



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Fernández Cozman, C. (2000). *La Voz del otro. La poética de la intertextualidad en la lírica de Rodolfo Hinostroza* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS DE LA UNMSM

Título:

La Voz del otro. La poética de la intertextualidad en la lírica de Rodolfo Hinostroza

Autor:

Camilo Rubén Fernández Cozman

Año:

2000

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

Rodolfo Hinostroza, Walter Benjamin, intertextualidad, modernidad, poesía peruana de los años 60.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Fernández Cozman, C. (2000). *La Voz del otro. La poética de la intertextualidad en la lírica de Rodolfo Hinostroza* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El trabajo se centra en el estudio de la poética de la intertextualidad en la obra lírica de Rodolfo Hinostroza. En tal sentido, se analizan los poemarios *Consejero del lobo* y *Contranatura*. El marco teórico del que parte el tesista consiste en la retórica; así, se estudian tanto las figuras del discurso poético como sus interlocutores. Para abordar el universo ideológico de los poemas se recurren a las categorías que Walter Benjamin esboza a partir de sus reflexiones en torno a la modernidad. La tesis se encuentra dividida en cuatro capítulos. En el primer capítulo, se efectúa un balance de la recepción crítica de la poesía de Hinostroza, así como se traza una agenda problemática de la misma. En el segundo capítulo se sitúa a Hinostroza dentro del marco de la poesía peruana de los años sesenta. De manera análoga, se lo intenta situar dentro de la tradición literaria occidental a partir de sus vínculos con otros escritores. En el tercer capítulo, se procede con el estudio de las figuras del discurso y de los interlocutores en los poemarios escogidos. El análisis se sustenta en los postulados de la neoretórica del grupo Mi. Finalmente, en el cuarto capítulo se aborda la ideología subyacente en la lírica de Rodolfo Hinostroza a partir de las categorías de Walter Benjamin.

Palabras Clave: Rodolfo Hinostroza, Walter Benjamin, intertextualidad, figuras del discurso, interlocutores, modernidad, poesía peruana de los años 60.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POST-GRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POST GRADO



**LA VOZ DEL OTRO. LA POÉTICA DE LA
INTERTEXTUALIDAD EN LA LIRICA DE
RODOLFO HINOSTROZA**

**Tesis para Optar el Grado de Doctor en:
LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA**

**Presentada Por:
CAMILO RUBÉN FERNÁNDEZ COZMAN**

**LIMA-PERU
2000**

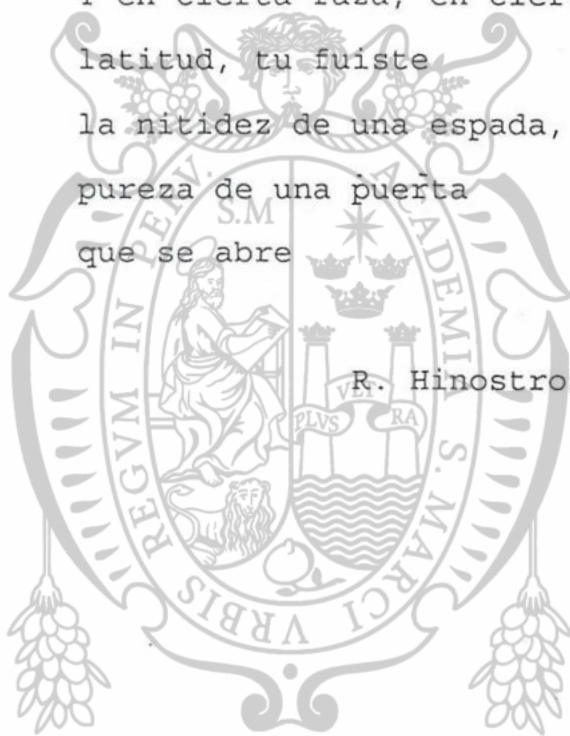
A la memoria de Francisco Carrillo,
maestro y amigo de siempre

A mis padres con gratitud



Y en cierta raza, en cierta
latitud, tu fuiste
la nitidez de una espada, la
pureza de una puerta
que se abre

R. Hinostroza



INDICE

INTRODUCCION	p. 6
PRIMER CAPITULO LA CRITICA Y LA POESIA DE HINOSTROZA	14
SEGUNDO CAPITULO LA POESIA DE LOS AÑOS SESENTA Y RODOLFO HINOSTROZA	46
A) POESIA Y TEXTO HISTORICO-SOCIAL A PARTIR DEL ANALISIS DE UN POEMA DE MARCO MARTOS	47
B) CONTEXTO SOCIO-CULTURAL DE LA EPOCA	50
C) LA POESIA DE LOS AÑOS SESENTA EN EL PERU	61
C.1) <u>Las características de la poesía de los años sesenta</u>	61
C.1.1) La conciencia estructural del poema	61
C.1.2) El papel de la síntesis	70
C.1.3) El verso narrativo y conversacional	78
C.1.4) La cita cultural	85



C.2) <u>Las tendencias de la poesía de los años sesenta</u>	89
D) HINOSTROZA Y LA TRADICION POETICA FRANCESA	93
D.1) <u>Stéphane Mallarmé e Hinostroza</u>	94
D.2) <u>Guillaume Apollinaire e Hinostroza</u>	106
D.3) <u>Saint-John Perse e Hinostroza</u>	109
E) HINOSTROZA Y LA TRADICION POETICA DE LENGUA INGLESA	113
E.1) <u>Ezra Pound e Hinostroza</u>	113
E.1.1) <u>Contranatura: origen del título</u>	115
F) LA POESIA DE HINOSTROZA Y EL JUEGO DE LAS INTERTEXTUALIDADES	120
TERCER CAPITULO ANALISIS RETORICO-FIGURATIVO DE LA POESIA DE HINOSTROZA	131
A) LA RETORICA: DEFINICION Y DESCRIPCION DE LOS DOMINIOS	132
B) LAS METABOLES EN CONSEJERO DEL LOBO	138
B.1) <u>Análisis de "Al extranjero"</u>	139
B.1.1) El sentido del poema	145
C) LAS METABOLES EN CONTRANATURA	
C.1) <u>Análisis de "Diálogo de un presc... y un sordo"</u>	147
C.1.1) El sentido del poema	153
D) LA RETORICA MAS ALLA DE LA FRASE Y LOS INTERLOCUTORES EN LA LIRICA DE HINOSTROZA	155
D.1) <u>Autor real, autor implícito, lector real, lector implícito, locutcr y alocutario</u>	156



D.2) <u>El autor implícito en Consejero del lobo</u>	167
D.3) <u>El locutor en Consejero del lobo</u>	169
D.4) <u>El autor implícito en Contranatura</u>	172
D.5) <u>El locutor en Contranatura</u>	175
E) LA POETICA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA LIRICA DE HINOSTROZA	177
 CUARTO CAPITULO EL UNIVERSO IDEOLOGICO DE LA POESIA DE HINOSTROZA	183
A) ANALISIS DE "IMITACION DE PROPERCIO"	185
B) LA TEORIA DE LA EXPERIENCIA DE WALTER BENJAMIN Y EL CONCEPTO DE AURA	189
C) EL HOMBRE Y LA MULTITUD EN LA LIRICA DE HINOSTROZA	196
D) VIVENCIA ATOMIZADA FRENTE A EXPERIENCIA CENTRADA EN LA MEMORIA INVOLUNTARIA	201
E) TRADICION Y PATRIMONIO AMENAZADO	206
F) EL ORIGEN FRENTE A LA GÉNESIS	210
G) INTERTEXTUALIDAD LIBERADORA FRENTE A MONOLOGO AUTORITARIO	214
 CONCLUSIONES	221
 BIBLIOGRAFIA	227



INTRODUCCION

Si hay un poema de Rodolfo Hinostroza (Lima, 1941) que me ha cautivado siempre, ése es "Gambito de rey". No descubro, a ciencia cierta, por qué hasta hoy es uno de mis poemas favoritos. Lo leí, por vez primera, en la Antología de la poesía peruana, de Alberto Escobar. Aunque siempre he sido un aficionado al deporte de los peones y las damas, percibí en ese texto una extraña magia que atrapa al lector, un río de palabras a partir del cual Hinostroza dialoga con la tradición cultural. Parece que uno escuchara, desde las profundidades del tejido verbal, la voz del otro. Es una sensación extraña aunque cautivante: la poesía de Hinostroza despierta las voces de otros escritores, hace que sintamos la piel y el pensamiento de éstos, alude a un momento histórico, pero, a la manera de Borges, nos lleva al fragor de otras épocas a través del juego de las intertextualidades.

Como el rey Midas que convertía en oro todo lo que



tocaba, Hinostroza transforma los acontecimientos históricos y políticos en imaginaria poética. Puede estar refiriéndose a la naturaleza, pero, en realidad, plantea una crítica de un aspecto de las relaciones intersubjetivas. Hablar de la naturaleza, según Hinostroza, es también hablar de la cultura y de la civilización.

En este estudio intento analizar la poética de la intertextualidad en la lírica de la Hinostroza. El término poética puede entenderse en un sentido normativo-preceptivo o simplemente teórico. En el primer caso, poética es un conjunto de preceptos institucionalizados, aceptados como normas, que deben ser respetados a pie juntillas por los escritores para que sus obras sean calificadas de literarias por los grupos de poder. El ejemplo más nítido lo tenemos en el siglo XVII en Francia. Allí se impusieron los preceptos de Nicolás Boileau; su "Arte poética" (1674) imponía un tipo de estética grata a la Academia Francesa. Los dramaturgos de la época (Racine, Corneille, por ejemplo) tuvieron que enfrentarse a la ley de las tres unidades teatrales y, con todas esas limitaciones, crearon algunas obras maestras.

Sin embargo, poética también posee una acepción disímil. Quiere decir teoría de la poesía sin ningún fin preceptivo, pero que puede tener dos orientaciones: una artística y otra orientada a la realización de un proyecto



científico de estudiar la literatura.

En el primer caso (la finalidad artística), poética se entiende como una elección hecha por el escritor entre un cúmulo de posibilidades, en el ámbito de la temática, del estilo, de la composición, de la ideología, etc. En ese sentido, podemos referirnos a la poética de Neruda, de Vargas Llosa o de Vallejo, por ejemplo. Pero poética además se comprende como el conjunto de códigos estilísticos, temáticos, ideológicos, elaborados por una escuela literaria. Así es posible hablar de una poética barroca o romántica o surrealista, verbigracia¹.

En el segundo caso (la finalidad cognitiva), poética es un proyecto de ciencia, de estirpe formalista o estructuralista generalmente. Como afirma Roman Jakobson:

El objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal; por eso está destinada a ocupar un puesto preeminente dentro de los estudios literarios. La poética trata de problemas de estructura verbal, así como a la estructura pictórica le concierne el análisis de la pintura. Puesto que la lingüística es la ciencia que engloba a toda la estructura verbal, se puede considerar a la poética como parte integrante de aquélla².

Nos queda por definir el término intertextualidad. Por ella entendemos las relaciones que "acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia"³. Voloshinov afirma que "[u]na palabra es un



puente tendido entre yo y otro"⁴. Es decir, un texto siempre remite a otros discursos porque constituye un mosaico de citas⁵ y transforma otros textos. También existe una intertextualidad entre el discurso literario y el texto histórico-social. Todo poema remite y establece complejas relaciones con este último. El contexto, pues, es en realidad otro texto.

Cuando hablo de la poética de la intertextualidad en la lírica de Hinostroza me refiero a una teoría de la poesía que pone de relieve la reescritura de textos anteriores, el diálogo con la tradición literaria o cultural. El poeta absorbe un texto, lo hace suyo y lo transforma en un nuevo discurso. En los poemas de Hinostroza se siente las enormes pisadas de la tradición literaria, pero, a la vez, el escritor ha sido capaz de preservar su individualidad y autonomía sobre la base de un trabajo minucioso con el lenguaje poético.

Este estudio se concentra en el análisis de los dos poemarios de Hinostroza: *Consejero del lobo* (1965) y *Contranatura* (1971). No abordaré el estudio de su novelística, aunque eventualmente me remita a ella para precisar algunos rasgos de la poesía de Hinostroza.

Mi marco teórico enfatiza la necesidad de realizar una lectura dialógica de la lírica de Hinostroza. No estoy de acuerdo con el empleo de un solo método que sea la panacea



para la hermenéutica de todos los textos literarios. Más bien, considero que resulta pertinente el empleo de varios métodos con diferentes metalenguajes de acuerdo con el nivel textual correspondiente.

Para delimitar la poética de Hinostroza, es importante abordar el estudio de las figuras del discurso (o metáboles) que se manifiestan en *Consejero del lobo* y *Contranatura* porque esta poesía revela un trabajo minucioso con el lenguaje y, por lo tanto, debemos partir de los aspectos formales del poema para luego analizar la ideología que subyace a esta escritura. Sin embargo, el análisis retórico-figurativo no debe quedarse en la sintaxis del discurso poético, sino intentar el estudio de los interlocutores para precisar la acción discursiva y cómo el destinador desea influir en la conducta del destinatario. Este aspecto nos permitirá aprehender el dialogismo de la poesía de Hinostroza. La Retórica, pues, debe hermanarse con la Pragmática.

Luego de precisar el nivel retórico-figurativo, abordaremos el universo ideológico de la lírica de Hinostroza. Para ello, empleamos las categorías de Walter Benjamin porque pensamos que en esta poesía hay la presencia de una experiencia individual amenazada por la experiencia automatizada en el ámbito de la modernidad. En la sociedad moderna los grupos de poder intentan



automatizar la experiencia y apoderarse de la subjetividad para manipularla a su antojo. Precisaré con mayor minuciosidad el pensamiento de Benjamin en el último capítulo de esta investigación.

Mi tesis se encuentra dividida en cuatro capítulos. En el primero, hago un análisis y un balance de la más representativa crítica acerca de la poesía de Hinostriza y llego a proponer una periodización de la misma. Luego, infiero una agenda problemática, muy importante para el estudio de esta poesía.

En el segundo, trato de situar a Hinostriza en el marco de la poesía peruana de los años sesenta. En ese sentido, preciso las tendencias y las particularidades de esta última. Después, inserto a Hinostriza en el ámbito de la tradición literaria occidental y pongo de relieve sus vínculos con Stéphane Mallarmé, Saint-John Perse, Ezra Pound, entre otros escritores.

En el tercero, estudio las figuras del discurso y los interlocutores en la lírica de Hinostriza. Para cumplir con este propósito, me sustento en la neorretórica del Grupo Mi y, además, distingo autor real, autor implícito, lector real, lector implícito, locutor y alocutario.

En el cuarto, abordo la ideología que subyace a esta poesía sobre la base de ciertos conceptos de Walter Benjamin que son empleados como categorías hermenéuticas



y operativas para el análisis textual.

Para esta investigación, tengo en cuenta Poemas reunidos (1986), la última recopilación de la poesía de Hinostroza, aunque, sin duda, hemos revisado las ediciones originales de los poemarios.

Quisiera agradecer a mis profesores, colegas y alumnos de la Universidad de San Marcos. Con ello tuve una dinámica dialógica que me permitió materializar este proyecto. Asimismo, quiero dedicar este esfuerzo a la memoria de maestros como Antonio Cornejo Polar, Francisco Carrillo, Willy Pinto Gamboa y Luis Fernando Vidal. En ellos siempre encontré la calidez de una palabra amiga y el afecto tan necesarios en un mundo signado por la racionalidad instrumental. Que este estudio sea testimonio de mi fe en la eterna palabra poética.

Lima, primavera de 1999



NOTAS

1. Cf. Marchese, Angelo [y] Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona, Ed. Ariel, 1989; pp. 324-326.
2. Jakobson, Roman. Lingüística y poética. Madrid, Cátedra, 1988; p. 28.
3. Marchese, Angelo [y] Joaquín Forradellas. Op. cit., p. 217.
4. Voloshinov, Valentin N. El signo ideológico y la filosofía del lenguaje. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976; p. 108.
5. La expresión es de Julia Kristeva. Véase el Diccionario... de Marchese y Forradellas, p. 217.



PRIMER CAPITULO

LA CRITICA Y LA POESIA DE HINOSTROZA

En este capítulo intentamos hacer un balance de la crítica sobre la obra de Hinostroza, poniendo de relieve dos perspectivas. En primer lugar, la cronológica que permitirá ordenar las opiniones de los diversos estudiosos con el fin de observar la evolución del pensamiento crítico acerca de la obra de Hinostroza. En segundo término, la comparativa mediante la cual trataremos de resaltar las oposiciones y semejanzas entre los diversos enfoques.

En un artículo publicado en 1965, Julio Ortega¹ realizaba un análisis de *Consejero del lobo*. Allí afirmaba que en este poemario había dos tendencias: una reflexiva que se incorporaba con propiedad en el ámbito de la modernidad, y otra perteneciente más bien al hacer poético, pues el poeta recurría a un frondoso registro metafórico. La de Hinostroza, según Ortega, no es una poesía que gire



en torno a una imagen central sino, por el contrario, un conjunto de referencias abiertas a un abanico de posibilidades interpretativas. Se trata de una escritura que fluye sugerente, "quebrando la posibilidad de síntesis, abriendo el canto en un ansia de revelación, de expresión de un registro poblado y, ciertamente, rico en vicisitudes creacionistas"². Sin embargo, Ortega no insertaba con suficiente rigor la reflexión de Hinostroza en el ámbito de la experimentación vanguardista, cuyas propuestas son un cuestionamiento del propio concepto de modernidad.

Poniendo mayor énfasis en la entonación himnica de Consejero del lobo, José Miguel Oviedo³ señalaba que Hinostroza "refracta una imagen de nuestro tiempo sobre el cuadro inmenso de la historia y la mitología"⁴. Consejero del lobo, según el crítico, nos recuerda al Saint-John Perse de Vientos o de Anábasis. El poeta respiraba las convulsiones y catástrofes del mundo contemporáneo. En efecto, "Hinostroza entona himnos, cánticos, odas jubilosas: tras la sangre ve la victoria; tras la victoria de esta hora, presente la realización de la Idea"⁵. Pero Oviedo olvidaba que Hinostroza recurría a lo mítico y a lo legendario para situarse en el siempre cambiante río de la historia y hacer una crítica política de hechos centrales del mundo contemporáneo. Y, en consecuencia, el crítico no tomaba en cuenta algunas de las particularidades esenciales



de la propuesta poética de Hinostroza.

A diferencia de Oviedo, Leonidas Cevallos Mesones⁶ consideraba que los poetas de los años sesenta no formaban un movimiento artístico. En este tipo de escritura, según Cevallos, no se percibía la influencia ni del surrealismo ni de Vallejo; más bien, se palpaba un interés por la lírica de habla inglesa. El trabajo de estos poetas se emparenta con la obra de Carlos Germán Belli y de Pablo Guevara, pues estos últimos ofrecen un testimonio de la experiencia personal y, a partir de ese tamiz, representan el mundo real. Hinostroza, según Cevallos, recusaba la división entre poetas puros y sociales que predominaba en los años cincuenta. Si bien son sugestivas las observaciones de Cevallos, cabe mencionar que la oposición entre lírica pura y compromiso político resulta insuficiente para comprender el proceso poético en el Perú.

Los enfoques antes citados nos dan una idea de la recepción que tuvo la obra de Hinostroza en los años sesenta. Para la crítica de entonces, esta poesía:

- a. Hablaba acerca de la problemática de la modernidad.
- b. Ofrecía una meditación acerca de las catástrofes del mundo contemporáneo.
- c. Manifestaba la influencia tanto de la poesía de lengua inglesa cuanto de la tradición poética francesa.



d. Evidenciaba un rechazo de la oposición entre poesía pura y lírica de compromiso político-partidario.

Más interesado en una crítica interdisciplinaria que Cevallos, Mirko Lauer publicó un ensayo en la revista *Amaru*⁷, donde señalaba a la poesía de Saint-John Perse y los diálogos de Shakespeare como los antecedentes de *Consejero del lobo*. Lauer ponía de relieve la imaginería del lenguaje poético de Hinostroza, lo cual da a *Consejero*:

un tomo de racionalidad alucinada que raya en lo profético. Allen Ginsberg ha escrito que "quien ausculta su corazón y habla con franqueza tiene derecho a reclamar dotes proféticas"; Hinostroza las reclama, acudiendo a contextos bíblicos y situaciones dramáticas de la historia occidental para decir su palabra⁸.

Según Lauer, la escritura de Hinostroza revela la presencia de una propuesta que supera la fácil oposición entre la poesía pura y la social, abordando aspectos sociopolíticos mediante el empleo de los recursos de la lírica.

Más preocupado en el supuesto hermetismo de la poesía de Hinostroza, Abelardo Sánchez León⁹ subraya los recursos que se manifiestan en *Contranatura*, vale decir, las fórmulas matemáticas, las voces en otros idiomas y los signos astrológicos. Pero el crítico no veía que Hinostroza buscaba valores espirituales en las estructuras matemáticas. Por eso, la circunferencia está asociada a la belleza y a la armonía. La matemática le permite al poeta



reflexionar sobre la crisis de los paradigmas de la modernidad. Hinostroza expresa:

una visión contra natura del mundo ya que no puede adaptarse a la naturaleza; el poder, la política, era para él la manera de modificar el mundo para hacerlo habitable; ahora no, ahora es la utopía (o no natural) lo que persigue por otros medios. Belleza igual añoranza del paraíso perdido"¹⁰.

Con mayor apoyatura textual que Sánchez León, Oviedo ¹¹señala que Hinostroza revela la decadencia de Occidente, es decir, la de Hinostroza es una actitud crítica porque evidencia que predomina el caos total en el mundo contemporáneo. Oviedo pone de relieve que:

la poesía de Hinostroza aspira a recoger esta imagen del caos en una especie de calidoscopio verbal en el que se alternan números y palabras, citas literarias francesas y lugares comunes, afirmaciones y negaciones, exclamaciones y silencios"¹².

Oviedo, sin embargo, subrayaba las supuestas deficiencias de Contranatura. Hinostroza, según el estudioso, ha caído "en un extremismo intelectual que seguramente tendrá que refrenar"¹³. Parece que Oviedo no se ha detenido en buscar el sentido de las estructuras visuales de Contranatura. Ni ha visto cómo el poeta reflexiona sobre la transmisión del saber en el mundo moderno. Y, en ese sentido, la lectura propuesta por Oviedo no permite aprehender el mecanismo de la orquestación de datos culturales, empleados por el poeta para hacer



referencia a los archivos del saber y a la manera como un paradigma se impone en detrimento de otro modelo de conocimiento.

Del mismo modo que Oviedo, Manuel Suárez Miraval¹⁴ destaca la inserción de Hinostroza en el ámbito de la cultura occidental y enfatiza el hecho de que Hinostroza adquiere una dimensión muy particular en la literatura peruana contemporánea porque sabe dominar "disciplinas que fácilmente arrebatan (la sonoridad, el cautivante ritmo, el señuelo de las consignas políticas, la concesión a los "temas" de moda) y lo dispone todo en función de un planificado esquema enunciativo"¹⁵. Hinostroza se nutría de la cultura occidental para hacer, en "Imitación a Propercio", una revisión de la historia ante César. Suárez Miraval subrayaba que Hinostroza "señala con varios de los poetas de hoy, un punto maduro y cenital de la brillante, adelantada y señera poesía peruana, la más compacta y esplendente de la literatura americana actual"¹⁶.

Distinta es la óptica de Carlos Cornejo¹⁷, quien afirma que *Contranatura* revela:

la voz meditada, la actitud crítica como hecho vital, existencial frente al caos de la vida y lo cotidiano. La reflexión contrasta con el grito y se hace verosímil con la rebeldía y con el inconformismo frente al orden establecido y al dogma de tomar los hechos del pasado como justificación del presente¹⁸.

