*, creación colectiva de Yuyachkani, y *Pequeños héroes*, texto de Alfonso Santistevan. De esta manera, Encinas yuxtapone ambos acercamientos con el fin de mostrar cómo, en la primera obra, todo tiende a ser símbolo o metáfora, pero su vínculo con los tiempos del SAAS está siempre ahí latente; mientras que en *Pequeños héroes* las referencias a acontecimientos históricos (tales como la rebelión aprista de 1932 y la masacre de los penales de 1986) son explícitas.

A partir de lo anterior, surgen algunas preguntas: en las obras sin referentes reales, ¿cómo reconocer aquellas que tratan sobre la SAAS con suma sutileza? ¿Cómo saber, por ejemplo, que una discusión callejera sobre un choque es o no una referencia a un asesinato selectivo? ¿Cómo puede un dramaturgo o un grupo que vivió su infancia o juventud en esos años no escribir sobre la violencia del periodo, aunque la obra trate de un tierno amor de pareja? ¿Es posible? El análisis de Encinas se complementa con la presentación de la investigadora y escritora María Inés Vargas, así como con sendos escritos de los estudiosos Jorge Dubatti y Luis Ramos-García, quienes le proveen contextos teóricos e históricos de interés.

Como se mencionó, el otro mérito que debe destacarse es la aproximación de Encinas al periodo en cuestión. Casi se puede identificar a qué “bando” pertenece un peruano (o extranjero metiche) por cómo denomina al período de violencia de 1980 al 2000: unos lo llamarán “época (o tiempos) del terrorismo”; otros, “conflicto armado interno”. Por su parte, Encinas evita que esta división sea un factor distractor e inteligentemente lo llama (¿o acaso acuña el término?) “periodo de subversión armada y antisubversión” (SAAS). Y no es que el autor tome una posición de “distante neutralidad”; antes bien, su posición es clara, pero ello no implica espantar o zaherir a quienes no estén de acuerdo. Es una elección prudente, aunque riesgosa: los reproches pueden venir de ambos bandos.

En este sentido, hay que resaltar el tratamiento que el autor le da al *Informe Final*

de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, publicado el 2003. Próximo a cumplir veinte años, este documento se ha convertido en una suerte de “texto sagrado” en algunos círculos; incluso hay discusiones que se zanján con la simple frase “así lo dice la CVR”, casi al nivel de fanáticos religiosos que recurren a su “gran texto” para evitar pensar un poco más. Ahora bien, con todo lo que se puede criticar a los métodos y a las conclusiones de la CVR, no se puede ser mezquino al negar que gran parte de sus integrantes eran personas de buena voluntad que trabajaron la información que tenían en ese momento y con métodos estadísticos criticables, aun cuando hayan estado de moda en su momento. Es un documento valioso para empezar a indagar la “verdad”, mas no un referente último.

No obstante, no hay dudas sobre su enorme fracaso hacia la “reconciliación” nacional, lo cual es más patente y buena parte de la responsabilidad se encuentra en la falta de visión de la CVR, pues no se percató de que por su tono dejaba de lado a medio Perú. En las penúltimas elecciones generales, un “bando” venció al otro por una diferencia de apenas 55 000 votos en un país de más de treinta millones (el Estadio Nacional lleno). En las últimas elecciones, la diferencia fue de 45 000 votos (el estadio de Alianza Lima lleno). Al denostar del bando contrario, no están atacando a los líderes (generalmente corruptos), sino que menosprecian a la mitad de un país: quizá la imagen más abominable sea la de un intelectual limeño menospreciando a una campesina de Pichanaqui, porque defiende y vota por el bando contrario (probablemente, por “ignorante”).