Cornejo consideraba que a veces el decorado formal de



los textos hacía que los poemas se sumergieran en el abismo del hermetismo. Pero el crítico parece ignorar que este último es, sin duda, una de las características medulares de la poesía contemporánea, como lo ha señalado Hugo Friedrich en su libro sobre la poesía moderna¹⁹. Además, el hermetismo puede ser una necesidad cuando el poeta busca nuevas formas expresivas distintas de las convencionales ya petrificadas en la tradición literaria.

A diferencia de Cornejo, Abelardo Oquendo²⁰ resaltaba la organicidad y notable estructuración de Contranatura. Un análisis minucioso del poema "Gambito de rey" llevaba a Oquendo a plantear cómo el yo poético perdía la partida, pues "equivocó su vida como la historia su rumbo"²¹. De otro lado, "Imitación de la vida":

abre la alternativa erótica en un mundo donde el Poder, ese corruptor de la Idea (...) cualesquiera sean su índole y sus metas declaradas, aplasta y avasalla al hombre²².

El libro de Hinostroza, según Oquendo, evidencia la lectura de Freud, Norman Brown y Herbert Marcuse a fin de tejer una visión psicoanalítica de la historia. Podemos añadir que Hinostroza en Aprendizaje de la limpieza y Fata morgana asimila de manera proficua el autoanálisis como una praxis del conocimiento. Y de Herbert Marcuse toma la crítica que este último hace de los sistemas autoritarios y su imposición de un determinado saber.



Julio Ortega y Mirko Lauer²³ consideran que *Contranatura* es el libro más importante de la Generación del 60 porque constituye el punto extremo al que han llegado más de cinco años de experimentación formal en la nueva poesía peruana²⁴. Idea interesante porque sitúa a Hinostroza en el ámbito de nuestra tradición literaria.

Los críticos mencionan que la de Hinostroza es una visión orgánica y totalizadora del mundo contemporáneo que expresa un conflicto con los sistemas de instrumentación del poder. En este caso, se desarrolla la oposición entre la aventura poética y el discurso autoritario del poder. Para Ortega y Lauer, la espacialidad de la poesía de Hinostroza se manifiesta en la voluntad de fragmentación de la tipografía de la página, a lo que se suma la cita directa en inglés o francés y la orquestación dramático-teatral de algunos poemas como "Celebración de Lisístrata". Hinostroza plantea, pues, un antagonismo entre el principio de placer y el principio de muerte, a la manera de Norman Brown, razón por la cual *Contranatura* propone:

un nuevo punto de vista: el del individuo que ha trascendido una situación traumática y descubre (o cree descubrir) las leyes que dictaron aquella circunstancia, proponiendo una alternativa basada en la visión utopista, desde la cual la nueva sociedad se reordenaría a partir de una liberación de tipo psicológico en primera instancia²⁵.

Luis Alberto Sánchez²⁶ pensaba que la poesía de Hinostroza exigía un desmontaje hermenéutico que buscara



echar luz sobre los grafismos y automatismos que se manifiestan en *Contranatura*. Sánchez consideraba que, en esta escritura, había el influjo de Apollinaire y de Marinetti. El crítico pone de relieve las figuras geométricas que aparecen en la lírica de Hinostroza, las fórmulas de ajedrez y el empleo de citas en francés y en inglés. La comparación entre la poesía colonial y la lírica de Hinostroza nos parece completamente equivocada porque el autor de *Consejero del lobo* evidencia una postura cosmopolita que no se revela en la obra de los poetas de la Colonia. Además, Sánchez desconoce el proceso de la poesía peruana. Anclado en un paradigma positivista y decimonónico, no comprende el temple innovador de Hinostroza, quien funda una poesía que transmite conocimiento, idea negada por Comte, cuya propuesta epistemológica negaba al poeta la posibilidad de formular hipótesis y de incorporarse dentro de una perspectiva cognoscitiva coherente.

Alejado de la crítica positivista, Alberto Escobar²⁷ afirmaba, en 1973, que en la obra de Hinostroza:

lo legendario y lo histórico son insertados míticamente en el presente, y reinterpretados con el prisma de una sensibilidad encendida por la vocación de la fábula con la que se inventa, y/o descubre su naturaleza propia, la suya inconfundible, nuestro hombre contemporáneo²⁸.

El crítico percibía que en esta escritura se renovaban



fundamentalmente tres factores: el instrumento lingüístico, el registro mítico y el impulso creador, incentivado por la relectura de la tradición histórica. Escobar tiene la virtud de remarcar cuál es el papel que se le asigna, en esta poesía, a la historia. Ésta última es vista como un componente articulado al presente. Es decir, el pasado cambia de acuerdo con nuestra visión del presente.

A diferencia de Escobar, Mirko Lauer²⁹ resalta el papel de crítico cultural que ha desempeñado Hinostroza con el texto "Reflexiones sobre el asunto poético" (1967), inserto en Los nuevos, de L. Cevallos. Lauer, del mismo modo que Escobar, subraya la reflexión histórica que subyace a la poesía de Hinostroza, pues asevera que "Contranatura es una celebración de los movimientos contestatarios político-intelectuales europeos de fines de los 60"³⁰. Lauer traza lazos entre los experimentos de Mallarmé (Una jugada de dados jamás abolirá el azar) y la poesía de Hinostroza a partir del carácter experimental de ambos escritores. Las nuevas perspectivas del poeta están sustentadas en la astrología y el psicoanálisis, dos modelos cognitivos a partir de los cuales Hinostroza ha puesto en tela de juicio la racionalidad occidental.

En su artículo "Poesía peruana: los últimos diez años"³¹, William Rowe comenta la obra de Hinostroza tomando como premisa la concepción de que la posición del escritor



latinoamericano es problemática. En efecto:

La carencia de una tradición local autosuficiente obliga al poeta a mirar continuamente hacia afuera, tanto para aprender su oficio como para descubrir aquellas estructuras del pensamiento que darán a su experiencia personal su dimensión universal³².

Discrepamos de la postura de Rowe. Rubén Darío, por ejemplo, fue muy imitado por los poetas españoles de la Generación del 98. Vallejo dio a su experiencia una dimensión universal volviendo los ojos al mundo andino. El aprendizaje del oficio no obliga al escritor a mirar hacia afuera. Huidobro se anticipó a las propuestas de algunos movimientos vanguardistas europeos.

Rowe analiza la obra de Cisneros, de Hinostroza y las propuestas del movimiento Hora Zero. De Consejero del lobo, Rowe destaca el procesamiento poético de la experiencia colectiva, poniendo de relieve cómo la forma le permite a Hinostroza "ingresar a las contradicciones profundas de la experiencia sin disiparlas en polos convenientes"³³. En cuanto a *Contranatura*, Rowe afirma que "es el libro de poemas más interesante publicado en el Perú --y es posible en toda América Latina-- en la década pasada"³⁴. Según Rowe, Hinostroza manifiesta su predilección por la utopía. No disuelve las oposiciones sino que quiere conservar los límites. Los aspectos más interesantes del libro son las fórmulas matemáticas y la interrelación entre los más



diversos fenómenos a través del cristal de la biología y del psicoanálisis.

Disímil es la perspectiva de Guillermo Sucre, quien en su libro *La máscara, la transparencia*³⁵ incorpora un estudio breve pero enjundioso sobre la poesía de Hinojosa. Aborda fundamentalmente *Contranatura*. Según Sucre, la poesía de Hinojosa no sólo constituye un testimonio de autocrítica, sino un desafío a la historia. La conciencia y la pulsión instintual manifiestan una exaltación y un júbilo que cuestionan un tipo de historia como sinónimo de orden represivo y "ejercicio enajenante del poder". Sucre señala la estirpe poundiana de la poesía de Hinojosa que lleva al poeta peruano a "una exaltación del amor como Eros" para hacernos ver que la historia constituye "un engranaje implacable e intimidador"³⁶. La pasividad del yo lírico es sinónimo de lucidez como una forma de reto, de desafío. No hay proposición de regreso a la natura (el propio título *Contranatura* desmitifica este hecho), sino más bien un elogio del vagabundo. Sucre afirma que:

Lo que Hinojosa busca -o vive- no es la elementalidad paradisiaca donde la sabiduría sea la inocencia en el sentido de la ignorancia. Lo mueve, por el contrario, el deseo de conocerlo todo, aun los extremos más opuestos, como vía hacia la sagesse: una ética que se vuelva instinto (o al revés), un conocimiento que sea sabiduría, gratuidad, y no el poder de la razón³⁷.



Para Guillermo Sucre, el deseo del yo lírico se encuentra regido por el erotismo, las filosofías orientales, las religiones marginales, la videncia (el poeta como vidente), la magia y la alquimia del espíritu. La multiplicidad de la palabra constituye una crítica a la centralización del poder³⁸. Desde una perspectiva estilística, Sucre emplea muy creativamente la oposición entre el centro y la periferia para la hermenéutica de la poesía de Hinostroza. El poder autoritario se sitúa en aquél; en cambio, el poeta se coloca en los márgenes e intenta cuestionar la imposición de un saber utilitario, acompañado de un peligroso aparato represivo.

Menos riguroso que Sucre, César Toro Montalvo³⁹ subraya que Hinostroza es el más importante valor de la llamada Generación del Sesenta. En *Consejero del lobo*, se percibe "un lenguaje enriquecido por imágenes creacionistas, de versos de largo aliento, persistente en un no confundido rigor por la intensificada naturaleza propia"⁴⁰. La palabra "creacionista" es empleada de manera bastante imprecisa. Esto evidencia cómo Toro, crítico retórico, utiliza sin rigor las categorías, hecho que se puede observar con claridad si se revisa su historia de la literatura peruana. Al margen de ello, Toro considera que *Contranatura* es el mejor poemario de la llamada Generación del Sesenta, pues evidencia una de las etapas más fecundas



y experimentales de la poesía peruana.

Poniendo mayor énfasis en la reflexión de Hinostroza acerca del psicoanálisis, Ricardo González Vigil⁴¹ considera que Hinostroza en *Aprendizaje de la limpieza* realiza una crítica del método psicoanalítico. En efecto, el autoanálisis no ha tenido éxito. La catarsis sobre la base de la libre asociación de ideas no ha rendido sus frutos. *Aprendizaje de la limpieza*, según el crítico, es:

un libro que no llega a ser plenamente literario (no madura ni como ficción ni como artificio), aunque posea pasajes de dignidad estética. Lejos de la narración y el ensayo, se asemeja más bien a una versión contemporánea del género de las *Confesiones* (San Agustín-Rousseau), indudablemente útil para conocer al autor de *Consejero del lobo* (1965) y *Contranatura* (1971)⁴².

González Vigil es asimismo autor de la antología *De Vallejo a nuestros días*⁴³, donde afirma que Hinostroza reelabora creativamente los aportes de la poesía de habla inglesa. *Consejero del lobo* demuestra la idoneidad del poeta para hacer correlacionar el pasado y el presente, el arquetipo con el acontecimiento preciso. En *Contranatura*, se observa que Hinostroza:

Con toda soltura se mueve dentro de los recursos de la poesía inglesa, rehaciendo sin escrúpulos a Eliot y Pound, explorando hasta la agresividad el collage textual, el cosmopolitismo políglota, la escritura ideogramática, la utilización de símbolos de otros códigos (matemáticas, astrología, etc.) y el montaje totalizador de la lírica-épica-dramática, descripción-narración-diálogo, escritura-oralidad, expresiones cultas-vulgares⁴⁴.



Como González Vigil, Edgar O'Hara⁴⁵ afirma que Hinostroza es un buen conocedor de literatura de habla inglesa. En opinión de O'Hara, los primeros poemas de Hinostroza tiene un cariz épico. Contranatura, en cambio, tiene textos:

que recogían a la Historia y la condición humana como objetos de introspección, pero esta vez asediados por medio del ajedrez (el azar), el diálogo de sordos y la astrología (gobierno celeste), entre otros puntos de vista⁴⁶.

En Aprendizaje de la limpieza, O'Hara observa el funcionamiento de la voz poética del narrador. Resulta interesante que O'Hara abra la posibilidad de un análisis narratológico de aquel libro. En efecto, el escritor emplea versículos sin puntuación que se convierten en párrafos, los cuales intentan representar el discurso libre del pensamiento. O'Hara afirma que "Aprendizaje de la limpieza revela no sólo a su autor, revela también un estilo personalísimo y un agudo acercamiento al complicado universo de la personalidad humana"⁴⁷.

En relación al libro Aprendizaje de la limpieza, Mirko Laufer y Mario Montalbetti⁴⁸ manifiestan una opinión distinta de la de González Vigil. Consideran que Hinostroza:

comete algo peor que criticar al psicoanálisis: comete protestantismo, al violar el secreto (médico) del confesionario y sugerir de paso una infracción al segundo método, es decir, al reducir a términos literarios el discurso compartido por



el paciente y el psicoanalista en el santuario médico del consultorio⁴⁹.

De ese modo, observaremos cómo Aprendizaje de la limpieza se constituye en un texto de ruptura porque significa un cuestionamiento del estatuto del saber, representado por el terapeuta. Lauer y Montalbetti señalan que el libro desea quitarle el prestigio al discurso psicoanalítico. Sin embargo, Aprendizaje... "debe ser considerado más como un símbolo (...) que como base de un programa de apertura del debate en torno al psicoanálisis en el país"⁵⁰.

Marco Antonio Campos⁵¹ situaba a Rodolfo Hinostroza dentro de la denominada Generación del Sesenta. Consejero del lobo le parecía un poemario bastante parejo, donde sobresalía, no obstante, "Del infante difunto", un conjunto de "intensas visualidades de infancia"⁵². En este primer libro, hay, según el crítico, sutilezas barrocas, un tono de profecía, equilibrados colores y una gama de imágenes ardientes. Disentimos de algunas ideas de Campos cuando este último sostiene que hay componentes barrocos en Consejero del lobo, cuya estructura poética, en realidad, revela un gusto por el estilo clásico aunque matizado por el temple narrativo e iconoclasta. El estudioso asevera que en Contranatura se dan cita el influjo de T.S. Eliot y la filosofía de paz y amor. Lo primero se expresa en el empleo



del habla coloquial y de citas en otras lenguas. Campos, sin embargo, dice que:

Se debe (...) dejar aclarado que Hinostroza adapta y reinventa la influencia. Uno dice: "Sí, esto viene de Eliot", pero se olvida con rapidez, para apreciar en general la correcta colocación e integración en el conjunto. Acaso lo más reprobable sería el constante uso de palabras y versos de otras lenguas, cuando estarían mejor, salvo citas íntegras, en español⁵³.

Más preocupado por el poema como una estructura que transmite un determinado registro del saber, Mario Montalbetti⁵⁴ es autor de un prólogo a la edición de Poemas reunidos de Hinostroza. Allí afirma que este último considera que "la poesía debe ser cognitiva, debe producir conocimiento"⁵⁵. En la escritura de Hinostroza, según el estudioso, los eventos son más importantes que las personas y los objetos. En efecto:

los eventos se vuelven los nuevos Sujetos predicables; y luego (una vez resquebrajada la estructura Sujeto/Predicado) los eventos ocurren en el lenguaje, son agentes ellos mismos. Este cambio resulta fundamental. El mundo ha dejado de ser un invernadero⁵⁶.

En opinión de Montalbetti, "Hinostroza es un artesano: ejecuta modelos"⁵⁷, hecho que evidencia la preocupación por la estructura que aparece como motivo permanente en el trabajo creador de Hinostroza. Como veremos más adelante, los poetas de los años sesenta manifiestan una conciencia estructural, visible en la praxis poética de Hinostroza, como lo ha señalado de manera atinada Mario Montalbetti.



Algo parecido sostiene Jesús Cabel⁵⁸, quien piensa que Hinostroza quiere "encontrar un método que nos revele la compleja estructura de la experiencia humana"⁵⁹. En Consejero del lobo Cabel advierte el funcionamiento de poemas demasiado retóricos y extensos. Esta idea está totalmente equivocada. Pensamos que Consejero... es un libro de búsqueda y evidencia una crítica a la poesía panfletaria, donde sí aflora el exceso y la verborrea. Estas dos últimas particularidades se hallan ausentes en el primer libro de Hinostroza.

Sin embargo, Cabel observa la búsqueda de la perfección escritural y el aliento clásico. En Contranatura:

prueba (Hinostroza) todas las fuentes y los intentos por una comunicación más amplia. Hinostroza recurre a una gama de sigros y fórmulas, en un afán de lograr belleza absoluta, un decir diferente y la muestra innecesaria de una intelectualidad que exaspera⁶⁰.

Un diferente punto de vista manifiesta Abelardo Sánchez León⁶¹, quien considera que la de Hinostroza es una poesía que lucha contra un tipo de escritura convencional, sustentada definitivamente en un estilo determinado. Según Sánchez León, se percibe la influencia de Saint-John Perse en Consejero del lobo, y de Ezra Pound, en Contranatura. La particularidad de Hinostroza:

está en el hecho de que es un poeta en constante conversación, confrontación y complicidad con el



mundo de la cultura; cultura entendida como acontecer histórico, como productos elaborados en un contexto y en un tiempo, como construcción de ideologías, propuestas y sucesos políticos⁶².

De Consejero del lobo, el crítico destaca la fuerza de la imaginería poética y la fidelidad a la palabra que pululan en aquellos versos. En cambio, Contranatura ya no es un libro ni cosmopolita ni hermético, pero "mantiene todavía varias de sus claves cerradas"⁶³.

Haciendo una lectura mucho más mecánica que la de Sánchez León, James Higgins⁶⁴ analiza algunos textos de Consejero del lobo y de Contranatura. El poema "Horacio", perteneciente al primer libro de Hinostroza, expresa "como telón de fondo la crisis cubana de los misiles cuando el enfrentamiento entre las superpotencias llevó al mundo al borde de una cataclísmica guerra nuclear"⁶⁵. Muchas de las imágenes son remitidas por Higgins, sin mayores mediaciones, a ese contexto socio-político, lo cual termina empobreciendo la significación discursiva del poema. La alusión a la "canícula" en "Horacio" evoca, según Higgins, "dos climas geográficos -Roma y Cuba- y un clima de violencia que vincula a ambos"⁶⁶.

En "Abel", texto de Consejero del lobo, el crítico observa la reactualización del mito bíblico para señalar una determinada continuidad histórica. "Abel", en opinión de Higgins, anticipa la temática de Contranatura, "uno de



los libros más originales de la poesía hispanoamericana de los tiempos modernos"⁶⁷. Higgins hace una lectura bastante arbitraria de "Gambito de Rey", relacionando el universo semántico del poema con el fracaso de la guerrilla peruana y olvidando, de ese modo, la complejidad estructural y el montaje que ha realizado el poeta como operador de lenguaje.

En "Imitación de Propercio", Higgins percibe un paralelismo entre el mundo contemporáneo y la antigüedad.

En efecto:

La combinación de numeral y léxico militar -"80 batallones"- destaca el poderío del estado frente al escritor, cuyas únicas armas son sus poemas, mientras las mayúsculas que designan la "Historia Oficial" señalan la fría impersonalidad de un sistema que no deja lugar al individuo. Asimismo, si la frase "No hay arreglo" expresa la postura de quien, lejos de ser mártir, preferiría acomodarse al sistema, sugiere también que la única alternativa que le ofrecen es someterse o ser condenado a la no-existencia⁶⁸.

Hinostroza se sitúa, según el crítico, en una tradición, la cual se halla representada por Vallejo y César Moro:

quienes preconizan una revolución espiritual que libere al hombre de la tiranía de la razón pragmática proporcionándole una nueva manera de relacionarse con el mundo y con los demás hombres, y la "contranatura" del título es, en efecto, una variante del absurdo vallejiano y de la superrealidad surrealista, una realidad alternativa que confunde las leyes del racionalismo occidental⁶⁹.

Aquí observamos una interpretación fallida del título



del poemario de Hinostroza. "Contranatura" no remite al mundo onírico ni a la escritura automática surrealista. Además, la relación entre Vallejo e Hinostroza no parece sustentable. En realidad, ambos escritores beben de diferentes tradiciones. Hay pocos puntos de coincidencia entre la lírica de Vallejo y Contranatura.

La historiografía literaria también ha abordado el estudio de la obra de Hinostroza desde un punto de vista diacrónico.

Luis Alberto Sánchez⁷⁰ afirmaba que los de Hinostroza son versos stricto sensu intelectuales. El poeta, en opinión de Sánchez, empleaba juegos silogísticos que recuerdan a T.S. Eliot y a Pound para "evidenciar un ritual reto a la ciencia"⁷¹. Consideramos que la reducción del poema a un conjunto de silogismos no es el propósito de Hinostroza, como cree el positivista Sánchez. Para este último, la de Hinostroza es una poesía nada localista porque:

A diferencia de los narradores, los poetas peruanos huyen de la referencia geográfica y de la alusión histórica. Preferían ser universales, aunque a menudo sólo alcancen a ser ingleses o parisienses, ubicación sólo aparentemente ecuménica, en fin de cuentas también, local⁷².

Los caligramas de Apollinaire constituyen un modelo para Hinostroza, quien manifiesta "un deseo de hacer una poesía funambulesca, circense y matemática"⁷³. Obsérvese



la ligereza de Sánchez para analizar la obra de Hinostroza. Los adjetivos "funambulesca" y "circense" son una indiscutible prueba de ello. Resulta indubitable que Hinostroza es un poeta que transmite conocimientos y no un simple escritor que juegue de manera inocente con las palabras, como cree Sánchez.

Augusto Tamayo Vargas⁷⁴ también resaltaba los vínculos entre Hinostroza y Eliot. Hinostroza, al decir del estudioso, realiza en el plano de la expresión literaria una confrontación de los textos antiguos con la nueva poesía. En efecto, "Hinostroza avanza desde el surrealismo hacia la erótica poesía 'realista'"⁷⁵. En *Contranatura*, Tamayo ponía de relieve la intensidad del texto "Gambito de Rey", inspirado en un poema de Eliot. De ese libro también es digno de subrayar, según el crítico, la utilización de frase en otras lenguas, de signos matemáticos, fórmulas algebraicas o de compleja astronomía. Tamayo consideraba que:

En realidad su hermetismo (de *Contranatura*) ha superado etapas de vanguardia y posvanguardia, y el estridentismo y el letrismo son traspasados por una poesía no simplemente sensorial u onomatopéyica sino profundamente cerebral y ajena a la comunicación. La expresión ha pasado de los recursos de la lengua y del lenguaje a recursos de signos y símbolos matemáticos, o pretendidamente tales; y muchas veces el surrealismo vuelve a pasear ante nosotros con nuevo antifaz⁷⁶.

Washington Delgado⁷⁷ también aborda desde el punto de



vista histórico la obra de Hinostraza. Destaca la profundidad de esta última. Allí es patente la influencia de escritores de lengua inglesa como Pound. Este hecho diferencia a Hinostraza de los poetas anteriores, cuya predilección se orientaba hacia la lectura de poetas franceses o españoles. Delgado pone hincapié en el tono épico de Hinostraza:

nutrido de mitos y elementos históricos, de textos literarios y palabras vulgares, de acontecimientos políticos actuales e íntimos desgarramientos que forman una apretada trama, un denso relato pietórico de tensiones dramáticas e imágenes violentas y destellantes⁷⁸.

Antonio Cornejo Polar⁷⁹ no sólo menciona a Pound como uno de los antecedentes de la poesía de Hinostraza, sino también a Joyce y Eliot como dos nombres a los cuales se adhiere la poesía de Hinostraza. Según Cornejo Polar:

Hinostraza desarrolla un sostenido esfuerzo intelectualizador que paradójicamente desemboca en un irracionalismo esotérico ligado a las tradiciones orientales. Subyace en esta opción un rechazo más o menos explícito a dos de los fundamentos básicos de la modernidad occidental, el marxismo y el psicoanálisis⁸⁰.

Según el autor de Escribir en el aire, el hermetismo y la crítica del poder, la cual sitúa al ser humano al margen de todo sistema, configuran una rebelión más metafísica que histórico-social. No estamos de acuerdo con esta última idea. Nuestro punto de vista es que Hinostraza es un poeta de tono mayor que cuando habla de la astrología



está sometiendo a una crítica política los sistemas cognitivos occidentales como el marxismo y el psicoanálisis y realiza dicho cuestionamiento sobre la base del papel que le asigna al individuo como fundamento del progreso en el mundo contemporáneo.

Ultimamente, tenemos dos interesantes aportes para el estudio de la lírica de Hinostroza. La tesis de bachillerato de Marcos Mondoñedo, cuyo título es *Grafismos retóricos y narratividad en Contranatura de Rodolfo Hinostroza*⁸¹, sustentada en 1998, intenta abordar *Contranatura* como un sistema de signos autónomo y los dibujos, trazos y elementos gráficos que allí se manifiestan como testimonio del simultaneísmo vanguardista. Existe, según Mondoñedo, "un recorrido narrativo en dicho poemario que se configura a partir de la actualización del objeto de deseo 'Utopía' y que va desde un estado de carencia y obtención de la competencia necesaria en el primer poema 'Gambito de Rey', hasta una de conjunción con el objeto que deviene en realizado en el poema 'Aria verde'"⁸².

Menos riguroso que Mondoñedo, Roberto Sánchez-Piérola⁸³ pone de relieve los rasgos barrocos de la escritura de Hinostroza. Sin embargo, emplea el término "barroco" de manera un tanto ligera. Por ejemplo, la marginalización del silencio hacia la palabra en "Los bajos



fondos" remite, creemos, a la estética vanguardista más que a la barroca. Pensamos que no hay, pues, una relación directa entre el Barroco y la lírica de Hinostroza

Este breve recuento que hemos realizado nos permite hablar de dos etapas en la consideración crítica acerca de la obra de Hinostroza:

1. Período de los primeros enfoques parciales (de 1965 a 1971), donde aparecen las primeras valoraciones de Consejero del lobo. Predomina la perspectiva estilística. Se trata de insertar a Hinostroza en el contexto de la modernidad y a la vez se precisan las dos fuentes del poeta: la poesía de lengua inglesa y la lírica de Saint-John Perse.

2. Período de las primeras visiones globalizantes (de 1971 hasta nuestros días), donde se dan a conocer los artículos de Lauer, de Ortega y de Oquendo, quienes establecen una continuidad entre Consejero del lobo y Contranatura sobre la base del problema del poder, de la modernidad y de la crítica, realizada por Hinostroza, del legado psicoanalítico. En efecto, el artículo de Lauer, publicado en 1971, da inicio a otro período porque intenta un enfoque interdisciplinario para abordar la escritura de Hinostroza y así realiza una lectura intertextual situando al poeta dentro de la tradición literaria occidental.

En este período preponderan la crítica política y la



de tendencia estructuralista que ponen de relieve la importancia del contexto socio-cultural para entender el mensaje de esta poesía. Ello evidencia que una lectura meramente inmanentista no podrá dar cuenta de la densidad semántica de la lírica de Hinostroza. Por eso, asumir un solo método es imponer una lectura y no dejar que la ideología dé algunos libres aletazos sobre la página en blanco.

Es indudable que ya existe una agenda problemática, imprescindible para el estudio de la poesía de Hinostroza. En primer lugar, cómo se inserta este último en el ámbito de la poesía de los años sesenta, porque críticos como William Rowe dicen que *Contranatura* es el gran libro de la poesía peruana de los años sesenta. En segundo término, cuál es el funcionamiento de las figuras literarias (o metáboles) en esta escritura, ya que estudiosos como Julio Ortega hablan de un vasto registro metafórico en la lírica de Hinostroza. En tercer lugar, cómo reflexiona el poeta acerca del poder y del amor en los territorios de la modernidad, ya que Sucre afirma que el poeta se torna en un crítico del poder. En cuarto término, cuál es la visión del psicoanálisis que se respira en la obra de Hinostroza, ya que en *Aprendizaje de la limpieza* percibimos los límites del discurso psicoanalítico.

De la agenda arriba enunciada, estudiaremos, en el



segundo capítulo, la articulación de Hinostroza a la poética de los años sesenta. En el tercero, abordaremos el estudio de las más importantes metáboles y de los interlocutores que operan en esta escritura. En el cuarto, precisaremos el universo ideológico de la poesía de Hinostroza y cómo allí se manifiesta la lucha entre la experiencia automatizada, vinculada a la violencia en el mundo moderno, y la irrepetible, que revela la pervivencia de una actitud crítica y está rodeada por el halo de la autenticidad.



NOTAS

1. Ortega, Julio. Sobre Consejero del lobo. En: Ciempies, No. 1. Lima, noviembre-diciembre de 1965; s/n.
2. *Ibíd.*
3. Oviedo, José Miguel. "Hinostroza: himnos para un siglo de catástrofes". En: Suplemento dominical de El Comercio. Lima, 6 de febrero de 1966; p. 22.
4. *Ibíd.*
5. *Ibíd.*
6. Cevallos Masones, Leonidas. Los nuevos. Lima, Ed. Universitaria, 1967; pp. 65-90.
7. Lauer, Mirko. "Las batallas, los combatientes y los otros (comentario a los poemas de Rodolfo Hinostroza)". En: Amaru, No. 14. Lima, enero de 1971; pp. 85-86.
8. *Ibíd.*, p. 85.
9. Sánchez León, Abelardo. Sobre Contranatura. En: Oiga, No. 439. Lima, 3 de setiembre de 1971; pp. 33-34.
10. *Ibíd.*, p. 34.
11. Oviedo, José Miguel. "Hinostroza: la decadencia de Occidente". En: Suplemento dominical de El Comercio. Lima, 5 de setiembre de 1971. (No pudimos obtener el número de página).
12. *Ibíd.*
13. *Ibíd.*
14. Suárez Miraval, Manuel. Sobre Contranatura. En: Correo. Lima, 16 de setiembre de 1971; p. 15.
15. *Ibíd.*
16. *Ibíd.*
17. Cornejo Quesada, Carlos H. "Rodolfo Hinostroza o la luz del experimento Normal". En: Mabú, No. 1. Lima, noviembre de 1971; s/n.



18. Ibídem.
19. Cf. Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona, Seix Barral, 1974.
20. Oquendo, Abelardo. "Aproximación a Contranatura". En: Textual, No. 3. Lima, diciembre de 1971; pp. 67-71.
21. Ibídem, p. 67.
22. Ibídem, p. 68.
23. Lauer, Mirko [y] Julio Ortega. "Partitura para una obertura de la lectura de Contranatura". En: Creación & crítica, No. 13. Lima, marzo de 1972; s/n.
24. Ibídem.
25. Ibídem.
26. Sánchez, Luis Alberto. "Sentir no es comprender ni narrar". En: La Prensa. Lima, 19 de junio de 1972; p. 10.
27. Escobar, Alberto (comp.) Antología de la poesía peruana. Lima, Ed. Peisa, 1973; tomo II, pp. 40-50.
28. Ibídem, p. 40.
29. Lauer, Mirko. "Hinoestroza, Hegel, los huevos y la tortilla". En: Expreso. Lima, 10 de julio de 1974; p. 8.
30. Ibídem.
31. Rowe, William. "Poesía peruana: los últimos diez años". En: Variedades. Suplemento dominical de La Crónica. Lima, 3er. domingo de agosto de 1974; pp. 18-19.
32. Ibídem, p. 18.
33. Ibídem, p. 19.
34. Ibídem,
35. Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Caracas, Monte Avila Editores, 1975; pp. 334-338.
36. Ibídem, p. 335.
37. Ibídem, p. 336.



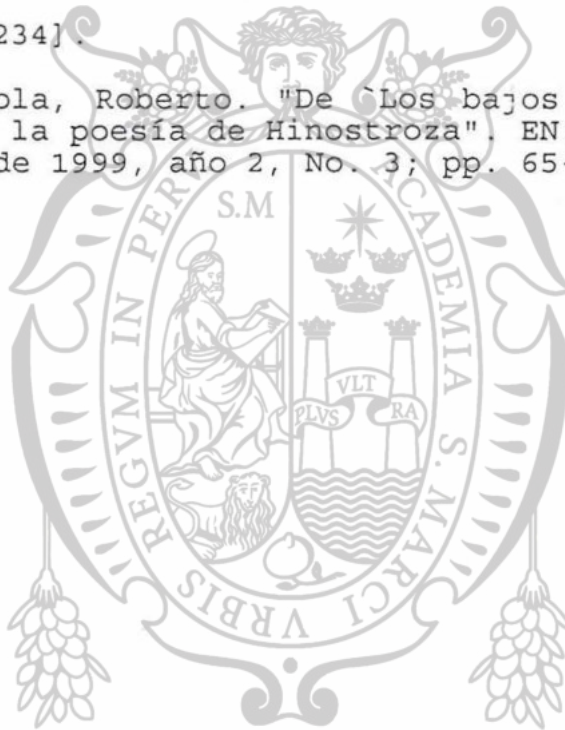
38. Ibídem, p. 338.
39. Toro Montalvo, César (comp.) Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60/70). Lima, Ediciones Mabú, 1978; p. 96.
40. Ibídem.
41. González Vigil, Ricardo. "Hinostriza contra el psicoanálisis". En: Suplemento dominical de El Comercio. Lima, 10 de diciembre de 1978; p. 21.
42. Ibídem.
43. González Vigil, Ricardo (comp.) De Vallejo a nuestros días. Lima, Ediciones Edubanco, 1984; pp. 230-243.
44. Ibídem, p. 230.
45. O'Hara, Edgar. Desde Melibea. Lima, Ed. Ruray, 1980; pp. 116-118.
46. Ibídem, p. 116.
47. Ibídem, p. 118.
48. Lauer, Mirko [y] Mario Montalbetti. "Sicoanálisis: la literatura como consulta gratuita". En: Suplemento dominical de La República. Lima, 12 de setiembre de 1982; pp. 7-8.
49. Ibídem, p. 7.
50. Ibídem, p. 8.
51. Campos, Marco Antonio. "Rodolfo Hinostriza: delgada catedral". En: Señales en camino. Puebla, Premiá Editora, 1983; pp. 90-92.
52. Ibídem, p. 90.
53. Ibídem, p. 91.
54. Montalbetti, Mario. "Notas sobre Hinostriza y los textos" (prólogo). En: Hinostriza, Rodolfo. Poemas reunidos. Lima, Mosca Azul Editores, 1986; pp. 9-13.
55. Ibídem, p. 11.
56. Ibídem, p. 10.



57. Ibídem, p. 11.
58. Cabel, Jesús. La fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80. Lima, Ed. Sagsa, 1986; pp. 32-34.
59. Ibídem, p. 32.
60. Ibídem, pp. 33-34.
61. Sánchez León, Abelardo. "Hinostroza reunido". En: Debate, vol. IX, No. 43. Lima, marzo-abril de 1987; p. 65.
62. Ibídem.
63. Ibídem.
64. Higgins, James. Hitos de la poesía peruana: siglo XX. Lima, Milla Batres, 1993; pp. 176-190.
65. Ibídem, p. 177.
66. Ibídem, p. 178.
67. Ibídem, p. 182.
68. Ibídem, p. 187.
69. Ibídem, p. 190.
70. Sánchez, Luis Alberto. 5ta. edición. La literatura peruana. Lima, Ed. Mejía Baca, 1981; tomo V, pp. 1588-1589.
71. Ibídem, p. 1589.
72. Ibídem.
73. Ibídem.
74. Tamayo Vargas, Augusto. Literatura peruana. Lima, Ed. Peisa, 1992; tomo III, pp. 980-981.
75. Ibídem, p. 980.
76. Ibídem, p. 981.
77. Delgado, Wáshington. Historia de la literatura republicana. Lima, Ed. Rikchay, 1980; p. 171.



78. Ibídem.
79. Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura en el Perú republicano". En: Varios. Historia del Perú. Lima, Ed. Mejía Baca, 1981; tomo VIII, p. 164.
80. Ibídem.
81. Mondoñedo Murillo, Marcos. Grafismos retóricos y narratividad en Contra Natura de Rodolfo Hinostroza. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998.
82. Ibídem, p. [234].
83. Sánchez-Piérrola, Roberto. "De 'Los bajos fondos' a 'Nudo borromeo' en la poesía de Hinostroza". EN: More ferarum. Lima, abril de 1999, año 2, No. 3; pp. 65-75.



SEGUNDO CAPITULO

LA POESIA DE LOS AÑOS SESENTA Y RODOLFO HINOSTROZA

En el primer capítulo, hemos realizado un recuento de la crítica sobre la obra de Rodolfo Hinostroza y, en consecuencia, precisamos dos períodos. Se han puesto de relieve los aportes y limitaciones de los estudios críticos con el fin de inferir una agenda problemática que permita orientar la reflexión sobre la poesía de Hinostroza.

En este capítulo tenemos como principal objetivo situar a Hinostroza en el marco de la poesía peruana de los años sesenta. Cabe mencionar que Hinostroza tiene numerosos lazos con la tradición poética de lengua inglesa, pero también posee vínculos con la lírica francesa. La poesía de Hinostroza, por ello, dialoga creativamente con la rica tradición poética occidental sin perder su originalidad ni fuerza creadora. Los versos fluyen y beben de manantiales, pero a la vez inauguran nuevos cauces.

Sin embargo, el caso de Hinostroza no hay que verlo de manera aislada. Por esta razón, será necesario referirse a los poetas de los años sesenta (Antonio Cisneros, Mirko Lauer, Marco Martos, Carlos Henderson, Julio Ortega, Luis



Hernández, Javier Heraud, César Calvo, entre otros) y al texto histórico-social, en el cual esta literatura surge para poder trazar relaciones entre Hinostroza y otros escritores de la época.

A) POESIA Y TEXTO HISTORICO-SOCIAL A PARTIR
DEL ANALISIS DE UN POEMA DE MARCO MARTOS

Para precisar con cierta minuciosidad el texto histórico-social, resulta pertinente poner de relieve el análisis de un poema. ¿El autor? Marco Martos. Es evidente que uno mira el texto desde las canteras de un paradigma epistemológico. Sin embargo, nuestro propósito es partir del texto y luego construir el marco teórico, ya que no queremos imponer un solo método de análisis, sino que sobre la base de las características de la poesía de los años 60, inferiremos un conjunto de particularidades, susceptibles de ser asediadas en el proceso de hermenéutica textual. Veamos el texto:

Muestra de arte rupestre

Io sono stanco.
¿Para esto matrimonio?
Mis hijos viven en una jaula de locos,
rodeados de extraños, agrupados
vagamente con el nombre de parientes.
En el pequeño jardín
nadie sabe de quién son los pañales,
de quién las camisas, de quién el aire.
Si me descuido
me cambian un hijo por otro
¿A quién echarle la culpa?
¿A la matrona en esencia bondadosa?
¿A mi mujer, plena de amor y desde hace años
embujada por un verso que me costó
noches en vela?
¿A mí mismo de tristes oficios?



Mi sueldo (y el tuyo lector),
 no alcanza.
 Muchos miran con envidia estos ingresos.
 Y hay en este Perú varios millones peor que nosotros.
 ¡Quiero una casa! Sueño.
 Engels, de profeta, opinaba que aquí
 con este sistema, no hay solución al asunto.
 Con rabia y sin vergüenza,
 sobre las páginas de Engels,
 salen con duelo mis lágrimas corriendo.
 Quiero una casa. Sueño. Yo soy stanco.
 Maldigo. Yo soy el muerto en vida.
 El que hace reglamentos¹.

Hay algunos componentes en este poema que permitirán hablar acerca de los rasgos distintivos de la poesía de los años sesenta. Tenemos, en primer lugar, la influencia del marxismo en este texto². Pensadores como György Lukacs han menospreciado la función del individuo en el mundo moderno y la han disuelto equivocadamente en el impreciso concepto de "masa". En el texto de Martos, se percibe una concepción diametralmente opuesta, pues se trata de un marxismo con aura, es decir, cercano al de Walter Benjamin, quien le asigna una enorme importancia al papel del individuo en la transformación social. Aura significa aquí experiencia individual e irrepetible que subraya la particularidad de la vivencia de cada ser humano. El individuo se incorpora con raíces propias a la colectividad. La modernidad, época de la reproductibilidad técnica, puede arrasar con la experiencia irrepetible y hacer que predomine la automatización reinante en el tiempo de la reproducción de masas³. El yo poético, en el texto de Martos, defiende su incanjeable capacidad de asombrarse en una experiencia única: la lectura, que comunica al hombre con la tradición.

El hablante parece desbordarse frente a las páginas



de Engels. Este último es tildado de profeta. La expresión "Engels, de profeta, opinaba que aquí/ con este sistema, no hay solución al asunto" revela que el poeta asimila creativamente el discurso de las ciencias sociales. Existía en la época una difusión de estas últimas, las cuales estaban muy influidas por el marxismo. La palabra "sistema" alude, en este caso, al capitalismo.

Pero no sólo eso. El poeta sumerge sus versos en una reflexión histórica que se evidencia en la manera como relee, con habitual sagacidad, la producción literaria occidental. El verso "salen con duelo mis lágrimas corriendo" remite a Garcilaso de la Vega y establece una relación intertextual entre Martos y el poeta toledano. En efecto, Martos es consciente de la necesidad de insertarse en la tradición literaria. La permanencia de ésta se observa en la expresión "¿A mi mujer, plena de amor y desde hace años/ embrujada por un verso que me costó/ noches en vela". En el sintagma "desde hace años" se percibe que la historia atraviesa el discurso poético y que el verso es una indubitable hechura de la tradición. En el título del poema también se remarca la pertenencia a una larga tradición artística, cuyos orígenes están en las Cuevas de Altamira.

El texto se constituye en un discurso de un intelectual que anhela conocer a plenitud la realidad peruana. En los años sesenta se meditaba con asaz frecuencia acerca de que el intelectual no conocía por experiencia vivida la sociedad peruana. El poeta afirma:



"Mi sueldo (y el tuyo lector), / no alcanza. / Muchos miran con envidia estos ingresos. / Y hay en este Perú varios millones peor que nosotros". Aparece allí la solidaridad. Es decir, el Estado no está compuesto por una nube de burócratas sino por los millones de personas que sufren la miseria y el hambre. El poeta se solidariza con el dolor humano.

La nación y el Estado en el Perú han tenido un carácter inconcluso. Varias naciones (quechua, aymara, shipibo, por ejemplo) habitan este suelo. Las instituciones no son representativas de los grupos mayoritarios. Estos últimos han sido agredidos por los poderosos, atezados en las redes del poder.

En "Muestra de arte rupestre" se manifiestan algunos elementos que serán prototípicos de la poesía de los años sesenta en el Perú.

B) CONTEXTO SOCIO-CULTURAL DE LA EPOCA

Durante los años sesenta brotan algunos hechos que marcan con inusitada pertinacia el desarrollo cultural del país. Cabe mencionar que, como decía Mariátegui, el desarrollo del capitalismo en el Perú suponía el fortalecimiento de la condición colonial del país⁴. El flujo de los capitales norteamericanos se materializa tanto en el ámbito de la producción de las materias primas y en la industria cuanto en el sector financiero⁵. Entonces, la burguesía industrial se convirtió en apenas un satélite de



las nuevas empresas extranjeras y "sus intereses 'nacionales' pasaron a representar los de las empresas extranjeras que le otorgaron sentido"⁶. Los intelectuales peruanos buscan una explicación del perfil socioeconómico del Perú. En ese marco de reflexión surge la sociología como un saber institucionalizado y una especialidad universitaria.

Pensamos que no es posible entender de manera plena el desarrollo de la poesía de aquella época sin dibujar el contexto, donde predomina el discurso de las ciencias sociales que marca con un fulgor distintivo el desarrollo del pensamiento contemporáneo porque inunda de modo poderoso la obra de nuestros escritores. Así, Antonio Cisneros subraya sin ambages:

Olvidaba mencionar la importancia que en nuestros días tiene el aumento de estudiantes y estudiosos de las Ciencias Sociales, el acercamiento antropológico a la realidad y no el puro apriorismo sobre ella; y cómo los pálidos hombres de Letras y Filosofía somos desplazados por aquellas funciones más actuales de las llamadas Ciencias del Espíritu⁷.

Destaca, en particular, la construcción de la sociología como discurso institucionalizado en los años sesenta. En efecto, la sociología nació:

en pleno proceso de industrialización europea como un intento de descripción y de análisis para comprender la realidad social. Tiene por eso que explicar los orígenes, cambios y conflictos de ese proceso y resolver, en la medida de lo posible, aquello que para las Ciencias Sociales era el problema más grave de la industrialización capitalista, desembocando así en un intento de prever el curso de los futuros procesos sociales

Antes de los años sesenta se produjeron libros como



7 ensayos de interpretación de la realidad peruana (1928) que ponían sobre el tapete una explicación totalizadora del variopinto panorama socioeconómico del Perú⁹. Pero, a ciencia cierta, la sociología como saber institucionalizado sensu stricto surge en nuestro país a principios de los años sesenta con la publicación de una serie de trabajos como *Los dueños del Perú* (1964), de Carlos Malpica, *La emergencia del grupo cholo* (1964), de Aníbal Quijano, *Poder y sociedad en el Perú* (1967), de François Bourricaud, entre otros. 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. Esta perspectiva influirá de manera sostenida en los poetas de los años sesenta. Así, Carlos Henderson afirmaba que "[e]mplear varias disciplinas que estudian a la sociedad sería conveniente"¹⁰. Mirko Lauer ejercerá una crítica que aprovecha los aportes de las ciencias sociales, poniendo de relieve una lectura política del discurso literario¹¹.

La influencia del marxismo era muy poderosa en la época. A veces, se asimiló acríticamente ciertas categorías y se llegó a esencializar conceptos como "burguesía", "clase social", entre otros. De ese modo, este pseudomarxismo terminó siendo una variante curiosa del



positivismo. En algunas ocasiones, el influjo marxista fue beneficioso para el enfoque sociológico y este hecho se puede percibir sobre todo en los trabajos pioneros de Aníbal Quijano y de Julio Cotler.

No cabe duda de que en los años sesenta:

la reflexión sobre la sociedad y el poder en el Perú era mucho más histórica que lo que fue la discusión en las décadas siguientes. Esto se puede explicar porque son los años en que se instala un orden urbano-industrial, pero el orden oligárquico sigue presente¹².

En el ámbito de la poesía, tenemos el poemario *Comentarios reales* (1964), de Antonio Cisneros, donde se observa con claridad meridiana una preocupación insistente por la historia peruana que el poeta contempla a través del cristal de una mirada irónica. Al estar el orden oligárquico aún presente, Cisneros busca las raíces de éste en el pasado. Y luego teje hábilmente relaciones con el presente. Veamos el poema "Túpac Amaru relegado":

Hay libertadores
de grandes patillas sobre el rostro,
que vieron regresar muertos y heridos
después de los combates. Pronto su nombre
fue histórico, y las patillas
creciendo entre sus viejos uniformes
los anunciaban como padres de la patria.
Otros, sin tanta fortuna, han ocupado
dos páginas en un texto
con los cuatro caballos y su muerte¹³.

La reflexión histórica se sustenta en el empleo de las expresiones: "libertadores", "padres de la patria" y "Túpac Amaru relegado". El poeta cuestiona cuál es el saber que se impone y cuál es relegado. El discurso del poder transmite una visión un tanto falseada de la historia



peruana. Cisneros se burla de los libertadores describiendo irónicamente las patillas de estos últimos. Son famosos, pero no representativos de la nacionalidad en el Perú. Túpac Amaru, según el poeta, ha sido relegado cuando, en realidad, aquél es más importante que Bolívar o Sucre. Se observa cómo Cisneros asimila una reflexión que viene de las canteras de las ciencias sociales.