En ese orden, Encinas plantea cómo se debería tratar este tema tan delicado, motivo por el que recurre a datos del informe de la CVR únicamente cuando son necesarios, y en ningún momento eleva el texto a una suerte de categoría de infalibilidad; y todo ello, como se señaló, sin caer en una plácida y distante neutralidad sin compromiso. En esto también radica el aporte de este libro: en el ensanchamiento del círculo del *corpus*, lo que procura una mayor inclusividad posible de creadores y de público; no injuriar a medio Perú y, tal vez, abrazar a los del bando contrario. Encinas, entre líneas, muestra cómo el teatro puede ser agente de una reconciliación verdadera no solo a través de los textos y de las representaciones, sino por medio de la acogida de todos entre los receptores (incluso de una campesina de Pichanaqui que votó por Keiko).

Alfredo Bushby
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alfredobushby@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-1861-5674>

Fernández Cozman, Camilo. *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*. Lima: Universidad de Lima, 2022, pp. 144.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.155>

Desde la aparición de los primeros libros de César Vallejo, *Los heraldos negros* (1919) y *Trilce* (1922), los estudios e interpretaciones se han propiciado reconociendo su calidad y versatilidad en su escritura; es decir, desde los ribetes románticos y modernistas que se pueden encontrar en el primer poemario, así como la escritura vanguardista en el caso del segundo texto, mostraron que la singularidad del poeta de Santiago de Chuco fue talándose con el tiempo y con cada poema que fracturaba la sintaxis y el sonido hegemónico de la época. Así, intelectuales como Antenor Orrego, Jorge Basadre, José Carlos Mariátegui y Estuardo Núñez, entre otros, abordaron su poesía con la idea de mostrar la renovación que provocaban sus versos en la tradición peruana. Por ello, siguiendo esta línea de investigación y exégesis lírica, el estudio de Camilo Fernández Cozman, *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*, se sitúa como una investigación profunda, detallada y sistemática sobre la ópera prima del vate santiaguino.

Dividido en siete capítulos, el libro de Fernández Cozman aborda diferentes aspectos sobre el poemario en cuestión. En el primero, se estudia la gestación de *Los heraldos negros*, en el que revisa los antecedentes de la tradición literaria y la tesis de bachillerato *El romanticismo en la poesía castellana* (1915), entre otros tópicos; en el segundo capítulo, el investigador sanmarquino aborda el aspecto teórico y realiza una taxonomía de las metáforas, los personajes retóricos y los estilos de pensamiento desde los aspectos de la Retórica General Textual, además de la clasificación de los locutores poéticos. En el tercer capítulo, se analiza de manera general, con los argumentos teóricos expuestos, los tres primeros apartados del libro vallejiano, en el que denota la lucha de los estilos de pensamiento y la exégesis de dos poemas mediante las metáforas orientacionales y la retórica del personaje. En el cuarto capítulo, se continúa el mismo procedimiento de análisis, pero a los siguientes apartados de *Los heraldos negros*. En el quinto capítulo, se lleva a cabo un estudio comparativo entre el libro de César Vallejo mencionado y *La canción de las figuras*, de José María Eguren. Luego, en el capítulo sexto se ocupa de la exégesis interdiscursiva con otro poemario emblemático, *Alma América*, de José Santos Chocano. En el último capítulo, la retórica comparada se propicia con algunos poemas de Abraham Valdelomar.

En cuanto al desarrollo de los temas, la investigación aborda los antecedentes literarios en los que se enmarca *Los heraldos negros*; la importancia del debate académico de la tesis de bachillerato de César Vallejo; la influencia e importancia del Grupo Norte y las lecturas de sus coetáneos, además de la crítica realizada con relación al poemario en mención. También, se ha discernido los aspectos de la Retórica General Textual en función de los campos figurativos, los estilos de pensamiento, la retórica de los personajes y las metáforas cognitivas. Luego, explora la tensión de los estilos que se presentan en los seis apartados de *Los heraldos negros* y cómo adapta y trasciende los códigos románticos y modernistas en busca de una voz auténtica. Por último, se centra en la retórica comparada entre la poesía del primer libro de César Vallejo y los textos emblemáticos de su época como *Alma América*, *La canción de las figuras* y algunos poemas de Abraham Valdelomar.