Hay tres ideas medulares para comprender el marco de reflexión de las ciencias sociales en los años sesenta en el Perú. La primera es que se llegó a pensar que los intelectuales no conocían a plenitud la realidad peruana. No bastaba hablar desde la comodidad de un escritorio sino que se exigía un conocimiento directo de la vida de los sujetos sociales. A ello hay que agregar el paulatino fracaso de las políticas desarrollistas que motivó la necesidad de la búsqueda de otras alternativas para la modernidad en el Perú. El poema "El bosque de los huesos", de Luis Hernández, es testimonio de la necesidad de conocer el Perú:

Mi país no es Grecia,
y yo (23), no sé si deba admirar
Un pasado glorioso
Que tampoco es pasado.
Mi país es pequeño y no se extiende
Más allá del andar de un cartero en cuatro días,
Y a buen tren.

Quizá sea que ahora yo aborrezca
Lo que oteo en las tardes: mi país
Que es la plaza de toros, los museos,
Jardineros sumisos y las viejas:
Sibilinas amantes de los pobres,
Muy proclives a hablar de cardenales
(Solteros eternos que hay en Roma),
Y jaurías doradas de Marocas.

Mi país es letreros de cine: gladiadores.



Las farmacias de turno y tonsurados,
 Un vestirse los sábados de fiesta
 Y familias decentes, con un hijo naval¹⁴.

En el primer verso vemos que el poeta reconoce su espacio. Grecia no es el Perú. Éste tiene un pasado diferente. El hablante no reconoce una parte del pasado como propia. Aborrece "la plaza de toros", "los museos" y "las familias decentes, con un hijo naval". En la modernidad, según Benjamin, predomina el valor exhibitivo sobre el ritual¹⁵. En el poema de Hernández, se habla acerca del valor exhibitivo de algunas manifestaciones de la vida cotidiana. Un objeto de la cultura prehispánica (por ejemplo, un huaco) tuvo un valor ritual y en la modernidad se aprecia sólo su lado exhibitivo. El cine también se sitúa en esa perspectiva, pues exhibe gladiadores. Más adelante se dice que Lima es "la eterna ciudad de los burdeles"¹⁶. El poeta prefiere el valor ritual de su soledad. Le parece algo más auténtico que lo exhibitivo del mundo estandarizado de la ciudad. Por eso, afirma: "Solitarios son los actos del poeta/ Como aquellos del amor y de la muerte"¹⁷. Anhela conocer su país, pero éste no tiene un carácter orgánicamente nacional. No aparecen, por ejemplo, rasgos ni de la cultura popular ni de lo andino en Lima, entonces, un conjunto de artificios tiñe con su hálito la atmósfera de esta última. Y ello es criticado por el poeta, para quien la soledad no era asunto de poca monta.

La segunda es que el Estado y la nación en nuestro



país tenían un carácter inconcluso. Hablar del Perú como nación es un abuso de lenguaje, remarca, con sutil ironía, el historiador Pablo Macera. En efecto:

las ideas fuertes son las de P. Macera que habla del Perú como 'un país abortivo' (...), país por hacer; o las ideas de los políticos demócratas populares que dicen que el Estado no está donde lo vemos, sino que el pueblo es el portador de una nueva estatalidad que se expresa en la espontaneidad de las masas, en los aspectos solidarios de las instituciones andinas, en el carácter inconcluso del proceso migratorio¹⁸.

"Crónica de Lima", de Cisneros, es un ejemplo muy ilustrativo de este proceso:

Has de ver
 4 casas del siglo XIX
 9 templos de los siglos XVI, XVII, XVIII.
 Por 2 soles 50, también, una caverna
 donde los nobles obispos y señores --sus esposas,
 sus hijos--
 dejaron el pellejo.
 Los franciscanos --según
 te dirá el guía--
 inspirados en algún oratorio de Roma convirtieron
 las robustas costillas en dalias, margaritas, no-
 me olvides
 --acuérdate, Hermelinda-- y en arcos florentinos
 las tibias y los cráneos.
 (Y el bosque de automóviles como un reptil sin
 sexo y sin especie conocida
 bajo el semáforo rojo.)
 Hay, además, un río.
 Pregunta por el Río, te dirán que ese año se ha
 secado.
 Alaba sus aguas venideras, guárdales fe.
 Sobre las colinas de arena
 los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido
 un campamento más grande que toda la ciudad, y
 tienen otros dioses.
 (Concerta algún alianza conveniente).
 Este aire --te dirán--
 tiene la propiedad de tornar rojo y ruinoso
 cualquier objeto al más breve contacto¹⁹.

Lima se constituye en un espacio, donde habitan varias culturas y visiones del mundo. En primer lugar, la de los



conquistadores, quienes construyeron templos como símbolos de la evangelización. En segundo término, la de los criollos que tomaron posesión del Perú en el siglo XIX. La alusión a la casa decimonónica hace referencia a cómo la historia cambió de rumbo en esa época. Los hijos de los encomenderos despojaron al indígena de sus tierras. Y, en tercer lugar, tenemos la cultura del migrante (Hermelinda). Este último observa que en Lima se han impuesto otros rituales y ritos: "los Bárbaros del Sur y del Oriente han construido/ un campamento más grande que toda la ciudad, y/ tienen otros dioses". El hablante le sugiere a Hermelinda que alabe el río y manifieste, por consiguiente, una actitud religiosa de prosapia andina frente a los objetos de la naturaleza. Pero no sólo reinan otros dioses en Lima, sino que la modernización ("el bosque de automóviles como un reptil sin sexo") se ha desarrollado a espaldas de los valores auténticos de la cultura peruana. El nombre "Hermelinda" tiene, sin duda, una matriz andina. En pocas palabras, el poeta considera que la modernidad en el Perú es un proyecto inclusivo. Diferentes razas, disímiles religiones, diversas actitudes hacia la naturaleza habitan en este suelo.

La tercera era la concepción de que sobre la base del cambio de las ideas abstractas se puede mejorar la condición de las personas. El Perú-de-abajo se da cuenta de la importancia de la educación y se convierte en gente con un buen nivel cultural. El migrante traía su propia idiosincrasia a Lima y se instruía asimilando creativamente



los aportes de la tradición occidental. Demuestra una enorme capacidad para aprender nuevas formas de sobrevivencia, pero a la vez crea un discurso mestizo incorporando eventualmente elementos andinos y, de ese modo, se convierte en un agente vivo de transculturación. Casa nuestra (1965), de Marco Martos, ejemplifica el mencionado proceso:

3

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

El suicidio me sonríe
desde las azoteas
de los edificios altos!
No le haga caso,
regreso al campo.

4

No lo olvides:
soy la cigarra y canto
y pido un favor
con la mirada puesta
en las estrellas:
búscame un amigo
que me dé pan y vino,
casa y trabajo fácil
en los duros días
que se acercan.
Sé que estamos en febrero,
pero soy una cigarra moderna,
me estoy volviendo cauto²⁰.

El migrante tiene otra concepción. Llega a la ciudad y sus actos se convierten en vacuos artificios. Entonces el recuerdo del mundo rural aflora en su mente y lo libera de una asfixiante atmósfera. El hablante es un agresivo



agente de transculturación. Sometiéndolos a dura crítica, asimila elementos de la cultura occidental. Mantiene la relación de la poesía con el campo. Está desocupado en la ciudad. Entonces, aprende a sobrevivir heroicamente, pero no olvida sus orígenes. Se da cuenta de que no es fácil conseguir un verdadero amigo en la ciudad, donde nace la violencia. El poeta se siente agredido por la urbe. Revela una cultura de la pobreza. El sujeto pobre es agente vivo de cambio y es capaz de crear una cultura en un contexto marcado por el hambre y la miseria.

El migrante es portador de otro tipo de modernidad que da cabida, muchas veces, a lo andino como eje articulador de lo nacional y exige innovaciones en la estructura de la economía nacional. Él es un personaje central de la lírica de Cisneros y de Martos. *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981) y *Casa nuestra* revelan la idiosincrasia del migrante y cómo éste busca un lugar digno para vivir²¹. En el primer caso, la Comunidad de Chilca se ve obligada a migrar porque el impulso modernizador le quita su espacio vital y urbaniza el territorio. En *Casa nuestra*, el poeta afirma:

en Lima hay un desprecio
 por las gentes de otros lares
 y a la larga uno añora
 a su pueblo, a su gente, a sus calles²².

Pero no sólo el migrante del campo a la ciudad, sino también aquel intelectual peruano que va del Perú a Europa y toma contacto con el Viejo Continente, constituye un actor importante de la poesía de los años sesenta.

Las migraciones son de la más variada naturaleza. En



la obra de Cisneros y de Martos se manifiesta, como hemos visto, la experiencia del migrante que va del campo a la ciudad. Pero también hay otro tipo de migrante que es un personaje fundamental de la lírica de los años sesenta. Se trata del intelectual latinoamericano que migra a Europa y anhela reconstruir su pasado en un contexto marcado por la modernidad occidental.

Como higuera en un campo de golf (1972) es testimonio de aquel proceso. "En la universidad de Niza" es un texto que precisa la lectura del diario de Colón desde la perspectiva de un intelectual que ha migrado a Europa:

He abierto el Diario de Colón en la página 27 (Cultura Hispánica, 1968).

Treinta y seis muchachos --entre los 20 y 23 años-- han abierto el Diario de Colón en la página 27.

"Y como siempre trabajase por saber dónde se cogía el oro." (Cierro el libro/ cierran los libros.) El Almirante ha quedado como un chanchito y el público se indigna.

Para la próxima clase: página 46 (op.cit.).²³

En *Contranatura* se observa que el yo poético hace una lectura de la modernidad occidental sobre la base de la visión de un intelectual latinoamericano que llega a Europa y percibe los estragos causados por el discurso del poder. Por eso, se recuerda a América asociada a la niña de los naranjos: "La guardia me entumece/ América América/ arrojas 21 piedras al mar/ (...) la niña de los naranjos eras"²⁴. Las civilizaciones se hallan en decadencia, el yo poético no reconoce a Europa como un espacio propio, pero el alba renace.



C) LA POESIA DE LOS AÑOS SESENTA EN EL PERU

Nos interesan en particular las características de la poesía de los años sesenta porque permitirán diseñar el marco sobre la base del cual precisaremos las tendencias de aquella para, posteriormente, situar a Hinostroza como poeta de tendencia cosmopolita que asimila creativamente los aportes de la lírica europea.

C.1) Las características de la poesía de los años sesenta

Existen múltiples particularidades de la poesía de los años sesenta. Sin embargo, consideramos que cuatro son las más importantes porque permiten distinguir a estos poetas en el contexto de la tradición poética peruana. Obviamente hay antecedentes, pues la originalidad absoluta es un quimera en el arte. Toda innovación recoge elementos de la tradición. Las cuatro características son: la conciencia estructural del poema, el papel de la síntesis, el verso narrativo, conversacional y la cita cultural.

C.1.1) La conciencia estructural del poema

Estos poetas son conscientes de que el poema tiene que ser concebido como una estructura. Aquél constituye una unidad, cuyo sentido se desprende de la relación que



establecen las partes entres sí. Esa conciencia estructural tiene una íntima relación con el papel que estos poetas le asignan al lenguaje. Éste no sólo expresa el fluir del pensamiento, sino que lo constituye²⁵. Fuera de las palabras no es posible el pensamiento. El poema, pues, es concebido como un sistema de signos, vale decir, una organización de elementos. Éstos se encuentran concatenados y distribuidos sobre la base de la voluntad creadora y de la conciencia estructural del poeta.

Como bien decía Ezra Pound, "[l]a poesía es un centauro. La facultad pensante, estructuradora y aclaradora de las palabras debe moverse y saltar con las facultades energizantes, sensitivas y musicales"²⁶. La energía, pues, debe acompañar al pensamiento; lo sensitivo, a la estructura; lo musical, a la facultad aclaradora del sentido de los vocablos. ¿Acaso aquí no se percibe ya en la literatura de lengua inglesa una preocupación por el trabajo con las estructuras? Nada queda en el reino del azar, razón por la cual el poeta asume de manera consciente el trabajo de filigrana con el lenguaje. Por su parte, T.S. Eliot sostiene que "la estructura, el ritmo y el sonido, la índole de una lengua expresan la personalidad del pueblo que la habla"²⁷. Para el autor de *Miércoles de ceniza* (1930), el idioma posee una estructura y ésta se asocia a la personalidad del pueblo que habla esa lengua. El poeta manifiesta y preserva la estructura de su lengua. La preocupación técnica de aquél adquiere así profundas dimensiones colectivas.



Hinostroza afirma que:

Para mí la estructura consiste en el equilibrio entre las partes y el todo; una organización de la economía interna de un poema; un ajuste de las partes con respecto a la totalidad (aquí no puede menos que recordar al maestro don Luis de Góngora)
28.

En este caso observamos que el término "estructura" tiene el sentido de equilibrio. Se percibe además una ligazón muy estrecha entre el todo y las partes. El primero respira gracias a estas últimas. La expresión "organización de la economía interna de un poema" subraya la idea de que un texto poético se sustenta en el uso de pocas y precisas palabras. ¿El antecedente? Don Luis de Góngora y Argote porque él fue un maestro de la articulación de las partes y de la orquestación armoniosa de referencias mitológicas en el universo semántico de la obra.

Por su parte, Lauer subraya la idea de que:

toda belleza que pudiera provenir de un sentido metaforizante es en sí accesoria al poema, pero tiene una gran importancia en cuanto es una parte de la naturaleza, del universo en que se mueven los hechos concretos del poema²⁹.

La palabra "universo" esconde con un velo el sentido de otra: estructura. La "belleza" es una parte que integra un todo. Ella sólo adquiere diáfano sentido en su articulación con el universo del poema.

Ortega admite que:

trabajo sobre sentimientos concretos persiguiendo una unidad que no elude el nivel de las ideas y que se basa en un largo trabajo sobre las estructuras. Creo que la poesía es una incorporación de la realidad y un ordenamiento de la misma³⁰.

Obsérvese que se habla de un "largo trabajo sobre las



estructuras". El poeta pasa noches en vela corrigiendo su textos, tiene una afición por el vocablo exacto. Él es un obrero de lenguaje que busca de modo pertinaz la perfección escritural. "Poesía" es sinónimo de ordenación, de sistema que tiene sus propias leyes internas y establece, por eso, ciertas prohibiciones.

El caso de Henderson es muy parecido. No sólo desde el punto de vista poético él está interesado en las estructuras, sino también desde la perspectiva del crítico literario que trata de precisar las leyes del verso. En un artículo sobre César Vallejo, afirma que: "Esas leyes que aquí enuncio, del verso de F.H. (Poemas humanos), constituyen a mi parecer (...) la estructura de los versos de Vallejo a partir de su primer libro"³¹.

Cisneros también tiene un interés predominante por la estructura del texto. Su poema "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes", de Agua que no has de beber (1971), es un caso ejemplar. El propio poeta afirma:

no hay frase o palabra de este poema que me pertenezcan. Simplemente he ordenado, según mis sospechas, algunas cosas: sacadas de Coyné, Monguió, Clemente Palma, el acta de bautismo, Espejo Asturrizaga. Lo que va entre comillas son fragmentos de cartas de Vallejo (el subrayado es nuestro)³².

Es decir, el escritor es un operador de lenguaje. Todo lo toma de la tradición. La expresión "simplemente he ordenado" quiere decir "simplemente he estructurado" datos que libremente han sido tomado de otros textos.

Estas declaraciones de los poetas de los años sesenta nos llevan a afirmar que ellos consideran que:



a. El todo debe articularse con la dinámica de cada una de las partes, de tal manera que se logra un equilibrio entre el todo y las partes.

b. El poema es un universo. La belleza que procede del empleo de la metáfora es sólo un aspecto que incide en la organización del texto.

c. La poesía no implica un trabajo ingenuo, sino una conciencia de la unidad estructural y un ordenamiento de la realidad percibida por el poeta.

Analicemos un poema de Cisneros, "Arte poética 1", pues permitirá observar, con claridad meridiana, de qué modo el poeta tiene una conciencia estructural del poema. El texto que será objeto de análisis es el siguiente:

Un chancho hincha sus pulmones bajo un gran limonero
 mete su trompa entre la Realidad
 se come una bola de Caca
 eructa
 pluajj
 un premio

2

Un chancho hincha sus pulmones bajo un gran limonero
 mete su trompa entre la Realidad
 -que es cambiante-
 se come una bola de Caca
 -dialécticamente es una Caca Nueva-
 eructa
 -otra instrumentación-
 pluajj
 otro premio

3

Un chancho etc. "3

El propio título del poema, "Arte poética 1", traza



de manera inequívoca el edificio del sentido del poema. Se trata de un texto dividido en tres partes, cada una de las cuales se interrelaciona con las otras a través del recurso de la reiteración. La segunda parte se diferencia de la primera por el aditamento de tres expresiones: "-que es cambiante-", "-dialécticamente una caca nueva-" y "-otra instrumentación-", que funcionan a manera de acotaciones y que revelan la estructura del poema, no estática sino dinámica. El etcétera con el cual finaliza el poema remite inmediatamente al inicio del mismo. ¿Qué es lo que se omite? Indudablemente, la iteración anterior. El escritor, de ese modo, manifiesta una conciencia estructural. El poeta que "mete su trompa entre la Realidad" demuestra que la literatura se alimenta de los aspectos grotescos del mundo real para crear una realidad nueva: la del discurso poético. El eructo y la instrumentación señalan el canto del poeta. Pero no sólo eso. "Instrumentación" remite también aquí a estructura, a forma artística, a orquestación técnica. Así, Antonio Cisneros evidencia su preocupación por la poesía como una estructuración lingüística y no soslaya el empleo del lenguaje coloquial, ausente en gran medida en la escritura de Javier Sologuren o de Francisco Bendejú³⁴.

Para verificar la conciencia estructural del poema de los años sesenta, pensamos que es pertinente analizar escuetamente otro texto: El río, de Javier Heraud³⁵ Se trata de un discurso estructurado rigurosamente en nueve estrofas numeradas. En efecto, la unidad del poema se



sostiene en la reiteración "Yo soy un río" o "Yo soy el río". Únicamente las estrofas 4 y 9 no empiezan con una de las dos expresiones antes citadas. La estructura semántica de El río se sustenta en el contraste. Por ejemplo, mientras que la estrofa 2 subraya la ternura del yo poético representado por el río ("A veces soy tierno y/ bondadoso. Me/ deslizo suavemente/ por los valles fértiles"), la 3, por el contrario, recalca la agresividad del río: "Yo soy el río./ Pero a veces soy/ bravo/ y/ fuerte,/ pero a veces/ no respeto ni a/ la vida ni a la/ muerte"³⁶. Si bien Heraud emplea metáforas, Oviedo ha observado que en la estructura del poema:

el lenguaje es lo menos "literario" posible: piedras, rocas, árboles, lluvia, arcos... (Apenas si hay dos leves insinuaciones de elaboración poética de esos datos elementales: "el sendero dibujado por el viento", "árboles sombreados por la lluvia"). El preciso movimiento de que está animado el fragmento --y todo el poema-- es el resultado de una arquitectura rítmica perfectamente equilibrada en los versos libres, los encabalgamientos, las reiteraciones y las oposiciones³⁷.

No se trata ni del lenguaje enjoyado de Jorge Eduardo Eielson en Reinos (1945) ni de la sucesión metafórica de Sologuren³⁸. Observamos que el texto de Heraud es un universo, cuya coherencia no está en la utilización de metáforas aisladas sino en el diseño estructural del poema que va de la vida ("Yo soy un río/ voy bajando por/ las piedras anchas/ por el sendero/ dibujado por el/ viento") hasta la muerte:

todo se disolverá en
una llanura de agua,
en donde un canto o un poema más
sólo serán ríos pequeños que bajan,



ríos caudalosos que bajan a juntarse
 en mis nuevas aguas luminosas,
 en mis nuevas
 aguas
 apagadas³⁹.

De la misma forma que Cisneros y Heraud, Luis Hernández también revela una conciencia estructural del poema. Consideremos, pues, en qué se sustenta la organización discursiva de "Fragmento":

Yo conozco
 De ti
 Lo mejor
 Tú conoces
 De mí
 He aquí que te he amado
 A través
 Del bello tiempo.
 Y a través
 Del peor.
 Y jamás
 Con el sueño
 Sino con el amor⁴⁰.

En primer lugar, el título ("Fragmento") subraya la idea de que este discurso poético debe ser incluido dentro de una estructura mayor. Vale decir, hay la conciencia de la unidad formal y de la totalidad. Percibimos que la orquestación del poema se sostiene en el uso del verso corto y en los encabalgamientos. Éstos, sin duda, no son meros artificios sino que contribuyen decisivamente a la organización semántica del texto. El verso 1 ("Yo conozco") establece una relación de sentido con el 4 ("Tú conoces"). El 2 ("De ti"), con el 5 ("De mí"); el 3 ("Del bello tiempo") , con el 10 ("Del peor"); y el 12 ("Con el sueño"), con el 13 ("Sino con el amor"). La estructura



significativa del poema, pues, configura un sistema de oposiciones semánticas. El conocer del yo se opone al conocer del tú. El pronombre "ti" contrasta con "mí". El bello tiempo se opone al peor y el sueño, al amor. Todo ello evidencia la conciencia estructural del poeta. En efecto, el escritor manifiesta un rigor formal, diferente del que se manifiesta en el código lingüístico de Eielson en Reinos, donde el lujo del lenguaje hace que las asociaciones metafóricas tengan gran complejidad⁴¹. La sencillez expresiva de Hernández revela la idea de que el amor es un sentimiento cotidiano. No hay la idealización de la mujer tan típica de Bendezú en "Elegía"⁴², por ejemplo. Tampoco hay en los versos de Hernández, para hablar del amor, el empleo de antiguas formas poéticas castellanas como la sextina, visible en un poeta de los años cincuenta: Carlos Germán Belli⁴³.

En otro escritor de los años sesenta, Rodolfo Hinostroza, se percibe una conciencia estructural del poema. "Gambito de rey"⁴⁴ es un discurso donde el poeta aparece como un operador de signos, muy consciente de la necesidad del trabajo con la organización textual. "Gambito de rey" articula tres planos semánticos: el universo configurado por la partida de ajedrez, la referencialidad evocada en las citas culturales (Hamlet de Shakespeare, el pensamiento dialéctico, Spengler, Mc Leish, paráfrasis de versos de Escrito a ciegas, de Martín Adán) y la Historia de la especie humana.

El escritor realiza un cuidadoso trabajo de montaje.



En efecto, "Gambito de rey" revela una estructura que maneja simultáneamente diversos códigos. Se trata de una orquestación teatral, dialógica. Vale decir, el tipo de narratividad de este poema con citas no se manifiesta frecuentemente en la poesía de los años cincuenta. Ni Blanca Varela ni Sologuren ni Romualdo están preocupados por la conciencia de la narratividad poética como lo está Hinostroza, hecho que se evidencia en "Gambito de rey", razón por la cual allí se distingue de modo diáfano una conciencia estructural del poema.

C.1.2)

El papel de la síntesis

En los años cincuenta una encendida polémica agitó el contexto cultural en el Perú. Un grupo de poetas esgrimió la idea de hacer una poesía de compromiso político-partidario. Influidos por la teoría de Sartre acerca de la literatura comprometida y por Neruda de Canto general (1950) y de Las uvas y el viento (1954), estos escritores anhelaban convertir a la poesía en un producto útil para la transformación socioeconómica del Perú. Una muestra de la mencionada intencionalidad es Edición extraordinaria (1958), de Alejandro Romualdo. Otro representante, Gustavo Valcárcel, dio a conocer un libro de la misma tendencia: Poemas del destierro (1956). Asimismo, tenemos Las imprecaciones (1955), de Manuel Scorza. En los tres escritores se percibe un cierto descuido del aspecto formal del poema. Para ellos, cantar a la revolución --utopía



acariciada en los años cincuenta-- significaba pasar por alto la necesidad del afinamiento técnico del verso.

El problema se puede enunciar en los siguientes términos: ¿cuál es la función social de la poesía? La respuesta que da Neruda a dicha disyuntiva influye en Romualdo, en Scorza y Valcárcel. Heredero del realismo socialista, Neruda anhela "rehumanizar el arte" para desmentir el contundente diagnóstico de Ortega y Gasset⁴⁵. Éste pensaba que las vanguardias habían alejado al arte de la problemática humana y se concentraban en exceso en las búsquedas formales desde un punto de vista un tanto nihilista.

La relación autor/lector, que se establece en *Las uvas y el viento*, constituye, sin duda, un modelo de la relación humana que el escritor desea poner de relieve. El poeta se siente dueño de un saber y emplea el imperativo rotundo y la interrogación retórica para imponer su saber. Por ejemplo, Neruda dice: "ahora tenéis que oírme". Entonces, espera una respuesta casi pasiva del lector.

Veamos algunos ejemplos de la poesía peruana de compromiso político-partidario. Romualdo afirma: "HERMANOS DE AMÉRICA, escuchadme"⁴⁶; "¿Qué cosa de este mundo quiere decir "amor"/ cuando el hombre no es un hombre para el hombre,/ cuando tú y yo, tus ojos y mis ojos,/ vemos al pueblo seguir/ como un río de lágrimas?"

Aquí vemos cómo Romualdo impone una visión del mundo sobre la base del empleo del imperativo y de la interrogación retórica. Así, se encierra "en la fortaleza



del discurso autoritario"⁴⁷ y no permite al lector volar con sus propias alas. Es decir, impone una ideología y quiere enseñar al receptor cuál es la correcta visión del mundo⁴⁸.

T.S. Eliot da una respuesta diferente al problema antes formulado⁴⁹. Y la suya tendrá un marcado influjo en la poesía de los años sesenta. Es verdad de perogrullo decir que Cisneros, Hinostroza, Martos, Ortega, Lauer, Heraud y Hernández fueron grandes lectores de Eliot. Ahora bien, Neruda en *Las uvas y el viento* había atacado duramente a Eliot con las siguientes palabras: "y bajo la basura/ el poeta Eliot/ con su viejo frac/ leyendo a los gusanos"⁵⁰.

Sin embargo, *La tierra baldía* (1922) ganó la batalla y ha triunfado sobre gran parte de la poesía utilitarista de Neruda. Y Eliot se convirtió, junto a Pound, en un supremo pontífice durante los años sesenta. En efecto, Eliot no niega la posibilidad de una poesía política de propósito social deliberado, pero considera que el poeta tiene un principal compromiso con su lengua, por eso, debe conservarla y perfeccionarla. En consecuencia, ha de expresar lo que otros sienten y de ese modo influir en la sociedad como totalidad.

La poesía, según Eliot, es una síntesis de lo individual y lo colectivo, de lo particular y lo universal. Así, "la verdadera poesía no sólo sobrevive a los cambios de la opinión pública sino que también sobrevive a la total desaparición del interés suscitado por los temas que



interesaban apasionadamente al poeta⁵¹.

Eliot considera, de ese modo, que la literatura puede partir de temas coyunturales y del sentimiento personal para adquirir luego una dimensión universal.

Los poetas de los años sesenta harán una poesía de alto contenido político sin descuidar el perfeccionamiento formal del verso. Es decir, se tejerá una síntesis entre el pulido artístico del poema y el mensaje de crítica social que brotará en este último. Además, estos escritores anhelaban hacer una síntesis entre una perspectiva universal y otra local, una individual y otra colectiva. Ortega afirma sin ambages:

Creo que nosotros (los poetas de los años sesenta) estamos tratando de realizar una poesía que integre vigor expresivo, nivel intelectual en los tratamientos y nuevos valores, sin ignorar el drama de la experiencia ni la conciencia crítica que esa experiencia puede suscitar. Al mismo tiempo, hemos aceptado el reto de la poesía peruana anterior: queremos unir los niveles "objetivos" y "subjetivos"; esto es, trasparentar en las estructuras de la experiencia individual, estructuras que pertenecen a nuestra realidad⁵².

Es indudable que en la poesía de Jorge Eduardo Eielson, de Wáshington Delgado y Juan Gonzalo Rose aparecía una preocupación estética unida a una reflexión política acerca de la historia. Los poemarios *Para vivir mañana* (1958-1961), *Habitación en Roma* (1952) y *Cantos desde lejos* (1957) son testimonios de que la síntesis ya aparecía en los años cincuenta. Así, Delgado afirmaba: "Mi casa está llena de muertos/ es decir mi familia, mi país,/ mi habitación en otra tierra,/ el mundo que a escondidas miro"⁵³. Por su parte, Eielson aseveraba: "esta ciudad con



casas/ con restaurantes/ con automóviles/ con fábricas y
 cinemas/ teatros y cementerios/ y escandalosos/ avisos
 luminosos/ para anunciar a dios con insistencia/ con
 deslumbrantes criaturas/ de papel policromado que devoran
 coca-cola/ bien helada"⁵⁴. De otro lado, Rose decía: "Año
 nuevo en la sangre de los asesinados./ Año nuevo en la sala
 de torturas/ y en el ojo del hombre prisionero/ donde un
 tiempo sin sol hace su nido"⁵⁵.

Los poetas de los años sesenta revelan con variados
 matices un interés por amalgamar una conciencia política
 con el afinamiento formal del verso. Por ejemplo, tenemos
 el siguiente poema de Cisneros, cuyo título es "Anexo a
 'Cuando el diablo me rondaba anunciando tus rigores'":

Hoy viernes, día de pescado en todas las mesas
 honradas, me topé con un diablo en el jardín,
 desnudo y arrugado (el mismo de la página 39-verso
 sexto- de Comentarios reales).
 Mas ya no es su pelambre más larga que la mía ni
 su olor más notable.
 Y hablamos de este tiempo y los negocios del Reino
 del Perú, sin una disonancia, coincidiendo
 como una araña pegada en un espejo.
 No hay ni vuelta que darle, después de siete
 plagas y un diluvio ciertas cosas tenían que
 cambiar⁵⁶.

No se trata de un poema panfletario que propone la
 instrumentalización del arte. Tampoco el poeta subestima
 la capacidad interpretativa del lector poniendo de relieve
 una perspectiva didáctica. Por lo demás, no propugna el
 realismo socialista ni la lírica épica tan peculiar del
 Canto general, de Neruda. A diferencia de este último y de
 Romualdo, Cisneros deja que la ironía, heredera de Bertolt
 Brecht, dé algunos aletazos. Además, el escritor utiliza



el humor y se ríe de sí mismo. Pero, a la vez, materializa una reflexión política acerca de la historia del Perú. En efecto, hay aquí una síntesis: la cuota de humor e ironía se fusiona con una conciencia histórica, la cual manifiesta la actitud crítica del sujeto. Ésta se expresa en un poema que ha sido cuidadosamente trabajado y permite el entramado de complejas relaciones intertextuales.

Vayamos a los detalles. El discurso poético perteneciente a *Como higuera en un campo de golf* (1972) -- establece relaciones intertextuales con otro de *Comentarios reales* (1964). Sin embargo, se trata de un disímil contexto histórico. El diablo evocado en este poemario tenía una pelambre más larga que la del hablante lírico. Por el contrario, el diablo representado en *Como higuera...* está situado en otro momento histórico. El poeta afirma: "No hay ni vuelta que darle, después de siete plagas y/ un diluvio ciertas cosas tenían que cambiar". Y de ese modo realiza una crítica política, pues alude a "los negocios del Reino del Perú".

Ella es expresada por un escritor que no cree en la poesía panfletaria. Hay una dosis de trabajo formal que se observa en el acertado uso del símil ("como una araña parada en un espejo") y del polisíndeton ("Y hablamos de este tiempo y los negocios del Reino/ del Perú"). Además, resulta pertinente poner de relieve el empleo de la oralidad y de un tono de conversación cotidiana.

El poema no bordea la orilla del exagerado prosaísmo, sino que maneja con equilibrio las aristas del lenguaje



coloquial. El poeta ha bajado del Olimpo y habla de la historia del Perú con un código cercano al del hombre de la calle. Asimismo, incorpora un nuevo léxico. Por ejemplo, un giro conversacional ("No hay ni vuelta que darle") y la utilización de un verbo casi ausente en los discursos formales: "topar".

De la misma forma que Cisneros, Martos huye de la poesía panfletaria. Comentemos "Caxamarca", que forma parte de *Donde no se ama* (1974):

De Cajamarca sé
 lo que todos saben:
 Allí está todavía Atahualpa
 con la mano
 En Alto, prometiendo oro,
 allí Riquelme
 Recibiendo jaque mate,
 allí Pizarro
 Calma ofreciendo y luego
 allí mismo
 La sangre de Atahualpa
 derramada.
 De allí salió enojado
 Hernando de Soto,
 El más tarde Adelantado,
 clemente
 En perdonar,
 hombre de gran juicio
 Y cautela.
 No conozco la ciudad
 Pero la amo:
 mis ojos en los tuyos
 Caminan
 y miran
 contentos
 esas
 calles
 soleadas⁵⁷.

Una de las fuentes del texto de Cisneros antes comentado es un pasaje de *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso de la Vega, donde se narra la historia de Pedro Serrano⁵⁸, quien vivió aislado en una isla desierta



durante tres años. Le creció el vello en todo el cuerpo y éste parecía el pellejo de un jabalí. Luego vio a un hombre y se quedó muy asombrado:

Cuando se vieron ambos no se puede certificar cuál quedó más asombrado de cuál. Serrano imaginó que era el demonio que venía en figura de un hombre para tentarle en alguna desesperación. El huésped entendió que Serrano era el demonio de su propia figura, según lo vio cubierto de cabellos, barbas y pelaje. Cada uno huyó del otro y Pedro Serrano fue diciendo: "¡Jesús, Jesús! ¡Líbrame, Señor, del demonio!"⁵⁹.

También Martos manifiesta una predilección por la intertextualidad. Si Cisneros prefiere volver los ojos a la obra del Inca Garcilaso, Martos revela un acercamiento a la de Ricardo Palma. Este cuenta la historia de los incas ajedrecistas⁶⁰. Atahualpa aprendió a jugar tan bien el ajedrez y, por lo tanto, "sopló una jugada" a Hernando de Soto, que luego ganó la partida a Riquelme, quien, según Palma, se quedó muy molesto y, en el momento de decidir si el Inca era ejecutado o no, votó a favor de la ejecución de Atahualpa.

Martos dialoga creativamente con la obra de Palma. En el poema "Caxamarca" se percibe una lectura crítica de la historia peruana. En la expresión "Allí está todavía Atahualpa/ con la mano/ En Alto, prometiendo oro" se desliza la idea antipositivista de que el pasado no es una línea recta⁶¹, sino que está todavía vivo en el presente. El poeta realiza una interpretación histórica de contenido político, pero no descuida el perfeccionamiento formal del poema. Es más, el escandido de los versos ha sido cuidadosamente meditado. Las últimas seis líneas



representan imaginariamente la caminata del hablante en las calles desoladas de Cajamarca. Vale decir, el texto construye su propio referente. La concepción de la literatura que subyace al poema de Martos no es heredera ni del realismo socialista ni de la literatura panfletaria. Como Cisneros, Martos emplea la oralidad, razón por la cual un tono conversacional recorre sus versos. Y, además, logra una síntesis no sólo entre la lectura política y el afinamiento formal, sino también entre lo individual y lo colectivo. El poema, pues, comienza hablando de una historia que incumbe a todo el Perú y termina centrándose en la emoción del hablante lírico.

(C.1.3) El verso narrativo y conversacional

Los poetas de los años sesenta son narrativos, pues cultivan un gusto por la anécdota y no se apoyan en el empleo de metáforas aisladas que estén al margen de la estructura del texto. Influidos por la poesía de lengua inglesa (Pound, Eliot, entre otros), estos escritores emplean un tono coloquial y una oralidad que les permite ampliar el vocabulario del texto. Estos textos son conversaciones, charlas entre un hablante que anhela dar un testimonio a un oyente que percibe el latido de cierta anécdota en el racimo de los versos.

Se trata de una lección aprendida en la lectura de los ensayos y poemas de Ezra Pound. La opinión del poeta y



crítico Allen Tate acerca de los Cantares, de Pound, es sumamente ilustrativa:

El secreto de su forma [la de los Cantares] es éste: conversación: Los "Cantares" son charlas, charlas, charlas; la longitud de un respiro, el alcance de la energía conversacional, es la longitud de un "Canto". Las pausas en la conversación; hay suficientes asuntos inconclusos que han quedado suspendidos en el aire para dar al poeta un nuevo comienzo; así, las transiciones entre los cantos son naturales y fáciles⁶².

Comentando el cantar XIII, M.L. Rosenthal afirma: "We hear a colloquy that has passion, humour, and depth, and what our society would certainly consider unorthodoxy"⁶³. En un libro sobre la poesía de Cardenal, Eduardo Urdanivia pone de relieve el coloquialismo de Pound:

El ideograma, la cita textual y la dimensión oral, conversacional, de la poesía de Pound son los instrumentos metodológicos a través de los cuales el poeta debe dar testimonio de la época histórica en la que vive⁶⁴.

En el Perú el influjo de Pound se comenzó a sentir en el primer libro de Pablo Guevara, Retorno a la creatura (1957), cuyo texto "Mi padre un zapatero"⁶⁵ revela un precursor y temprano coloquialismo. Es indudable que ya César Vallejo había manifestado rasgos conversacionales, pero resulta evidente que la escritura de Pound no es una de las fuentes directas de la poesía de Vallejo.

Fecunda y legítima heredera de la lírica de lengua inglesa, la poesía de Cisneros es uno de los casos más representativos. En efecto, él practicó un verso narrativo con pertinaz asiduidad. Destaca en particular el poemacrónica a lo largo de su producción artística. Hay alguna alusión (directa o indirecta) al pasado colonial o al



como herencia nos dejaron,
 sangre y cruz, lengua y nada
 y la casa dividida
 en porciones y cucharas.
 Ahora los vecinos, las visitas invitadas,
 muertos de hambre, nos reclaman⁶⁸.

De un modo parecido a Cisneros aunque sin emplear el poema-crónica, Hinostroza también teje relatos en sus dos libros de poesía. Verbigracia, en *Consejero del lobo* el título de los poemas evidencia, muchas veces, el funcionamiento de una consciente narratividad: "Relato de Odiseo", "Relato de Otelo"⁶⁹, entre otros. En el primero, Hinostroza afirma: "la Historia es una fábula/ contada por un loco". Tanto Odiseo cuanto Otelo hablan en primera persona y son testigos directos: aquél, de una travesía vivida y de un anhelado retorno; éste, de la lucha entre moros y cristianos.

Hernández también manifiesta una predilección por lo narrativo. A diferencia de Cisneros e Hinostroza, aquél prefiere el verso corto. Por ejemplo, en "Tretailiada Cannabinol" dice:

Era un gordo y tímido
 Violinita niño
 Luego creció y tornóse
 En el adolescente
 A quien ninguna mujer
 Rechazara:
 Atlético, vivaz, analfabeto.
 Sólo alguien lo rehusó:
 Una que en su corazón
 Soñaba
 Con un lento y músico gordo.

Así perdió Menelao a Helena,
 La chicoyita de Troya ⁷⁰.



Pero no sólo lo narrativo sino también lo coloquial aflora en los poetas de los años sesenta. Cabe recordar que en 1960, Cardenal publicó Hora 0⁷¹ donde "se concreta una obra poética de lenguaje coloquial y realista, antiacadémica y comprometida, de notable variedad"⁷². La poesía conversacional, "exteriorista" tendrá numerosos representantes en Hispanoamérica, entre los cuales destacan Enrique Lihn y José Emilio Pacheco.

Los poetas peruanos de los años sesenta asumen este tipo de código estilístico. Es decir, el poema es una conversación entre el emisor y el receptor. No está ausente la repleta ni la oralidad en este tipo de escritura. El texto poético asimila diversos registros de la palabra oral. Pero se trata de una oralidad secundaria, en otras palabras, reconstruida a partir de la escritura. Veamos algunos ejemplos:

Ezra:
 Sé que si llegaras a mi barrio
 Los muchachos dirían en la esquina:
 Qué tal viejo, che! su madre,
 Y yo habría de volver a ser el muerto
 Que a tu sombra escribiera salmodiando
 Unas frases ideales a mi oboe⁷³.

No me aumentaron el sueldo por tu ausencia
 sin embargo
 el frasco de Nescafé me dura el doble
 el triple las hojas de afeitar⁷⁴.

Los imbéciles han renunciado al Poder: yo
 me confieso imbécil⁷⁵.

Y con toda exactitud, si de idiota se
 trata, el máximo esfuerzo acaso no es dormir
 con cara de idiota, no siéndolo, y entre sueños
 dar
 minuciosa cuenta de las idioteces hechas durante



el día,
y ese juez implacable, trabaja cara de idiota, te
crees
muy inteligente, dime con quién andas. Te diré
quién eres⁷⁶.

Siento que la muerte tuvo su oportunidad, y que en
su segunda venida
ya no tendrá más oportunidad. La radio está en SW.
No tengo reloj
pero ya deben ser las tres, las seis o las nueve
de la noche⁷⁷.

Bien puede Ud. ignorar esas luces
y ordenar el desayuno, bien puede
inclinarse sobre el mantel de lino
como si hojeara un libro herrumbroso
en la noche⁷⁸.

Te conocí
en el Super Market. Entre
carne y versuras
enlatadas mi amor
ha madurado prontamente⁷⁹.

¿Qué desean lograr estos escritores con el
coloquialismo? En primer lugar, anhelan ampliar el
vocabulario del poema para incorporar un nuevo léxico que
algunos poetas de los años cincuenta (Javier Sologuren, por
ejemplo) rehuían. Además, tratan de cuestionar la posición
del yo romántico estableciendo diversas voces en el
discurso poético. Se trata de la formulación de una
polifonía. Los personajes hablan y, muchas veces, el
hablante se convierte en un narrador que transcribe el
discurso de aquéllos.

Hay una tradición de la lírica moderna que viene del
Simbolismo y llega al surrealismo. La sinestesia simbolista
implicaba la yuxtaposición de las sensaciones (el color



suenan, el sonido tiene olor). La sinestesia es un tipo de metáfora adjetival que constituye uno de los ejes del poema simbolista e implica un acercamiento intuitivo y no racional al mundo. Por ejemplo: "música azul", "trino verde". Herederos de Rimbaud, los surrealistas exploraban las metáforas verbal, nominal y adjetival. Propugnaban un fragmentarismo y una búsqueda del lenguaje del inconsciente. De ese modo, trataban de quebrar la columna vertebral al racionalismo naturalista que predominaba en el siglo XIX.

Otra corriente vanguardista llamada el Imaginismo, encabezada por Pound y Eliot, aportó el coloquialismo que luego, con muy variadas características, será muy desarrollado por los poetas beatniks (Allen Ginsberg, Gregory Corso, entre otros). La metáfora, tal como la entendían los simbolistas, ya no será el centro de la reflexión sino que se debe "tratar la 'cosa' directamente, ya fuese subjetiva u objetiva"⁸⁰. Según Pound, "una 'imagen' presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal"⁸¹.

Lo que aportó Pound --y que no estaba ni en la teoría simbolista ni surrealista-- es el papel fundamental que él le asigna a la racionalidad en el proceso de elaboración del poema. Los simbolistas habían puesto de relieve una crítica a veces romántica de la racionalidad positivista. Los surrealistas propugnaban la escritura automática al margen de todo control racional.

En cambio, Pound concebía a la poesía como un saber



científico: "Las artes, la literatura, la poesía, son ciencias tal como la química. Su objeto de estudio es el hombre" ⁸². Lejano tanto del positivismo, de la doctrina simbolista cuanto del pensamiento de Breton, Pound establece que la precisión no es patrimonio exclusivo de las ciencias naturales y formales. También el arte debe buscar aquélla y el poeta ha de ser un erudito, cuya función es dar testimonio del hombre y de su circunstancia histórica concreta, empleando del modo más pulcro posible el lenguaje⁸³.

C.1.4) La cita cultural

Influidos por Pound y Eliot, los poetas de los años sesenta intentan reconstruir los pedazos, los fragmentos de la historia. Se trata de reconquistar la tradición y para ello estos escritores emplean la técnica del simultaneísmo. Una anécdota, una situación o un sentimiento evocan de inmediato una cita textual en la memoria del escritor. Se produce, así, una yuxtaposición de imágenes que establece un racimo de relaciones intertextuales.

The waste land es uno de los ejemplos más notables del uso de citas culturales en la poesía occidental para hablar de la desintegración y de la crisis del mundo moderno después del final de la Primera Guerra Mundial. La modernidad es, según Eliot, un conjunto de muertos; por ello, la sequedad habita todos los confines de aquélla.



Eliot incorpora numerosas referencias culturales: Dante, Ovidio, Shakespeare, Baudelaire, entre otras. Destaca, en particular, la cita de un verso de *Les fleurs du mal* (1857): "hypocrite lecteur --mon semblable, --mon frère!"⁸⁴ En efecto, ¿cómo hablar del mundo moderno sin referirse al poeta de la modernidad?

Cisneros emplea la cita cultural para desmitificar el concepto de originalidad de estirpe romántica. Páginas atrás hemos hablado del primer poema de Agua que no has de beber, "En defensa de César Vallejo y los poetas jóvenes"⁸⁵, donde el poeta no emplea una sola palabra de su cosecha, sino que se dedica a ordenar textos de César Vallejo, de André Coyné, de Luis Monguió, de Clemente Palma y fragmentos de un acta de bautismo. Cisneros cita un fragmento de una carta de Vallejo: "El libro ha nacido en el mayor vacío./ Soy responsable de él./ Asumo toda la responsabilidad de su estética"⁸⁶.

En "Denuncia de los elefantes (demasiado bien considerados en los últimos tiempos)", de Como higuera en un campo de golf⁸⁷, Cisneros transcribe, al parecer fielmente⁸⁸, fragmentos del catálogo "Kenia", de American Express y de Edgar Rice Bourroughs. El manejo de las referencias culturales es muy ilustrativo. Cisneros anhela desmitificar la tradición cultural occidental porque para él la ironía es un poderoso instrumento de conocimiento. Se trata de otra forma de hacer una denuncia política: el elefante hunde sus aguas en el río, posteriormente orina sobre el palco de un alcalde y termina asimilado por el



mecanismo de la oferta y la demanda.

Al principio, hace referencia al amor que sentía Bertolt Brecht por los elefantes. Después alude a Wana Tarzán, el Rey de la Selva. Luego habla en primera persona de un elefante que orinó sobre el palco del burgomaestre de Lima, quien asistió a un espectáculo circense. Y, por último, critica el uso de los elefantes por la sociedad contemporánea: "Aún los elefantes están listos para aquello que hubiese/ menester: mercado de consumo contra autos de carrera"⁸⁹.

Para hablar del tiempo y de la historia, Hinostroza emplea la cita cultural. En él no aparece el temperamento irónico tan típico de Cisneros, pero Hinostroza utiliza esta última para universalizar la experiencia del individuo. Así, intenta incorporar fragmentos de textos de Vallejo y Whitman en "Esbozo de un retrato de Herman Braun"⁹⁰, y de Pound, Kierkegaard y Saint-John Perse en "Para llegar a Nazca"⁹¹. Más adelante analizaremos otras resonancias intertextuales en la poesía de Hinostroza.

Hernández, del mismo modo que este último, emplea expresiones en diversas lenguas: inglés, francés y alemán. En uno de sus poemas pululan las alusiones a Paul Verlaine, a Dylan Thomas y Antonio Machado. De este último transcribe los siguientes versos: "En el corazón tenía/ La espina de una ilusión/ Logré arrancármela un día/ Ya no siento el corazón"⁹². Las citas culturales son para Hernández instrumentos a partir de los cuales dialoga de manera irreverente con algunos representantes de la tradición



literaria. Verlaine termina llorando; Thomas, de otro lado, provoca lástima. El lector percibe que estos dos últimos son seres humanos y no entes idealizados.