A la manera de otras obras que examinaron la poesía del vate santiaguino, verbigracia *Cómo leer a Vallejo* (1973), de Alberto Escobar, el texto de Camilo Fernández Cozman no solo se inserta, investiga, analiza, debate y cuestiona las ideas concebidas y preestablecidas alrededor de *Los heraldos negros*, sino que comprende, expone y sistematiza el campo retórico del libro, hecho que permite denotar la profundidad del estudio. Con ello, la investigación muestra los esquemas retóricos que componen los poemas vallejianos con los que se puede apreciar el por qué su poesía resulta trascendente en la lírica nacional e internacional.

Otra característica para destacar del libro de Fernández Cozman es la metodología con que se expone el campo retórico y la interpretación de los versos del autor de *Poemas humanos*, así como la retórica comparada con otros poemarios. El autor muestra una pertinencia en la teorización gracias a una explicación didáctica y a los ejemplos que ilustran cada concepto, lo que permite al lector la comprensión cabal de las ideas a exponer. Cada aplicación conceptual a los textos se ha realizado de una forma ordenada, con un lenguaje académico pulcro y con una exégesis que muestra los temas y las referencias intertextuales que subyacen en los poemas de *Los heraldos negros*.

Sobre el contenido, en el primer capítulo, el texto inicia disertando acerca de los antecedentes de la tradición literaria nacional en los cuales se sitúa el primer libro de César Vallejo. En esta sección se desglosa una acuciosa investigación por medio de la que se rastrea los lineamientos que influyen en el autor de *Escalas*: Mariano Melgar,

Manuel González Prada y Abraham Valdelomar. A través de una revisión y de un diálogo con la crítica precedente, además de una lectura intertextual, Fernández Cozman contribuye a enlazar las fuentes que nutren y que convergen en *Los heraldos negros*.

Otro aspecto interesante, en esta primera sección, corresponde al análisis de la tesis de bachillerato *El romanticismo en la poesía castellana*, texto poco relacionado con la poética vallejiana. Aquí, el ensayista sanmarquino estudia de manera pormenorizada las formulaciones del poeta, y en las que resalta los conceptos del romanticismo alemán, de Friedrich y August Schlegel, y del positivismo de Hippolyte Taine; es más, menciona las ideas en discusión a partir de las tesis de Clemente Palma y de José de la Riva-Agüero, superadas por la propuesta de César Vallejo. Asimismo, se muestra el conocimiento pleno del romanticismo español por parte del bardo santiaguino haciendo hincapié en Manuel José Quintana, José de Espronceda y José Zorrilla, quienes son tomados en consideración, respecto de sus características, para estudiar a los escritores peruanos románticos como Felipe Pardo y Aliaga, Carlos Augusto Salaverry, Luis Benjamín Cisneros, José Santos Chocano y Carlos Germán Amézaga.

De este primer apartado, también cabe destacar la sistematización de las corrientes literarias vigentes en los albores del siglo XX, tales como el modernismo y que se colige en varios poemas de *Los heraldos negros*, además de los rezagos románticos con sus imágenes bíblicas que son referenciados aún por el autor de *El tungsteno*. Por último, Fernández Cozman realiza una cartografía de la influencia y el soporte de la crítica de los integrantes del Grupo Norte, como fueron Antenor Orrego, Alcides Spelucín y Juan Espejo Asturrizaga. La hipótesis propuesta por el ensayista sanmarquino sobre la iniciación de la valoración de la poesía vallejiana por dichos miembros resulta trascendente, lo que implica un excelente aporte para los futuros investigadores.

En cuanto al segundo, tercer y cuarto capítulos tienen una línea de propuesta y de aplicación a partir de las nociones de la Retórica General Textual. Así, se explica los conceptos y parámetros de dicha conceptualización en la que existe una relación entre *inventio*, *dispositio* y *elocutio* frente a la posición de la Retórica restringida que se enfocaba solamente en la importancia de la *elocutio*. Para sustentar lo dicho, toma las ideas de Stefano Arduini, Tomás Albaladejo, Giovanni Bottirolí y Antonio García Berrio, y extrae aspectos como las metáforas cognitivas, los campos figurativos, los estilos de pensamiento y las provincias figurales (o retórica del personaje). Expuesto ello, se analiza

las seis partes de *Los heraldos negros* de manera general, en una lectura interdiscursiva de los poemas con las metáforas orientacionales, la tipología de los personajes (*metafórico, metonímico, sinecdóquico y antitético*), la función de los locutores poéticos y los estilos de pensamiento (*separativo, distintivo y confusivo*) que pugnan en un texto ficcional. El análisis resulta gravitante en los estudios de *Los heraldos negros*, dado que se le ha inscrito como un libro de estilo modernista y que evoluciona, en varios poemas y sobre todo en la última sección “Canciones del hogar”, hacia una poética personal; no obstante, con la exégesis de Fernández Cozman se avizora la evolución en todo el poemario como una constante por encontrar un derrotero en los diferentes poemas analizados. Es decir, hay una lectura total del primer libro vallejiiano, lo que demuestra el conocimiento pleno y exhaustivo del investigador.

En los capítulos cinco, seis y siete, se realiza una retórica comparada con tres autores emblemáticos: José María Eguren, José Santos Chocano y Abraham Valdelomar. En el primer caso, se advierte las influencias, características, diferencias y trascendencia de *La canción de las figuras*; luego, selecciona un poema de cada autor, “Las puertas”, del poemario mencionado, y “Los anillos fatigados”, de *Los heraldos negros*, para abordar como tópico la escritura del suicidio. Del mismo modo se procede entre *Alma América* y la ópera prima vallejiiana, pues primero, con una lectura general, se analiza una correlación de diferentes poemas de ambos libros con el tema de la naturaleza deshabitada y habitada, respectivamente; después, la interpretación es comparativa entre los poemas “Seno de reina”, del cantor de América, e “Idilio muerto”, del bardo santiaguino.

Ahora bien, no se puede obviar la sistematización y la explicación de cómo se divide la lírica peruana: incaísmo (1808-1825), indianismo (1825-1919), vanguardismo poético indigenista (1919-1950) y la poesía andina (1950-actualidad). Por último, se examina frente a frente el poema “El hermano ausente en la cena de Pascua”, del poeta iqueño, y “La cena miserable”, de César Vallejo, desde el aspecto métrico y la diferencia del tratamiento bíblico. Después, de manera breve, subraya el eje temático del “nocturno” en dos poemas más, de ambos vates, con el cual se insertan en el discurso modernista.

Por lo expuesto, *Hacia una nueva lectura de Los heraldos negros*, de Camilo Fernández Cozman, se sitúa como un libro canónico en los estudios vallejiianos, gracias a su organicidad, sistematicidad y amplio conocimiento del canon poético nacional, el

cual le ha permitido discernir las influencias y las características en tensión que se encuentran en este primer libro del poeta de Santiago de Chuco.

Jhonny Jhoset Pacheco Quispe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jpachecoq@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7052-0317>

Honores Vásquez, Elton Alfredo. *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del sol*. Lima: Maquinaciones Narrativa, 2022, 278 pp.