Martos, en "Naranjita", incluye algunos versos de Machado, de Vallejo y de Hernández. Del primero, transcribe las siguientes líneas: "La pena y lo que no es pena, /todo es pena para mí, / ayer penaba por verte, / hoy peno porque te vi"⁹³. De ese modo, Martos hace una poesía de la cotidianidad, heredera de la tradición hispánica. El poeta va recordando y, por medio de una permutación, sus versos súbitamente se transforman en los versos de Machado y de Vallejo. Por lo tanto, recordar significa tejer los fragmentos de una tradición literaria que está viva en el presente del hablante.

Pero hay otro mecanismo que no es el de la cita exacta sino el de la paráfrasis creativa. Es otra modalidad de la referencia cultural. No se trata de una mecánica imitación sino que el lector siente las resonantes pisadas de la tradición literaria en algunos versos de los poetas de los años sesenta. Por ejemplo, Hinostroza recrea unos versos de Martín Adán: "Cuidado del ridículo/ Cuídate del epíteto/ Cuídate de la verdad en boca de los niños"⁹⁴. También hace lo mismo con un fragmento de Westphalen: "pero el mar se retira y la otra margen/ acaso alcanzaremos"⁹⁵.

Heraud se apropia creativamente de la tradición literaria y le da otra dimensión a un verso de The waste land, de Eliot. El poeta de Estación reunida nos dice: "Abril es el más bello. Desprende/ árboles inmensos al



compás de vientos extranjeros"⁹⁶. Para Heraud, abril es sinónimo de belleza y de música; en cambio, para Eliot aquél alude a muerte y a crueldad.

Cisneros también emplea la paráfrasis cultural. En "También yo hice mi epigrama latino", afirma: "mas son tus ojos, Claudia,/ que me tornan/ en el sobreviviente herido y sin caballo/ que las fieras se rifan/ cuando viene la noche"⁹⁷. La fuente literaria de estos versos son los Epigramas, de Ernesto Cardenal y Romeo y Julieta, de William Shakespeare⁹⁸. Cisneros dialoga, así, con la tradición tanto latinoamericana cuanto universal. Reconstruye los fragmentos de ésta y la renueva creativamente. No se trata de una copia sino de un trabajo con ciertos elementos tomados de la tradición literaria.

C.2) Las tendencias de la poesía de los años sesenta

Cuando hablamos de "tendencia" nos estamos refiriendo sobre todo a una propensión, a una inclinación. Es indudable que la del sesenta es una poesía muy heterogénea; sin embargo, cabe señalar ciertas opciones escriturales sobre la base del influjo que la literatura de lengua inglesa o española o francesa ejerció en esta poesía, o por la recurrencia de algunos temas. Asimismo, vamos a diferenciar las propuestas desde un punto de vista que ponga de relieve la poética que se manifiesta en las obras más representativas de cada tendencia⁹⁹.



La primera tendencia es la representada por Hinostroza y Lauer. Herederos de los aportes de la poesía angloamericana, ambos intentan una visión totalizadora de la cultura y manifiestan una opción cosmopolita. Cuando hablan del tema del poder, universalizan la problemática y procuran representar una metáfora de la dominación del hombre por el hombre. Como bien lo advierte Escobar, "[s]u quehacer es casi un trabajo experimental; su poesía un laboratorio de indagación lingüística"¹⁰⁰. Exigen al lector una capacidad de reconstruir el sentido esbozado apenas por el autor. Lauer e Hinostroza son lo que mejor aprovechan el espacio de la página en blanco y, de ese modo, asimilan los aportes de Mallarmé, de Apollinaire y de Pound. Tenemos a *Contranatura* y *Sobrevivir* (1986) como ejemplos más ilustrativos. En aquel poemario, Hinostroza utiliza circunferencias y fórmulas matemáticas; en este último, Lauer usa la figura del pentagrama que nos recuerda tanto a Mallarmé cuanto a Pound.

La segunda, representada por Cisneros, revela una historia de grupo y es menos intelectual que la anterior. Es decir, el texto articula el proceso histórico sobre la base del poema-crónica y de una literatura marcadamente testimonial. Ejemplos de dicha perspectiva literaria son: *Comentarios reales* y *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. Influido por Roberto Lowell y por la simbología bíblica, Cisneros desea transformar las categorías sociológicas en imaginería poética. Yuxtapone discursos de la más diversa estirpe y emplea la ironía para burlarse de la sociedad



capitalista que le parece artificiosa, pues convierte a los seres humanos en vanos fantoches y de ese modo les hace perder su autenticidad.

La tercera manifiesta la influencia de la literatura de lengua castellana. Sus principales exponentes son: Martos, Heraud y Calvo. Los dos primeros son grandes lectores de Machado; los dos últimos, cultivan una ferviente admiración por la poesía de Neruda. Martos es el más enraizado en la literatura española de la Edad de Oro. A él le interesan, en particular, Garcilaso de la Vega y San Juan de la Cruz. Heraud también es un devoto de la lírica de Eliot; Calvo, de Vallejo.

Heraud y Calvo hablan del retorno y del contacto humano con la naturaleza. El viaje y el río de la vida son dos de los temas del primero; el amor como estructura temática es preferida por el segundo. Por lo general, son poetas poco experimentales. En cambio, Martos varía con frecuencia su código y si bien habla del amor, lo hace para criticar con ironía la pobreza y la alineación en el mundo contemporáneo.

La cuarta se halla representada por Juan Ojeda y por Julio Ortega. Ambos asimilan el legado del Simbolismo francés. Pero existe una diferencia importante: Ojeda está cercano del romanticismo alemán; Ortega, de la lírica de lengua inglesa.

El tiempo es, sin lugar a dudas, una obsesión para ambos escritores. En efecto, "Para el que ha contemplado la duración/ lo real es horrenda fábula", dice Ojeda¹⁰¹.



En "Crónica de Boecio", se habla del "murmullo del tiempo"¹⁰² y el poeta pone de relieve que "el tiempo es menos real que los sueños"¹⁰³. En "Confesión de Mencio", aparece el siguiente verso: "Y deslízase el tiempo como un lenguaje estropeado"¹⁰⁴. Además, existe la siguiente sentencia: "Y de existir algún sentido de la Historia/ Usura de tiempo/ Que desmorona las más bellas ciudades"¹⁰⁵.

Con matices distintivos, Ortega también manifiesta una predilección por el tiempo. En De este reino (1964), el poeta remarca: "Ya corren los días: su canto/ despertando está el tiempo" y "el dedo del tiempo haciéndome nacer"¹⁰⁶. En Tiempo en dos (1966), se dice: "para mis dientes mielada pulpa/ los senos del tiempo"¹⁰⁷. En las viñas de moro (1968), tenemos los versos siguientes: "Y los jóvenes del 40 y 50/ todavía giraron en estas mismas aspas/ y el molino amarillo en las pajas vivas del tiempo"¹⁰⁸.

Para Ojeda, el tiempo constituye un aposento de lo real, sinónimo de horrenda fábula y decrepitud. Para Ortega, es fugaz y manifiesta la oposición entre la vigilia y el sueño. Sin embargo, pervive la posibilidad de renacer. Ambos comparten un temple filosófico para abordar el tema del tiempo.

La quinta tiene como máximo exponente a Luis Hernández y se caracteriza por su marcado anti-intelectualismo. En ese sentido, es la opción más opuesta a la primera antes mencionada. Si bien en sus versos se sienten los pasos de Dylan Thomas, Hernández revela un interés no sólo por la



poesía de lengua inglesa (Pound, por ejemplo), sino también por la lírica castellana (Machado, verbigracia). Hernández intenta desmitificar la noción de poeta heredada de la tradición literaria y utiliza el humor a la manera de e.e. Cummings para hablar del amor y de la soledad.

La sexta es la representada por Carlos Henderson¹⁰⁹, quien comenzó con el poema-denuncia y luego hizo una poesía experimental, donde se hallan ecos no sólo de Vallejo sino también de la poesía francesa contemporánea, en particular de Bernard Noël. En *Del que dijo no* en el inicio (1988), Henderson intenta hablarnos acerca de lo indecible, de la muerte y del cuerpo como un espacio donde el poeta busca el sentido de la vida.

D) HINOSTROZA Y LA TRADICION POETICA
FRANCESA

La crítica ha considerado que en la poesía de Hinostroza se percibe la honda huella de dos tradiciones poéticas: la francesa y la de lengua inglesa. En este caso, nos interesa la primera y cabe mencionar a tres autores fundamentales: Stéphane Mallarmé, quien tiene una concepción del libro y del silencio, punto de vista que se ha dejado sentir en la obra de Hinostroza; Guillaume Apollinaire, cuyo empleo de formas geométricas es un antecedente inevitable de algunos procedimientos de Contranatura, y Saint-John Perse, quien posee un tono laudatorio que ha inundado las páginas de Consejero del



lobo.

D.1) Stéphane Mallarmé e Hinostroza

Fata Morgana (1994) es una obra esencial para comprender de modo pleno algunas particularidades de la poética de Hinostroza. Allí éste incorpora un epígrafe de Mallarmé: "Todo en el mundo existe para culminar en un libro"¹¹⁰. También Hinostroza tiene un ensayo dedicado al poeta simbolista francés. ¿El título? "Silencio: Mallarmé"¹¹¹. No cabe duda de que el poeta francés influyó de modo notable en la obra de Hinostroza, como lo ha señalado Mario Montalbetti¹¹².

En efecto, Stéphane Mallarmé es el principal exponente del Simbolismo en Francia. Heredero de Baudelaire y de Rimbaud e influido por la estética de Richard Wagner, Mallarmé trazó unos planteamientos que aún hunden sus raíces en el desarrollo de la poesía contemporánea en el ámbito internacional. Opuesto a toda poesía didáctica y explicativa, Mallarmé reveló su concepción del arte en las respuestas que le dio a Jules Huret, quien lo entrevistó acerca de la evolución literaria y dio a conocer el texto el 14 de marzo de 1891, en L'Écho de París¹¹³. Allí decía Mallarmé:

Nonmer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchifrements¹¹⁴.



En este caso, observamos la oposición entre el nombrar y el sugerir. El primero suprime el goce; en cambio, el segundo, ofrece el placer poco a poco. Este último emplea el misterio para constituir el símbolo que no es sino una estructura polisémica y evocativa que exige al lector un lento proceso de desciframiento.

Para Mallarmé, el verso está constituido por palabras y no por ideas. Aquél, por lo tanto, es sinónimo de orquestación técnica. Como si fuera un fantasma, el poeta desaparece de la escena:

L'oeuvre pure implique la disparition elocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase¹¹⁵.

Es decir, las vivencias biográficas del escritor se esfuman. Ya no es posible una lectura biografista de la obra poética. El poeta como ser que enuncia un texto se convierte en un racimo de palabras, en una construcción discursiva gracias al poder del lenguaje. Según Paul Valéry, Mallarmé no escatimó esfuerzos para poner orden en el dominio de las letras sobre la base del estudio de las formas¹¹⁶.

Hay un aspecto de Mallarmé que ha atraído mucho a Hinostroza: se trata de su concepción del Libro. Tanto Umberto Eco cuanto Octavio Paz han reflexionado acerca de ella. Para el primero, se trata de la formulación de la poética de la obra abierta porque el Libro se convierte en un ente móvil y así sugiere la posibilidad de numerosas



lecturas¹¹⁷. Para Paz, Mallarmé creía que el universo se resolvía en un Libro, pues aceptaba que la nada era el mundo y este último se convertía en un Libro¹¹⁸.

El principio de Mallarmé es el siguiente: "tout, au monde, existe pour aboutir à un livre"¹¹⁹. Es decir, el Libro es el fin último del mundo. Aquél constituye, para Mallarmé, un instrumento espiritual porque el hombre que ve divinamente sólo se expresa a través del paralelismo de los folios, de las hojas de un Libro que se posan frente a sus ojos. Mallarmé afirma: "je me réjouis si l'air, en passant, entr'ouvre et, au hasard, anime, d'aspects, l'extérieur du livre"¹²⁰.

El Libro no es sino la expansión total de la letra. Él debe poseer una movilidad y "spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction"¹²¹.

En Fata Morgana, Hinostroza reflexiona acerca de la propuesta mallarmeana. El narrador-personaje dice:

Muchas de las empresas literarias más extravagantes de la época --la de Robert Browning, la de Joyce, la de Pound-- fueron tributarias de aquella idea de El Libro que había sido desarrollada obsesivamente por Mallarmé, al punto de llevarlo a redactar minuciosas instrucciones para su ejecución puntual y verdadera. Sería una explicación del mundo a la manera órfica, y a no dudarlo, polisémica, con un centro vacío y muchos niveles de significantes imbricados en la masa¹²².

Aquí podemos observar que la empresa de Mallarmé es un antecedente de los planteamientos de Browning, de Joyce y de Pound. Según Hinostroza, Mallarmé fue un obsesivo que redactaba minuciosas instrucciones para la elaboración acertada del Libro. Explicar cómo se hacía el Libro era,



según Hinostroza, explicar el significado del mundo.

La idea de centro vacío, formulada por Hinostroza, pone de relieve la noción del sujeto descentrado. En la Edad Media, Dios era el centro; en el Renacimiento, el ser humano. La modernidad implicó el surgimiento de una racionalidad occidental sustentada en el cogito: "pienso, luego existo". Posteriormente, el positivismo manifestó una fe ciega en el sujeto del saber. Ello se revelaba también en una confianza excesiva en la eficacia del método experimental, empleado por las ciencias naturales.

Pero los funerales del positivismo comenzaron en pleno siglo XIX. Freud le asignó un papel medular al lenguaje en la cura por medio del habla. El Simbolismo, cuyo principal exponente es Mallarmé, admitía la posibilidad de que el poeta formulara hipótesis, posibilidad negada por los patriarcas del positivismo. Mallarmé decía en su prefacio a *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard*: "Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit"¹²³.

Cuando Hinostroza habla del centro vacío, está aludiendo a una casilla vacía, a la crisis de la categoría de unidad y al surgimiento de unos fragmentos que el lector debe ordenar sobre la base de su capacidad interpretativa.

Entonces, se configura la noción de un sujeto descentrado. No se trata de un sujeto unitario. Influida por Michel Foucault¹²⁴, Hinostroza cuestiona la tradición cartesiana de un ego cogitans y opone:

un sujeto constituido en el interior mismo de los saberes. En otros términos, la constitución de determinada voluntad de verdad configura simultáneamente el sujeto de dichos saberes, al



asignarle un espacio o ubicarlo en esa función vacía que conformaba el núcleo del enunciado discursivo¹²⁵.

Otras de las ideas de Mallarmé que ha fascinado a Hinostroza es la del silencio. No se puede comprender a plenitud la osadía de la propuesta mallarmeana sin el silencio. En efecto, el poeta francés pensaba que la versificación exige el funcionamiento de este último.

En el prefacio a *Un coup de dés...*, Mallarmé le asignaba a los "blancos" de la página un papel medular en la expresión del mensaje del poema:

Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ de feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse¹²⁶

El poeta hacía que los versos ya dispersos ocuparan el tercio de la página. Como las notas de un pentagrama, ellos se asociaban, uno tras otro, a lo largo de esta última. El modelo es el de la Música oída en el concierto. El poema, en consecuencia, se asocia a lo visual y a la música. *Un coup de dés...* emplea diversos tamaños de letra. Mallarmé afirmaba que las primeras palabras del poema conducen a las últimas. Vale decir, *Un coup de dés...* tiene una estructura circular en el sentido de que el final puede entenderse como una vuelta al inicio.

Mallarmé nos habla de un espaciamiento en la lectura. En efecto, observamos que la página no se lee de arriba hacia abajo sino fundamentalmente de izquierda a derecha. Existen muchos espacios en blanco. El silencio adquiere una significación medular.



La tentativa, según Mallarmé, se da en el marco de las búsquedas formales de nuestro tiempo, donde adquieren primacía el verso libre y el poema en prosa. Vale decir, Mallarmé no emplea la métrica clásica en *Un coup de dés...*

¿Y cuál es la interpretación que da Hinostroza a dicha osada propuesta mallarmeana? Para hablar del silencio, el autor de *Consejero del lobo* aludía al mito hebreo de la Torre de Babel. El lenguaje es el corazón de la problemática explicitada por ese mito. Hay un idioma único y, por lo tanto, sagrado. Los hombres, según Hinostroza, levantan una torre que en realidad es el lenguaje y "debe coronarse con el Nombre de Dios"¹²⁷. La unidad se quiebra y al final "el mundo se presenta como un vasto archipiélago de lenguas separadas por un infranqueable silencio"¹²⁸.

La lengua, según Hinostroza, crea una zona de Sombra. Existen los fonemas y sólo algunas combinaciones de estos últimos adquieren sentido en el dominio de una lengua, entonces:

Todo el resto yace reducido a la virtualidad, y a partir de allí ejerce una leve y continua presión sobre La Lengua para introducirse en ella y cobrar sentido. La Sombra de La Lengua es una especie de trasfondo del que emergen nuevos significantes, nuevas articulaciones, y hacia el que vuelven las palabras o los giros afectados por el uso o por los cambios de los tiempos¹²⁹.

Existen tres tendencias en el ámbito de la literatura. Una dirigida hacia el silencio; otra, hacia el acto de nombrar los objetos; y una tercera, hacia la Sombra.

La primera implica "una sobre-articulación de la lengua, como podemos encontrarla en Mallarmé, Vallejo o Lacan¹³⁰, significaría que en el tema predomina el vector



Silencio"¹³¹.

La segunda tiene como representantes a Neruda, a Whitman y a Breton. Pensamos que la enumeración caótica, presente en estos tres escritores, revela un ansia de nombrar los diversos objetos del universo.

La tercera posee fundamentalmente dos exponentes: Lewis Carroll y James Joyce. Estos últimos crean de modo obsesivo palabras. Entonces, allí se manifiesta la posibilidad de creación de nuevos significantes.

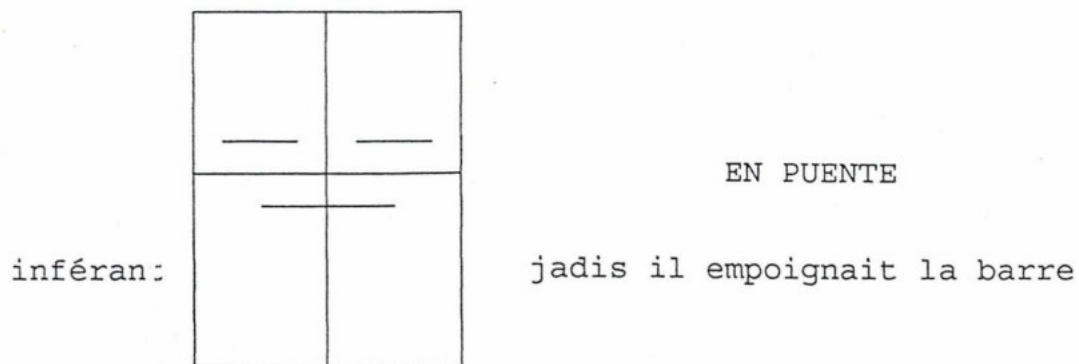
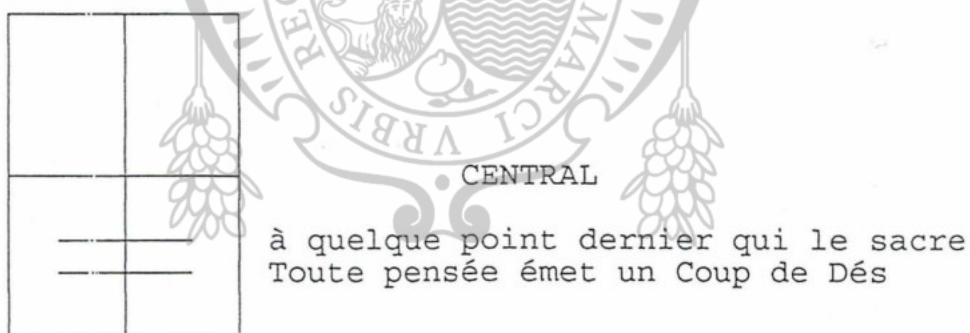
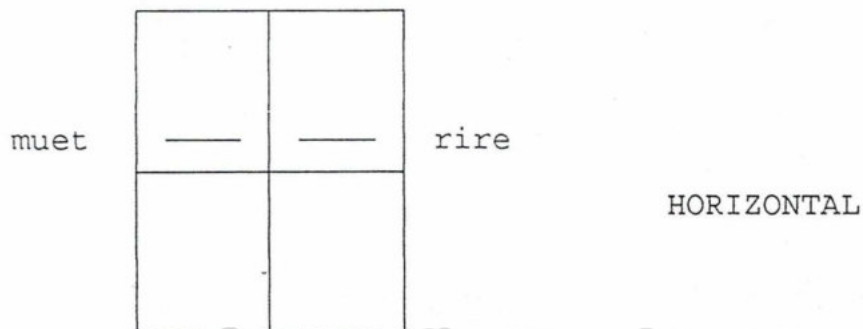
Sin embargo, Hinostroza considera viable la posibilidad de modalidades mixtas. Por ejemplo, Joyce se sitúa en la última tendencia, pero también manifiesta una inclinación por nombrar los entes del universo.

Según Hinostroza, la poesía emplea el ritmo de una lengua determinada y absorbe "todo lo que éste tiene de Silencio"¹³². Además, aquélla emplea el espacio de la página. En consecuencia, este último aparece como "función del ritmo y se convierte en una especie de puntuación fluida. Aunque, digámoslo, puedan aparecer en medio de una página los rastros de un silencio irrecuperable"¹³³. Es decir, la escritura manifiesta en algunos espacios de la página la presencia del silencio.

Sobre la base de esos planteamientos, Hinostroza desarrolla las diversas posibilidades de escandido de los versos. Ejemplificando con algunos versos de *Un coup de dés...*, Hinostroza distingue cuatro tipos de ejes posicionales: a) el horizontal, b) el marginal, c) el central y d) en puente. En los gráficos siguientes, las



lignes dentro de los rectángulos representan la posición de las palabras y cada rectángulo, la(s) página(s) en blanco:



de cette conflagration à ses pieds



En el caso del eje horizontal, tenemos una lectura que va de izquierda a derecha, de una página a la otra. Mallarmé, en consecuencia, estructura las palabras como si fueran las notas de un pentagrama. El marginal revela que la primera palabra de la página 1 es la misma que la última de la página 2 y en ese sentido da a conocer la estructura circular del texto. El central manifiesta que Mallarmé escribe "à quelque point dernier qui le sacre/ Toute pensée émet un Coup de Dés" en la parte inferior de la página, pero colocando la preposición "à" casi al centro de la línea horizontal de lectura. El eje en puente es parecido al horizontal. En efecto, "inférant" está en la página de la izquierda. Después horizontalmente hay un espacio en blanco hasta la otra página, donde está escrita la frase "jadis il empoignait la barre" a la misma altura que "inférant".

¿Cuál es el sentido de estos juegos tipográficos de Mallarmé? Como lo ha explicado acertadamente Ricardo Silva Santisteban¹⁴:

Un coup de dés es un poema escrito sobre once páginas dobles de gran formato. Las palabras, y ciertas frases, se encuentran dispersas y separadas por blancos variados, de modo tal que a veces pueden desplegar ciertas formas plásticas como la de una ala o la de una nave. Desde este punto de vista Un coup de dés posee, por momentos, un leve valor caligramático como más tarde llamaría Apollinaire al efecto plástico buscado en un poema. Por otra parte, Un coup de dés está compuesto por varias frases en mayúsculas grandes, en mayúsculas más pequeñas, en redondas y en cursivas de cuerpos diferentes que se van urdiendo conforme avanza el poema. El conjunto del sistema tipográfico del poema de Mallarmé está compuesto por once elementos diferentes. El poeta francés utiliza también la doble página en la que un verso

se continúa de una página par a otra impar¹³⁵.