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.153>

Los recientes acontecimientos de diciembre de 2022 ponen sobre la mesa las muchas contradicciones sobre las que se estructura la endeble identidad nacional peruana. En el marco de los 200 años de independencia, estos dolorosos hechos quedaron registrados en los diarios locales a modo de recordatorio. Pero, como dice la famosa canción del cantautor portorriqueño Héctor Lavoe: “¿Para qué leer un periódico de ayer?”. Si hay algo que caracteriza al peruano —o quizás, más precisamente, al limeño— es la fragilidad de su memoria. Los destellos de una noche son rápidamente superados y olvidados a la mañana siguiente. *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del sol*, de Elton Honores, nos recuerda qué tan importante es dar un salto al pasado y leer un periódico de ayer. Gracias a una ardua y minuciosa labor de recopilación de artículos de prensa escrita y a una revisión crítica de las biografías publicadas sobre Yma Súmac, Honores nos entrega la vida, la obra y los milagros de Zoila Emperatriz Chávarri Castillo, quien pasaría a la historia como la última princesa inca, una verdadera hija del Sol.

El autor ha reconstruido, con información que trasciende las anécdotas personales y amicales, la trayectoria y el personaje de la diva peruana en su complejidad, desde sus inicios y encuentro con su mánager y pareja sentimental, el músico y compositor ayacuchano Moisés Vivanco, en la década de 1940, hasta el declive de su carrera casi 40 años después. En este sentido, es valioso entender cómo Yma Súmac fue recibida por la crítica especializada en los diferentes lugares en los que presentó su extraordinaria habilidad vocal.

Para esto, Honores ha segmentado su estudio en cuatro partes. La primera, a modo de introducción, sumerge al lector en las discusiones desatadas en torno a la identidad peruana en las primeras décadas del siglo XX, en el marco de las celebraciones por el primer centenario de vida independiente. La intelectualidad limeña se encontraba dividida en dos posturas: una que veía las bases de la peruanidad en la mezcla cultural producida por la conquista española y otra que, más bien, se reafirmaba en los valores y las culturas originarias puras del país. Las élites políticas de este periodo se aferrarían a la segunda postura y tratarían de reivindicar la figura del indígena peruano en una estrategia populista para obtener su favor y su silencio ante los abusos cometidos por la aristocracia

dominante. No obstante, a pesar de los intentos del Estado por “integrar” la cultura de tales comunidades a la de la capital, esta nunca dio su brazo a torcer, por lo menos no por completo. Los intelectuales veían en el indio contemporáneo una suerte de patrimonio vivo, herencia del más puro linaje inca. Así, concebían lo indígena no como una cultura en las mismas condiciones de la cultura limeña, sino como algo inferior, como un niño inocente e indefenso a quien hay que proteger de cualquier tipo de daño o mácula, en una clara actitud paternalista.

La crítica de la primera mitad del siglo XX exigía que las manifestaciones culturales que se identificaban como peruanas mantuviesen un elevado grado de pureza. Empero, gracias al análisis histórico crítico realizado por el autor en este capítulo, nos damos cuenta de que los intelectuales ignoraban que esta no era más que un ideal, un sueño corrompido por las dinámicas de diversos grupos sociales y culturales durante la colonia. Ya desde mediados del siglo XVI, las prácticas concernientes a la cultura local habían comenzado a incorporar en sus repertorios algunos elementos occidentales; esto sin mencionar la fuerte presencia de la cultura afro debido al comercio de esclavos durante el virreinato. En esa línea, como lo menciona Honores, es válido cuestionarse si, después de tres siglos de constante y fluida interacción con culturas foráneas, existía aún una cultura autóctona inca sin contaminación.

Esta suerte de norma impuesta por las élites intelectuales era demandada en todas las manifestaciones culturales que se autorreconocían como peruanas. En la pintura, la corriente indigenista liderada por el segundo director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, José Sabogal, intentó posicionar la imagen del indígena peruano como ícono de la identidad peruana. No obstante, a los temas y a los personajes representados por los indigenistas se les dotó de una estética académica propia de occidente, que los idealizaba y dignificaba al punto de distorsionar la realidad que este sector de la población local vivía. Por aquel entonces, en línea con los planteamientos del indigenismo, el cual tuvo a José María Arguedas como uno de sus principales ideólogos, se despertó el interés por las obras de arte popular, las cuales tenían un mercado limitado a la población en las que se producían, y no conectaban con el gusto de la capital. De tal modo, las labores que llevaron a cabo las hermanas Alicia y Cecilia Bustamante —artista y educadora, respectivamente—, como señala el autor, fueron claves para que piezas como retablos, mates burilados, entre otras, llegaran a insertarse en lugares de encuentro social y en casas de muchas familias limeñas. Sin embargo, esto fue posible solo debido a que Alicia

Bustamante pedía a los artesanos con los que trabajaba que adaptaran sus creaciones a sus demandas de representación, desvirtuando su pureza e insertando el gusto capitalino. Rápidamente, estas producciones híbridas se ganaron la admiración y los aplausos de la élite intelectual, pues las tomaron como verdaderas manifestaciones de la cultura popular peruana.

Un fenómeno similar se detectaba en el campo musical. Al igual que con la plástica, el gusto musical de Lima iba en sintonía con géneros cosmopolitas, principalmente estadounidenses, que animaban las reuniones y los eventos sociales. Las producciones musicales de las provincias del país, con una clara preferencia por los sonidos agudos, se tomaban como un legado que había permanecido puro a través de los siglos sin considerar que en sus composiciones ya se incluían estructuras e instrumentos europeos, generando, también, hibridaciones. Es en este contexto, a mediados de la década de 1940, que el encuentro entre Vivanco y Súmer daría inicio a una relación profesional, primero, y sentimental, después, que, para los intelectuales, terminaría por banalizar la esencia de la música originaria peruana al incluir ritmos norteamericanos en sus composiciones con la única finalidad de hacerla más comercial y generar beneficio propio.

En la segunda parte de este libro, la cual podría parecer, a simple vista, una nueva biografía de la diva peruana, se reconstruyen, por décadas, las giras internacionales realizadas por la pareja Súmer-Vivanco. Entre estas etapas, sin duda, su estadía en Estados Unidos y su futura nacionalización en la década de 1950 es la más interesante, ya que marcaría un hito en la trayectoria de la artista. Por un lado, a partir de los contratos celebrados con casas productoras norteamericanas, Vivanco comenzaría a explorar nuevas combinaciones que, para gran parte de la crítica local, terminarían por romantizar y exotizar la peruanidad ante los ojos del mundo. Esta exotización sería reforzada visualmente tanto por las prendas diseñadas para las presentaciones de Yma Súmer como por las portadas de los discos de vinilo en las que se veía a la intérprete ataviada como una princesa inca o como una sacerdotisa que habitaba un espacio misterioso y abstraído del tiempo. Como menciona Honores, las producciones cinematográficas hollywoodenses cuyas tramas giraban en torno a aventureros que se internan en territorios peruanos —las cuales comenzaron a proliferar tras el descubrimiento de Machu Picchu por Hiram Bingham en la segunda década del siglo XX— jugaron un papel decisivo en la implementación de esta estética.

Por otro lado, si bien Súmac reafirmaba su identidad peruana en todos los países en los que se presentó, debido a sus prolongadas estadías en el extranjero, una parte de la población local comenzaba a sentir que su princesa inca iba poco a poco perdiendo su peruanidad. Esta situación se agravó cuando, por motivos económicos (pagos de impuestos), la pareja decidió obtener la nacionalidad estadounidense. Luego de difundirse la noticia en el Perú, el desprecio de los intelectuales locales se hizo más fuerte, lo que provocó que algunas de las visitas y las presentaciones de la diva en el territorio peruano no tuvieran una buena recepción.

Este periodo también quedaría en la memoria por la gran cantidad de escándalos en los que la pareja se vio expuesta y los pleitos a causa de las varias infidelidades de Vivanco que se comentaban en diversos medios de comunicación. Sin embargo, lejos de tomar esto de forma negativa, tanto Súmac como Vivanco supieron canalizar la atención y emplearla para publicitar su proyecto. Como anota el autor, aunque era evidente que ya no llevaban una vida de pareja, seguían viviendo y trabajando juntos. A propósito de ello, cabe destacar el gran dueto que conformaron: Vivanco como compositor y mánager, y Súmac como imagen e intérprete.