Mallarmé desea plantear la poética de la obra abierta. El lector, por lo tanto, debe construir el sentido del texto y se convierte también en un creador. Además, Mallarmé desea formular una cultura de lo visual y por eso emplea diversos tipos de letras (mayúscula pequeña o grande, negrita, cursiva, entre otras) para plantear la idea de que el poema construye su propio referente y manifiesta una visualidad con color, testimonio de una posterior época, donde el cine y las computadoras harán cambiar nuestros hábitos cotidianos.

Uno de los poemas de Hinostroza, "4 proposiciones para Max Reithman", hacía alusión a la página en blanco de indudables reminiscencias mallarmeanas. Allí, el poeta dice que trabaja sobre papel y anota cosas acerca de un cuadro. Para Hinostroza, la poesía y la pintura se dan la mano. También en la sinestesia simbolista el sonido y el color se abrazan de modo armónico. Hinostroza afirma:

Tanto se ha hablado de la página blanca,
y yo jamás he visto una página blanca,
lo confieso.

"Si la infinitud de la página blanca
es sólo un predicado del cuerpo que la mira,
el blanco es, más que color, stase
y el stase no comporta color."¹³⁶

La palabra "stase" es de origen griego y quiere decir acción de poner de pie, de erigir o levantar, acción de pesar; estabilidad o fijeza. "4 proposiciones..." es un texto que se vincula a los planteamientos de Jacques Lacan: "Max tenía un pijama rojo/ y subrayaba párrafos (en rojo) del Encore de Lacan"¹³⁷.



Lacan distingue tres estratos del sujeto. Lo real es lo irrepresentable, lo imposible de representar. Lo imaginario es el conjunto de imágenes especulares sobre la base de las cuales el sujeto se representa como el otro. Y lo simbólico es el tercer estrato y está formado por la cadena significante. El lenguaje es el equivalente de lo simbólico. Pero también lo simbólico tiene que ver con la ley, con las prohibiciones. No hay intercambio de palabras sin el juego de las prohibiciones que traza hitos, fija coordenadas, deducidas a partir del enunciado. Lo simbólico, pues, equivale a las palabras con las que podemos asir la esfera de lo posible y verificable: la realidad. La intersubjetividad se cimienta en el intercambio de las palabras y no hay ser humano fuera del vínculo de alteridad fundamental. No existe (no puede existir) relación de identidad antes de una primordial relación de alteridad. Pero la cadena significante no puede operar sino estando presente en el sujeto. No hay que confundir sujeto con individuo. El individuo es un nombre, un actor, una función llenada siempre por alguien centrado en el universo de las palabras. En cambio, el sujeto es simplemente un punto de referencia, una casilla que puede ser llenada por alguien, una pura función vacía que "sujeta" a alguien en el enunciado. El sujeto es una posición discursiva.

La página blanca pertenece al estrato de lo simbólico. Por eso, Hinostroza afirma que ella "es sólo un predicado del cuerpo que la mira", vale decir, constituye una construcción discursiva y forma parte de la cultura. Así,



se enfatiza la función del lenguaje como estrato fundamental del conocimiento. La mirada del sujeto indica que en la base del conocimiento se encuentra la subjetividad.

En el mismo poema, Hinostroza dice:

1.2
Y toda superficie un palimpsesto
"que comprende un número infinito de hojas
infinitamente delgadas".

(...)

2.1
"No es un collage"
un gesto que sitúa
una hoja sobre un número infinitamente desordenado
de hojas.

El "palimpsesto" evoca el milagro de la intertextualidad. Todo texto, pues, remite a otra voz callada, silenciosa que subyace a él. La intertextualidad expresa un proceso de semiosis infinita en el cual un significante remite a otro significado y éste a otro significante, sucesión que casi no tiene final.

Pero Hinostroza también evoca la concepción mallarmeana del libro. Para el poeta francés, las páginas de este último no debían seguir un orden fijo. Umberto Eco dice que:

la primera y la última página de un fascículo habría debido escribirse sobre una misma hoja plegada en dos que marcara el principio y el fin del fascículo; en su interior, jugarían hojas aisladas, simples, móviles, intercambiables, pero de tal modo que, en cualquier orden que se colocaran, el discurso poseyera un sentido completo¹³⁸.



D.2) Guillaume Apollinaire e Hinostroza

¿Por qué relacionar a Hinostroza con Apollinaire? ¿Qué razones justifican aquel vínculo? No cabe duda de que la escritura del poeta peruano manifiesta un simultaneísmo que nos recuerda al cubismo de Apollinaire. Además, el uso de figuras geométricas en *Contranatura* tiene evidentes lazos con la poética cubista. Cabe mencionar también que "Imitación de Propercio" incorpora en su primera parte una cita de "Le Pont Mirabeau"¹³⁹, uno de los más importantes poemas de Alcools (1913).

Apollinaire no acepta la linealidad de tiempo, sino que pone de relieve la percepción simultánea. Cabe mencionar que el simultaneísmo tuvo su origen en el cubismo que "concibió al cuadro como una superficie donde, regidos por fuerzas de atracción y repulsión, oposiciones complementarias, se despliegan los distintos elementos externos e internos que componen un objeto"¹⁴⁰.

El abandono del uso de la perspectiva en el cubismo pictórico tenía como sustento "una focalidad simultánea desde puntos diversos del espacio"¹⁴¹. Apollinaire privilegia un arte conceptual y deja de lado la idea de la literatura como mimesis. Así, invita al lector a una interpretación creativa del mensaje de la obra.

Apollinaire, pues, emplea una lírica basada en la pura visualidad. De ese modo, cuestiona la lógica discursivo-secuencial y manifiesta una predilección por la escritura como un vehículo sintético-ideográfico. El caligrama, poema



que dibuja con las palabras un objeto, constituye un evidente testimonio de ello.

También Hinostroza rompe la lógica discursiva con el empleo de figuras visuales y, en consecuencia, formula un simultaneísmo heredero de Apollinaire. La linealidad es transgredida por Hinostroza, quien exige al lector de *Contranatura* una percepción simultánea de los signos que giran a lo largo del poema.

En "Imitación de Propertio", Hinostroza afirma:

Oh César, oh demiurgo,
tú que vives inmerso en el Poder, deja
que yo viva inmerso en la palabra.
Cantaré tu poder? Haré mi SMO?
Proyectaré slides sobre la nuca de mis
contemporáneos?
Pero viene tu adjunto
sosteniendo que debo incorporarme al movimiento
si no, seré abolido por el movimiento.
No pasaré a la Historia, a tu
Historia, oh César. 80 batallones
quemarán mis poemas, alegando que eran inútiles
y brutos.
No hay arreglo con la Historia Oficial.
Pero mis poemas serán leídos por infinitos grupos
de clochards
sous le Petit Pont
y me conducirán a los muslos de Azucena
pues su temporalidad será excesiva
cosa comunicante.
Sous le Petit Pont
hablando del Tiempo sin implicaciones políticas
corre el Sena, río de cerezas, río limpios,
y hacia las seis de la tarde las cosas se
naturalizan
y no conseguirás oh César
que yo me sienta particularmente culpable
por los millones de gentes hambrientas¹⁴².

Comparemos este fragmento con otro de "Le Pont Mirabeau", de Apollinaire para tratar de explicitar el porqué Hinostroza empleó libremente la cita de este último con el fin de hacer una poesía de corte político:



Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours
 Faut-il qu'il m'en souviens
 La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne la heure
 Les jours s'en vont je demeure

(...)

Passent les jours et passent les semaines
 Ni temps passé
 Ni les amours reviennent
 Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne la heure
 Les jours s'en vont je demeure⁴³.

Como se puede apreciar, Hinostroza ha realizado una lectura política de la poesía de Apollinaire. Indudablemente, en el poema "Zona", de Alcoholes, Apollinaire hablaba de la ciudad como metáfora de la modernidad. Pero en "Le Pont Mirabeau", el río Sena representa el tiempo que pasa. El fluir de las aguas trae consigo la vivencia del amor. La vida es concebida como un permanente tránsito de la alegría a la tristeza. Los días pasan, pero el poeta permanece.

En "Imitación de Propercio", aparece César, un ser autoritario que exige la instrumentalización político-partidaria de la palabra poética. El poeta se convierte en un ser marginal. Sus poemas serán leídos por grupos de clochards (vagabundos) que yacen bajo el Puente Mirabeau. Este último también representa a la temporalidad que es concebida por Hinostroza como sinónimo de comunicación. En efecto, comunicarse significa insertarse en el tiempo. El río Sena significa la limpieza de naturaleza, pero el poeta



es su discurso cuando recibió el Premio Nóbel de Literatura el 10 de diciembre de 1960¹⁴⁵. Allí afirmaba que tanto el científico cuanto el poeta manifiestan una predilección por el pensamiento desinteresado. Si bien tanto el primero cuanto el segundo emplean diferentes modos de investigación, ambos interrogan a la realidad por el puro placer de indagar el porqué de las cosas.

La ciencia moderna, según Perse, descubre hasta en la precisión matemática sus límites racionales. Entonces, invoca la necesidad del empleo de la imaginación que "est le vrai terrain de germination scientifique"¹⁴⁶. La imaginación, pues, es un poderoso instrumento para el conocimiento. Por eso, el "instrument poétique" es tan legítimo como el "instrument logique"¹⁴⁷. Ésta es una de las ideas que comparte Hinostroza con el poeta francés. En *Consejero del lobo* y en *Contranatura*, hay una permanente defensa de la poesía como una forma de conocimiento. La ciencia y el arte se encuentran en la misma categoría como modalidades instrumentales y cognitivas que procuran el desarrollo de la civilización humana.

Perse e Hinostroza piensan que el pensamiento científico y la poesía deben enriquecerse mutuamente. Por eso, emplean creativamente términos tomados de las ciencias naturales o formales. Según Friedrich, Perse "recurre a vocablos marineros, cinegéticos, botánicos, médicos, poco frecuentes, que ni siquiera el lector francés suele comprender sin ayuda de un diccionario"¹⁴⁸. Por su parte, Hinostroza incorpora fórmulas y proposiciones matemáticas



en Contranatura. Destaquemos el enunciado: $E = mc^2$, pues las matemáticas, según Hinostroza, purifican¹⁴⁹.

Sin embargo, Perse señala una diferencia entre la poesía y la ciencia. Provisto del pensamiento analógico y del juego de las correspondencias, "le poète s'investit d'une surréalité qui ne peut être celle de la science"¹⁵⁰. El escritor, pues, trabaja sobre la base de un razonamiento asociativo como si fuera un mago que juega con los objetos y las palabras.

Según Perse, la poesía es la verdadera hija del asombro. Y en ese contexto se comprende el tono laudatorio que inunda los poemas del autor de Elogios (1911). Según la Retórica Clásica, hay tres géneros: el judicial, el deliberativo y el epidíctico. El primero desea demostrar una hipótesis en el juzgado. El segundo se expresa en el discurso del político que anhela convencer a las multitudes. Y el tercero se manifiesta en la lírica laudatoria o en las diatribas.

La de Perse es una poesía que se sustenta en la tradición del género epidíctico. El elogio de la infancia es uno de los motivos más recurrentes de la lírica de Perse. Pero este último es un poeta más épico que Hinostroza. En Elogios, hay un apartado que lleva por título "Para celebrar una infancia". Allí se afirma:

...¡Qué bella era tu madre, qué pálida
cuando tan alta y lánguida, inclinándose,
aseguraba tu pesado sombrero de paja o de sol,
adornado con una doble hoja de siguina,
y cuando, traspasando un ensueño consagrado a las
sombras, el brillo de las muselinas
inundaba tu sueño!¹⁵¹.



Hinostroza también loa el mundo de la infancia:

¡Oh, sí la noria!

En mi infancia arrancada a las frutas silvestres
y a las yerbas ilustres que perfumaban la casa,
una noria era quien alimentaba a miles de sueños.

Padre taciturno, tú buscaste las almohadas
menos propicias,
tú buscaste tus propios pasos que habían,
luego de varios años,
de conducirme de calle en calle, en huidas
pueriles,
en huidas sin término, que así fueron las
nuestras.

¡Mi padre! ¡Mi infancia! Caeremos en
acontecimientos

como apellidos extraños.

Así, así,

así, así. Paso por paso. Ocasión de matar
con revólveres de hojaldre. Todo perdido al fin,
todo sumido en un delirio de ropas limpias en las
azoteas azules.

En los dos fragmentos citados se observa que el hablante lírico intenta recuperar el mundo de la infancia. Esta última se vincula al universo de los sueños y a la naturaleza. Hay una búsqueda de los orígenes en la obra de ambos poetas. En el texto de Perse, la madre semeja un alto árbol que se inclina. En el de Hinostroza, la infancia remite a "las frutas silvestres" y al padre taciturno. Se trata de la familia como un espacio de convivencia del hombre con la naturaleza, aunque Hinostroza remarca que una escena de violencia ("Ocasión de matar/ con revólveres de hojaldre") quiebra el orden e instaura el caos.

Si hay algo que tomó Hinostroza (en Consejero del lobo) de Perse es la conciliación de lo clásico y lo actual. El poeta peruano asimila la tradición bíblica y la greco-latina para reflexionar acerca de sucesos del mundo contemporáneo. En Consejero del lobo, se habla de Odiseo, de Abel, pero también se hace un canto a la paz y, en



consecuencia, se condena la bomba atómica en el poema "Anakairo de Hiroshima Q.E.P.D."

Por su parte, Perse tomó la palabra "Anábasis" de Jenofonte para hablar de "grandes países vendidos en subasta bajo inflación solar, altiplanicies pacificadas y provincias puestas a precio entre el olor solemne de las rosas..."¹⁵². Vale decir, Perse asume un tono de alabanza y loa a la naturaleza; pero, a la vez, toma distancia de la ley de la oferta y la demanda. De ahí el funcionamiento discursivo de las expresiones "vendus" y "à prix".

E) HINOSTROZA Y LA TRADICION POETICA DE LENGUA INGLESA

En lo que concierne a esta tradición poética, tenemos que mencionar sobre todo a un poeta: Ezra Pound, cuya doctrina imaginista constituye uno de los marcos de reflexión más admirados por Hinostroza. Es evidente que T.S. Eliot influyó en Contranatura, pero la mayoría de sus planteamientos ya se hallaban en la obra de Pound. No es posible entender La tierra baldía sin los postulados imaginistas, formulados por Pound. Por eso, vamos a centrarnos en cómo Hinostroza asimiló e interpretó creativamente la poética de Pound.

E.1) Ezra Pound e Hinostroza

Si hay un fantasma que recorre Contranatura es el de



Ezra Pound. El poemario de Hinostraza es también un homenaje al poeta estadounidense porque revela una creativa asimilación de algunos de sus postulados estéticos.

Uno de los problemas centrales de Pound es cómo construir una cultura en pleno siglo XX¹⁵³, sustentada en una visión que permita precisar cómo el poder se configura como un conjunto de relaciones estratégicas y de qué modo operan mecanismos de exclusión. Para hablar en términos de Michel Foucault, los textos son, según Pound, monumentos porque llevan inscritos cómo se transmitió el saber en una época determinada y de qué manera un saber se impuso sobre el otro. Los monumentos configuran discontinuidades donde se evidencia un "juego de reglas que determinan en una cultura la aparición y desaparición de los enunciados"¹⁵⁴.

Como bien lo ha señalado Urdanivia, Pound no fue jamás monolítico. Hay dos momentos importantes en la producción de Pound. El primero es el período preimagista y está constituido por seis libros de Pound: *A Lume Spento* (1908), *A Quinzaine for this Yule* (1908), *Personae* (1909), *Exultations* (1909), *Provença* (1910) y *Canzoni* (1911). Según Christoph de Nagy, esta etapa se caracteriza porque en ella:

There is a heterogeneous assimilateness, the simultaneous presence of the most varying contradictory elements --intricate provencal rhyme-- scheme beside experiments with free rhythms, aesthetic conceptions derived from the pre-Raphaelites and the nineties beside ideas about the mission of the poet akin to Whitman, conversational language beside archaic diction, etc.- the most varied sources are used: Provencal, early italian, Gaelic, alongside translation not only from the troubadours and the poets of the 'dolce stil nuovo', but also from Lope de Vega, Du



Bellay, Leopardi, Heine and others¹⁵⁵.

El segundo es el período imaginista, comienza hacia 1912 y está compuesto por Ripostes (1912), Cathay (1915), Lustra (1916), A Draft of XVI Cantos (1925), The Cantos (1975), entre otros. A esta etapa corresponde el primer manifiesto imaginista de 1913, cuyos tres principios básicos son:

1. Direct treatment of the thing whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase not in sequence of metronome¹⁵⁶.

Es decir, Pound ponía de relieve en que la poesía constituía una forma particular de acercarse al mundo. Él creía que era necesario alejarse de las abstracciones innecesarias y buscar el tratamiento directo del tema¹⁵⁷. Asimismo, planteaba la necesidad de no emplear adjetivos inútiles ni superfluas ornamentaciones. El poeta, según Pound, debe afinar el oído y escuchar la cadencia del texto.

Para Pound, la poesía vista como ciencia debe ser producto de un largo trabajo y de una reflexión sistemática. En consecuencia, el método para estudiar poesía es el del biólogo: examinar minuciosamente la "materia prima" y comparar un espécimen con el otro¹⁵⁸.

E.1.1) Contranatura: origen del título



El segundo poemario de Hinostroza lleva el título de *Contranatura*. El origen está en el cantar XLV de Pound, donde éste habla acerca de la usura, uno de sus grandes temas. Pound afirma:

con usura
 no puede ver el hombre Gonzaga a sus herederos y
 sus concubinas
 no se pinta cuadro para que dure y para la vida
 sino para venderse y pronto
 con usura, pecado contra natura,
 es tu pan siempre de harapos viejos
 es tu pan seco como el papel,
 sin trigo de montaña, harina fuerte
 con usura la línea se hincha
 con usura no hay demarcación clara
 y nadie puede hallar sitio para su morada.
 (...)
 Usura asesina al niño en las entrañas
 Detiene la corte del mancebo
 Ha llevado la perlesía a la cama, yace
 entre la joven desposada y su marido
 CONTRA NATURAM
 Han traído putas para Eleusis
 Se sientan cadáveres al banquete
 a petición de usura.¹⁵⁹

La usura es, sin duda, uno de los grandes temas de la poesía de Pound y entraña una crítica de una racionalidad utilitarista. Como ha señalado Rosenthal:

The sacred mysteries of love and sex, the cycle of nature, and the ritual of pagan tradition derived from these mysteries and cycles, all inherited in altered form by us together with the most hallowed taboos preserving the untouchableness of human privacy, are now violated in the name of money-power. Such is the final effect of the destruction of meaning and communication. Pound uses all his great skill successfully here in bringing together his feeling for these neglected sources of value and his location of their betrayal in a false principle of social order¹⁶⁰.

Pound considera que el poder del dinero contamina los sagrados misterios del amor y del sexo. Se destruye la



comunicación entre los seres humanos y reina, por consiguiente, la racionalidad utilitarista.

También Hinostraza es un crítico de la racionalidad utilitarista. En "Celebración de Lysístrata", el poeta afirma:

en Dachau crecen lilas
 oh ves oh ves
 y no más arrinconarse a meditar
 alguien musitaba la canción de Fergus en la noche
 desertores

US Army

War is good business \$ invest your son'⁶¹

La guerra manifiesta, para Hinostraza, el poder del dinero. En la expresión "invest your son" se revela que las relaciones entre los seres humanos se convierten en relaciones entre mercancía. El hombre es ya una mercancía sujeta a la ley de la oferta y la demanda.

Para oponerse al poder del dinero, Hinostraza enfatiza la comunicación plena en el ámbito de la relación amorosa: "yo reposaré esta noche entre los muslos de Azucena"¹⁶². Asimismo, pone de relieve la regeneración de los cuerpos sobre la base de una visión astrológica del mundo: "Bajo el signo de Scorpio/ ciclo de la verdad y la putrefacción/ con la opción del suicidio en el círculo de fuego/ para a su vez podrirse y engendrar"¹⁶³. Se trata de un tiempo cíclico. La putrefacción posibilita el nacimiento. La muerte es una antesala de la vida.

Existe, también, algo que comparten Pound e Hinostraza. Ambos forman parte de una larga tradición poética que evidencia el enfrentamiento entre el poeta y



el poder. Uno de esos escritores, que fundan esa problemática, es Calímaco (poeta griego del siglo III a. de C.)¹⁶⁴, quien desmitificó el poder y se enfrentó en aguda polémica a Antímaco y Apolonio¹⁶⁵. Luego, tenemos a Sexto Propercio (poeta latino del siglo I a. de C.), para quien el escritor no debe dedicarse sólo a proclamar los triunfos del gobierno y del ejército: "Que el botín sea de aquellos cuyas fatigas lo han merecido: para mí bastante será poder aplaudir en la Vía Sacra"¹⁶⁶. Pound tiene un poema, cuyo título es "Homenaje a Sexto Propercio", donde el poeta prefiere cantar al amor que a la guerra:

nosotros, en nuestro augusto lecho, dando la
 espalda a las batallas:
 cada uno donde pueda, consumiendo el día como
 mejor lo plazca¹⁶⁷.

En esa tradición, se sitúa Ernesto Cardenal. Su poema "Imitación de Propercio" dice así:

Yo no canto la defensa de Stalingrado
 ni la campaña de Egipto
 ni el desembarco de Sicilia
 ni la cruzada del Rhin del general Eisenhower
 Yo sólo canto la conquista de una muchacha¹⁶⁸.

Hay un extenso texto de Contranatura ("Imitación de Propercio"), donde el poeta afirma:

Oh César, oh demiurgo,
 tú que vives inmerso en el Poder, deja
 que yo viva inmerso en la palabra¹⁶⁹.

En ese sentido, Hinostroza y Pound defienden la libertad creativa del artista. A éste ningún sistema de



poder puede imponerle una ideología. El poeta, por lo tanto, es libre de elegir sus propios temas y puede enfrentarse al discurso del poder. En gran medida, lo que está aquí en discusión es el intento de instrumentalizar el discurso poético. Pound e Hinostraza asumen una actitud crítica en relación a la mencionada instrumentalización en el contexto de la modernidad.

Desde el punto de vista formal, existen algunos recursos de *Contranatura* que remiten a Ezra Pound. Tenemos el simultaneísmo de referencias culturales. Pound cita en varias lenguas (francés, inglés, chino, latín, etc.); del mismo modo, Hinostraza también emplea un mosaico de alusiones culturales para materializar una visión cosmopolita y hablar acerca de la corrupción del poder, de la guerra y de la crisis de la racionalidad utilitarista como temas universales.

Asimismo, tenemos el uso de la narratividad que permite el registro de diversos códigos culturales. Por ejemplo, tenemos los ideogramas chinos en los Cantares de Pound como una manifestación de la cultura oriental. En *Contranatura*, leemos los siguientes versos: "Para arrasar el Poder/ se precisa el Poder: yo buscaré el Tao & Utopía"¹⁰. Es indudable que, en los versos citados, hay una relación entre Hinostraza y el taoísmo, que defiende la existencia de Uno absoluto que constituye la realidad suprema. Se perciben los ecos de Lao Tse en *Contranatura*.

Sin embargo, hay algunas diferencias entre Pound e Hinostraza. Para el primero, los poemas son, en cierto



modo, textos históricos que intentan reconstruir la unidad de la cultura humana por encima de las multiplicidades culturales y lingüísticas. Para Hinostroza, "La Historia es la incesante búsqueda de un domo cristalino"; es decir, los textos poéticos no son planteados como discursos históricos, sino que formulan la utopía como proyecto social que se realiza en el propio tejido de la historia.

¿En qué consiste esa "utopía"? El poeta está en una constante búsqueda de un momento donde el ser humano se libere sexualmente de los tabúes impuestos por el discurso del poder y que dicha redención sea una metáfora de la liberación en el plano socio-económico, con el fin de que la comunicación intersubjetiva sea más plena. En ese contexto, se sitúa la astrología como un cuestionamiento de la racionalidad positivista que reducía el conocimiento al saber científico, obtenido por medio del método experimental y, así, empobrecía la dimensión cognitiva del ser humano.