La separación oficial de la pareja en la década de 1960 sacó a la luz cuestiones sobre el trabajo de la diva que nunca antes se habían planteado. Tras la ruptura, las declaraciones que Súmac proporcionó a la prensa daban a entender que, más que una simple cantante, más que una intérprete capaz de reproducir sonidos, tenía amplios conocimientos musicales y desempeñaba un rol importante como cocompositora de sus temas. Este *know-how*, empero, no le fue suficiente para mantener su carrera por su cuenta, lo cual se vio reflejado en las pocas producciones musicales en las que participó después de este suceso, hasta la década de 1980.

La tercera parte, aunque breve en comparación con las anteriores, muestra de manera concisa cómo las fusiones musicales de la pareja Súmac-Vivanco influenciaron décadas de producción musical en la escena local. El autor hace un recuento de cómo, al igual que Vivanco, una serie de músicos y agrupaciones combinaron formas musicales peruanas con elementos externos desde la década de 1960, actualizando la tradición y manteniéndola vigente en la memoria colectiva local. Estas nuevas propuestas, como sostiene Honores, fueron más fácilmente aceptadas por el público capitalino debido a dos factores: fluidas olas migratorias desde el interior del país que comenzaron a insertar la

cultura andina en Lima y un acelerado proceso de globalización que arrancó en la década de 1980 con la inclusión de políticas económicas neoliberales desde el Estado.

Finalmente, es destacable el trabajo en la cuarta y última parte del libro: un vasto y rico *dossier* de imágenes, fotografías y recortes de prensa que permiten al lector, por un lado, colocarles rostros a los personajes mencionados en esta publicación y, por otro, sumergirse en la cultura visual de las épocas aquí tratadas. En lugar de incluirlas en el manuscrito, el autor y la casa editorial optaron por alojarlas en una plataforma digital a la cual se puede acceder por medio del código QR ubicado en las últimas páginas del libro. Aunque poco usual, este formato resulta mucho más conveniente, pues las imágenes han sido digitalizadas en tamaño promedio y en una resolución que podría haberse afectado si hubieran sido impresas; esto sin mencionar la posibilidad de contemplarlas nítidamente y disfrutar de la riqueza de los vivos y contrastantes colores de algunas, y de las formas y texturas de otras. Asimismo, cabe recordarse que otro beneficio de la virtualidad es la democratización de la información toda vez que quienes acceden a este catálogo por medio del QR pueden compartir el enlace y hacer pública una colección inédita.

Revisar las páginas de este libro nos permite cuestionarnos si, tras 200 años de independencia, seguimos autosometidos a prejuicios coloniales. La forzada identidad nacional que intentó forjarse desde el Estado en el siglo pasado respondía a necesidades políticas de poder, y no a los anhelos de los intelectuales por reivindicar la figura del indígena. Actualmente, en el siglo XXI, el Estado promueve una imagen del Perú que resalta y explota la cultura andina en el extranjero con fines turísticos, exotizándola e invisibilizando las muchas otras culturas que habitan y comparten territorios en nuestro país. Por ello, es importante echar un vistazo a un periódico de ayer para conocer el pasado y el presente desde una perspectiva que muchas veces la disciplina histórica no logra abarcar por su complejidad. Así, *El pájaro que se transformó en mujer. Yma Súmac, la hija del sol* nos invita a preguntarnos si llegará el día en que, con plena consciencia, seremos capaces, como nación, de escapar de un ciclo de negaciones y de contradicciones para forjar y mantener viva una identidad nacional que integre la compleja red de tradiciones locales en un mundo globalizado que poco a poco va borrando nacionalidades.

Jerson Ramirez Acuña
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
jerson.ramirez@unmsm.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-8318-9296>