F) LA POESIA DE HINOSTROZA Y EL JUEGO DE LAS INTERTEXTUALIDADES

El término intertextualidad procede de la teoría de Mijail Bajtin¹⁷¹, quien encuentra en la novela --sobre todo la de Dostoievski-- una verdadera heteroglosia, un espacio donde se mazclan varios lenguajes. Julia Kristeva¹⁷² considera que todo texto implica la absorción de otros textos.



Para Kristeva, el texto es productividad por dos razones. En primer lugar, manifiesta una relación destructiva-constructiva con el código. Es decir, el texto redistribuye el orden de este último, pero, a la vez, constituye una transgresión, una ruptura de ciertas estructuras acuñadas en el código. En segundo lugar, el texto constituye una intertextualidad, una palabra dialógica, "un mosaico de citas"¹⁷³; en otras palabras, entra en diálogo con otros textos. No se trata de la antigua noción de influencias, sino que el texto es un intertexto. El conjunto de los textos anteriores está operando en el tejido discursivo.

El caso de la poesía de Hinostroza es, sin duda, prototípico. Si hay una palabra que puede calificarla mejor, ésa sería intertextualidad. Los poemas de Hinostroza entran en diálogo con la tradición literaria occidental, reescriben textos anteriores, utilizan citas textuales, realizan paráfrasis creativas. Además, entran en diálogo con el texto histórico-social y exigen al lector un arduo trabajo cooperativo para llenar los vacíos de significación. En ese sentido, plantear la poética de la obra abierta porque dejan que el receptor se convierta en un libre ejecutante de la sinfonía que el compositor apenas ha esbozado. De ese modo, el lector se convierte también en un creador.



NOTAS

1. Martos, Marco. Leve reino. Obra poética. Lima, Ed. Peisa, 1996; pp. 49-50.
2. Esto también se observa en "Karl Marx died 1883 age 65". En: Cisneros, Antonio. Poesía reunida. Lima, Editora Perú, 1996; p. 77. Asimismo, tenemos "Horóscopo de Karl Marx". En: Hinostroza, Rodolfo. Poemas reunidos. Lima, Mosca Azul Editores, 1986; pp. 118-121.
3. Cf. Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos 1. Madrid, Ed. Taurus, 1989; p. 20.
4. Cf. Cotler, Julio. Clases, estado y nación en el Perú. Reimpresión de la primera edición. Lima, IEP, 1985; p. 266.
5. Ibídem, p. 265.
6. Ibídem, p. 266.
7. Cevallos Mesones, Leonidas. Los nuevos. Lima, Ed. Universitaria, 1967; p. 15.
8. Vega Centeno, Imelda. La construcción social de la sociología. Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1996; p. 19.
9. Ibídem, p. 13.
10. Cevallos Mesones. Op. cit., p. 45.
11. Por ejemplo, su libro El sitio de la literatura. Lima, Mosca Azul Editores, 1989.
12. Vega Centeno, Imelda. Op. cit., pp. 27-28.
13. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 67.
14. Hernández, Luis. Vox horrisona. Antología. Lima, Hueso número ediciones, 1981; pp. 35-36.
15. Cf. Benjamin, Walter. Op. cit., p. 29.
16. Ibídem, p. 36.
17. Ibídem.
18. Vega Centeno, Imelda. Op. cit., p. 31.
19. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 82.
20. Martos, Marco. Op. cit., pp. 18-19.
21. Cf. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. [233].



22. Martos, Marco. Op. cit., p. 28.
23. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 161.
24. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 107.
25. Cf. Li Carrillo, Víctor. El estructuralismo y el pensamiento contemporáneo. Lima, s/e, 1986.
26. Pound, Ezra. El arte de la poesía. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1970; p. 80.
27. Eliot, T.S. Sobre la poesía y los poetas. Buenos Aires, Editorial Sur, 1959; p. 12.
28. Bareiro, Rubén. "Hinostroza: un rechazo de Vallejo" (entrevista). En: Suplemento dominical de El Comercio. Lima, 26 de marzo de 1972; p. 26.
29. Cevallos Mesones, Leonidas. Op. cit., p. 98.
30. Ibídem, p. 142.
31. Henderson, Carlos. "Por una poética en la crítica vallejana". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XIII, No. 25. Lima, Latinoamericana Editores, 1er. semestre de 1987; p. 82.
32. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 111.
33. Cisneros, Antonio. Ibídem, p. 139.
34. Cf. Bendezú, Francisco. "Twilight". En: Cantos. Lima, La Rama Florida, 1971; pp. 49-51. O también cf. Sologuren, Javier. "Dama recóndita". En: Vida continua. Lima, INC, 1971; pp. 49-50.
35. Heraud, Javier. Poesías completas. 3ra. edición. Lima, Campodónico Ediciones, 1975; pp. 25-36.
36. Ibídem, p. 26.
37. Oviedo, José Miguel. "Vida y muerte en la poesía de Javier Heraud". En: Poesías completas, de Javier Heraud. 3ra. edición. Lima, Campodónico Ediciones, 1975; pp. 295-296.
38. Cf. Sologuren, Javier. "Morir". En: Op. cit., pp. 21-23.
39. Heraud, Javier. Op. cit., p. 31.
40. Hernández, Luis. Op. cit., p. 42.
41. Cf. Eielson, Jorge Eduardo. "La tumba de Ravel". En: Poesía escrita. 2da. edición. México, Vuelta, 1989; p. 19.



42. Bendezú, Francisco. Los años (1946-1960). Lima, La Rama Florida, 1961; p. 25.
43. Cf. Belli, Carlos Germán. Sextinas y otros poemas. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.
44. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 87-91.
45. Melis, Antonio. "Poesía y política en Las uvas y el viento". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XIX, No. 38. Lima, Latinoamericana Editores, 2do. semestre de 1993; pp. 123-130.
46. Romualdo, Alejandro. Poesía íntegra. Lima, Viva voz, 1986; p. 105.
47. La expresión la tomamos de Antonio Melis. Art. cit. En: Revista de crítica literaria latinoamericana, No. 38; p. 129.
48. Ibídem, p. 127.
49. Eliot, T.S. Op. cit., pp. [7]-18.
50. Neruda, Pablo. Obras completas. 2da. edición. Buenos Aires, Ed. Losada, 1962; p. 806.
51. Eliot, T.S. Op. cit., p. 10.
52. Cevallos Mesones, Leonidas. Op. cit., p. 142.
53. Delgado, Wáshington. Un mundo dividido. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970; p. 156.
54. Eielson, Jorge Eduardo. Op. cit., p. 114.
55. Rose, Juan Gonzalo. Obra poética. Lima, INC, 1974; p. 61.
56. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 145.
57. Martos, Marco. Op. cit., p. 106.
58. Garcilaso de la Vega, Inca. Comentarios reales de los incas. México, Fondo de Cultura Económica, 1991; tomo I, pp. 24-28. (Es una versión modernizada por Carlos Aranibar).
59. Ibídem, p. 27.
60. Palma, Ricardo. Tradiciones peruanas. Conquista y virreinato. Lima, Ed. Universo, 1972; pp. [39]-44.
61. Comte formulaba la idea de la linealidad de la historia. Según él, hay tres estadios del conocimiento: el teológico, el metafísico y el científico.



62. Allen Tate. Citado por Ignacio Irribarren Borges. Una revolución literaria y sus autores. Yeats, Joyce, Pound, Eliot. Caracas, Monte Avila Editores, 1980; p. 92.
63. Rosenthal, M.L. A primer of Ezra Pound. New York, The Universal Library Grosset & Dunlap, 1966; p. 60.
64. Urdanivia, Eduardo. La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución. Lima, Latinoamericana, 1984; p. 32.
65. Guevara, Pablo. Retorno a la creatura. Madrid, Cooperación Intelectual, 1957; p. 37.
66. Cisneros, Antonio. Op. cit., pp. 52-54.
67. Ibídem, p. 248.
68. Martos, Marcos. Op. cit., p. 25.
69. Cf. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 78-80.
70. Hernández, Luis. Op. cit., p. 65.
71. Según Eduardo Urdanivia, Hora O fue publicado por primera vez en Revista mexicana de literatura, en enero-abril de 1957 y en abril-junio de 1959. Cf. su libro La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución. Lima, Latinoamericana Editores, 1984; p. 30.
72. Fernández, Teodosio. La poesía hispanoamericana en el siglo XX. Madrid, Ed. Taurus, 1987; p. 81.
73. Hernández, Luis. Op. cit., p. 34.
74. Cisneros, Antonio. Op. cit, p. 170.
75. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 94.
76. Martos, Marco. Op. cit., p. 84.
77. Lauer, Mirko. Sobre vivir. 2da. edición. Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1988; s/n.
78. Calvo, César. Pedestal para nadie. Lima, INC, 1975: p. 189.
79. Orrillo, Winston. Orden del día. Buenos Aires, Ed. Losada, 1968; p. 50.
80. Pound. Ezra. Op. cit., p. 7. La expresión en inglés es la siguiente: "Direct treatment of the thing whether subjective or objective".
81. Ibídem, p. 8.
82. Ibídem, p. 65.



33. Urdanivia, Eduardo. Op. cit., p. 32.
34. Eliot T.S. Poesías reunidas 1909/1962. Madrid, Alianza Editorial 1981; p. 79.
35. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 111.
36. Ibídem, p. 112.
37. Cf. Ibídem, pp. 146-147.
38. Dejamos constancia que pudiera ser una frase irónica del propio Cisneros. Pero ello no invalida nuestra hipótesis sino que la reafirma.
39. Ibídem, p. 147.
40. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 144-147.
41. Ibídem, pp. 147-151.
42. Hernández, Luis. Op. cit., p. 61.
43. Martos, Marco. Op. cit., p. 80.
44. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 88. Los versos de Martín Adán son: "¡Cuidate de su atajo! / ¡Cuidate de su distancia! / ¡Cuidate de su despeñadero! / ¡Cuidate de su cabaña!" Estas líneas pertenecen a Escrito a ciegas (carta a Celia Paschero). Cf. Poemas escogidos, de Martín Adán. Lima, Mosca Azul Editores, 1983; p. 55.
45. Ibídem, pp. 100-101. El verso de Westphalen pertenece al poema "He dejado descansar...", de Abolición de la muerte y dice así: "La otra margen acaso no he de alcanzar". Cf. Bajo las zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988, de Emilio Adolfo Westphalen. Madrid, Alianza Editorial, 1991; p. 64.
46. Heraud, Javier. Op. cit., p. 137. Los versos de Eliot son: "Abril es el mes más cruel, criando/ lilas de la tierra muerta, mezclando/ memoria y deseo, removiendo/ turbias raíces con lluvia de primavera". Cf. Poesías reunidas 1909-1962, de T.S. Eliot. 3ra. edición. Madrid, Alianza Tres, 1981; p. 77. (La traducción es de José María Valverde).
47. Cisneros, Antonio. Op. cit., p. 174.
48. Cf. Cardenal, Ernesto. Nueva antología poética. 6ta. edición. México, Siglo Veintiuno Editores, 1987; pp. 9-10. Allí se dice: "Cuidate, Claudia, cuando estés conmigo, / porque el gesto más leve, cualquier palabra, un suspiro / de Claudia, el menor descuido, / tal vez un día lo examinen eruditos, / y este baile de Claudia se recuerde por siglos". En Romeo y Julieta, Romeo afirma: "Más homicidas son tus ojos, diosa mía, que las espadas de veinte parientes tuyos. Mírame sin enojos, y mi cuerpo se hará



- invulnerable". Cf. Dramas, de William Shakespeare. Barcelona, Joaquín Gil, Editor-Muntaner, 1945; p. 97. Resultan obvias las resonancias de Catulo en los versos de Cisneros y de Cardenal.
99. Cf. Escobar, Alberto. Antología de la poesía peruana. Lima, Ed. Peisa, 1973; tomo II (1960-1973), pp. 7-15. (Para distinguir las tendencias, nos ha sido muy útil el prólogo del propio Escobar a su antología).
100. Ibídem, p. 10.
101. Ojeda, Juan. "Soliloquio". En: Escobar, A. Antología de la poesía peruana. Lima, Peisa, 1973; tomo II, p. 103.
102. Ojeda, Juan. "Crónica de Boecio". EN: González Vigil, R. De Vallejo a nuestros días. Antología general de la poesía peruana. Lima, Edubanco, 1984; tomo III, p. 282.
103. Ibídem.
104. Ibídem, p. 284.
105. Ibídem, p. 285.
106. Ortega, Julio. De este reino. Lima, La Rama Florida, 1964; pp. 11 y 33.
107. Ortega, Julio. Tiempo en dos. Lima, Ediciones de la revista Ciempiés, 1966; p. 23.
108. Se trata del poema "Mi país". Cf. Ortega, Julio. las viñas de moro. Lima, Editorial Universitaria, 1968; pp. 37-39.
109. Henderson es un poeta injustamente olvidado por la crítica oficial. No figura ni en la antología de la poesía peruana de Alberto Escobar ni en la de Ricardo González Vigil.
110. Hinostroza, Rodolfo. Fata morgana. Lima, Asa Ediciones, 1994; p. [5].
111. Hinostroza, Rodolfo. "Silencio: Mallarmé". En: Hueso húmero, No. 8. Lima, enero-marzo 1981; pp. [95]-107.
112. "Notas sobre Hinostroza y los textos" (prólogo), de Mario Montalbetti. En: Poemas reunidos, de Rodolfo Hinostroza. Lima, Mosca Azul, 1986; p. 11.
113. Según Ives Bonnefoy, Huret publicó el mismo año su libro *Enquête sur l'évolution littéraire*. París, Bibliothèque Charpentier. 1891.
114. Mallarmé, Stéphane. Igitur. Divagations. Un coup de dés. Préface d'Ives Bonnefoy. Paris, Ed. Gallimard, 1976; p. 392.
115. Ibídem, pp. 248-249.

116. Cf. Valéry. Paul. Variedad I. Estudios literarios. Estudios filosóficos. Buenos Aires, Ed. Losada, 1956; p. 150.
117. Eco, Umberto. Obra abierta. México, Ed. Planeta, 1985; pp. 76-77.
118. Paz, Octavio. Los hijos del limo. Vuelta. Colombia, Ed. Oveja Negra, 1985; p. 69.
119. Mallarmé, Stéphane. Op. cit., p. 267.
120. Ibídem.
121. Ibídem, p. 269.
122. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 21.
123. Mallarmé, Stéphane. Obra poética. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Ed. Hiperión, 1980; tomo II, p. 130. (Se trata de una edición bilingüe).
124. Cf. Fata Morgana (p. 140), donde se dice: "Helen por su parte había contribuido a mi fortuna con un estante de libros en inglés donde había un poco de todo: una Enciclopedia Larousse, un Diccionario de la Ciencia de Asimov, algo de Foucault". (El subrayado es nuestro).
125. Terán, Oscar. "Presentación de Foucault". En: Foucault, Michel. El discurso del poder. México, Folios Ediciones, 1983; p. 31.
126. Mallarmé, Stéphane. Op. cit., p. 130.
127. Hinostroza, Rodolfo. Art. cit. En: Hueso húmero, No. 8. Lima, enero-mayo 1981; p. [95].
128. Ibídem.
129. Ibídem, p. 97.
130. Resulta importante mencionar que Hinostroza considera a Lacan como un escritor.
131. Ibídem, p. 98.
132. Ibídem, p. 100.
133. Ibídem.
134. Se trata, sin duda, del mejor especialista en Mallarmé en lengua castellana.
135. Silva-Santisteban, Ricardo. "Prólogo". En: Vallejo, César. Poesía completa. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997; tomo II, p. 11.



136. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 141-142.
137. Ibídem, p. 143.
138. Eco, Umberto. Op. cit., p. 77.
139. Cf. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 94. La cita es "Sous le Petit Pont". Cf. Apollinaire, Guillaume. *Alcools*. Paris, Ed. Gallimard, 1996; pp. 15-16.
140. Paz, Octavio. Op. cit., p. 103. El ensayista y poeta mexicano también afirma que el simultaneísmo tuvo su origen en algunos planteamientos futuristas.
141. Velásquez Ignacio, J. "Apuntes para una lectura apolinariana (introducción)". En: Apollinaire, Guillaume. *Caligramas*. Edición de J. Ignacio Velásquez. Madrid, Ed. Cátedra, 1987; p. 37.
142. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 93-94.
143. Apollinaire, Guillaume. Op. cit., pp. 15-16.
144. Ibídem, p. 95.
145. Perse, Saint-John. "Poésie" (Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960). En: Amers. Oiseaux. Paris, Ed. Gallimard, s/d; pp. [239]-248.
146. Ibídem, p. 242.
147. Ibídem.
148. Friedrich, Hugo. Op. cit., pp. 260-261.
149. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 108.
150. Ibídem, p. 243.
151. Perse, Saint-John. *Anábasis y otros poemas*. 2da. edición. Traducción de Jorge Zalamea. Barcelona, Ed. Orbis, 1985; p. 19. (Se trata de la mejor traducción castellana de los poemas de Perse).
152. Perse, Saint-John. *Anábasis*. Versión bilingüe. Madrid, Ed. Visor, 1983; p. 59. El texto original dice: "grands pays vendus à la criée sous l'inflation solaire, les hauts plateaux pacifiés et les provinces mises à prix dans l'odeur solennelle des roses..." (p. 58).
153. Cf. Pérez Gallego, Cándido. *Historia de la literatura norteamericana. Síntesis y crítica*. Madrid, Taurus, 1988; p. 289.
154. Foucault, Michel. Op. cit., p. 100.



155. Nagy, Christoph de. *The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagiste Stage*. Bern, Francke Verlag, 1960; p. 19.
156. Eliot, T.S. (comp.) *Litterary Essays of Ezra Pound*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1979; p. 3. Aunque ya en 1912 Pound ya tenía claros estos conceptos.
157. "No olvidemos que la literatura inglesa de este siglo surgió como una reacción contra la abundosa retórica y el formalismo decadente de la última etapa del victorianismo". Irribarren Borges, Ignacio. Op. cit., p. 80.
158. Pound, Ezra. Op. cit., p. 15.
159. Pound, Ezra. *Cantares completos (I-CXX)*. Traducción de José Vásquez Amaral. México, Joaquín Mortiz, 1975, pp. 219-220.
160. Rosenthal, M.L. Op. cit., p. 23.
161. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 104.
162. Ibídem, p. 96.
163. Ibídem, p. 101.
164. Cf. Lauer, Mirko. *Los poetas en la república del poder*. Barcelona, Tusquets, 1972.
165. Cf. Ibídem, pp. 22-[27].
166. Ibídem, p. 33. Cf. Propertio, Sexto. *Elegías*. Traducción por Antonio Tovar y María T. Belficre. Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1963.
167. Pound, Ezra. *Personæ*. Lima, Pedernal, 1995; p. 226.
168. Cardenal, Ernesto. *Nueva antología poética*. México, Siglo XXI, 1987; p. 14.
169. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 93.
170. Ibídem, p. 97.
171. Cf. Bajtin, Mijail. *La poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986.
172. Cf., por ejemplo, Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974.
173. Kristeva. Citado por Marchese, Angelo [y] Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1989; p. 217.



TERCER CAPITULO

ANALISIS RETORICO-FIGURATIVO DE LA POESIA DE HINOSTROZA

En el primer capítulo, hemos realizado una periodización de la crítica acerca de la lírica de Hinostroza. En el segundo, intentamos contextualizar esta última en el orbe de la poesía peruana de los años sesenta. De ese modo, trazamos lazos entre la obra de Hinostroza y la tradición literaria occidental. En ese sentido, el poeta peruano no se halla aislado e inerte, sino que establece fecundos lazos con la lírica europea. En efecto, la tradición descubre sus velos en la poesía de Hinostroza. Ésta perturbó las aguas a veces calmas de la lírica peruana.

La crítica, frecuentemente ciega en el Perú, no ha comprendido cómo Hinostroza manifiesta una predilección por la experimentación formal. Los críticos abordan el plano de la ideología sin antes preguntarse por qué la poesía de Hinostroza está llena de figuras (aliteraciones, comparaciones, metáforas, por ejemplo) y cómo en ellas se



revela una búsqueda de nuevas formas expresivas. Por eso, creemos pertinente estudiar el funcionamiento de las figuras literarias (o metáboles) con el fin de llegar posteriormente a captar el universo ideológico de Hinostroza.

En este capítulo, definiremos el término "Retórica", luego precisaremos los dominios de la Retórica y se explicará con cierta minuciosidad el funcionamiento figurativo de un poema de Consejero del lobo y de otro de Contranatura. Sin embargo, la Retórica no puede restringirse al análisis de la frase; debe, además, abordar el estudio de la lírica desde el punto de vista comunicativo. En consecuencia, vamos a analizar los interlocutores en la poesía de Hinostroza.

Nuestros planteamientos se sustentan en las propuestas del Grupo de Lieja, el cual ha reformulado la Retórica sobre la base de los aportes de la lingüística contemporánea. Los integrantes del Grupo de Lieja (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, entre otros) han publicado dos libros capitales: *Rhétorique generale* (1970) y *Rhétorique de la poésie* (1977). Apoyándose en Greimas y en Hjelmslev, han replanteado la teoría de las figuras aportando una nueva mirada muy útil para el estudio de los textos poéticos.

A) LA RETORICA: DEFINICION Y DESCRIPCION DE
LOS DOMINIOS



La Retórica como ciencia nació en el siglo V antes de nuestra era en Sicilia, cuando dos tiranos (Gelón y Gerón I) expropiaron determinados terrenos. Una rebelión los derrocó y se inició una serie de procesos para reclamar las propiedades que fueron confiscadas. Allí aparece Corax, para quien lo que parece verdad cuenta más que la verdad. Después, surgen los sofistas y Platón y Aristóteles. Éste precisa tres géneros: el judicial, cuyo modelo es el discurso de la defensa en el juzgado; el deliberativo, cuya manifestación más palpable es el discurso del político; y el epidíctico, que pone de relieve la loa o la censura. Por su parte, Platón consideraba que la Retórica debe estar orientada a la búsqueda de la verdad y, por lo tanto, apoyarse en la Dialéctica como ciencia.

Sobre la base de la estructura del discurso ante un juez, se precisaron las partes de la Retórica y son: la inventio, la dispositio, la elocutio, la memoria y la actio o pronuntiatio. La primera se entiende como la búsqueda de las ideas alojadas en los *topoi*, ya que para los griegos el conocimiento es reminiscencia. La segunda es el equivalente de "estructura". La tercera incluye los aspectos concernientes al estilo como el uso de las figuras literarias. La cuarta implica el acto de saber perfectamente el discurso. La quinta hace referencia a la ejecución del discurso ante un público determinado.

El Grupo de Lieja enfatiza la elocutio como una de las partes centrales de la Retórica. Uno de sus conceptos medulares es el de *metábole*. ¿Qué es una *metábole*? Es una



transgresión de la norma, una alteración del grado cero, el cual debe ser entendido como un enunciado reducido a sus semas esenciales. En efecto, el grado cero es un límite hacia el cual tiende el lenguaje científico. El criterio aproximado de este último podría ser la univocidad¹. Por ejemplo, en la suma $2+2=4$ no existe una polisemia como la del poema "Masa" de Vallejo.

Hay dos grandes familias de operaciones retóricas: las sustanciales y las relacionales. Las primeras son la adjunción y la supresión. Por ejemplo, en una elipsis predomina esta última; en cambio, en un polisíndeton se manifiesta aquélla. Cuando se habla de las relacionales, se hace referencia siempre a las permutaciones. Por ejemplo, en un hipérbaton se percibe una inversión del orden de las palabras en la cadena escrita o hablada.

Según el Grupo de Lieja, hay cuatro dominios de las unidades de significación. En primer lugar, los metaplasmos que constituyen el "dominio (...) de las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a la palabra"².

Entre los metaplasmos, cabe destacar innumerables figuras retóricas como la aliteración, la paronomasia, la aféresis, el apócope, los anagramas, los palíndromos, las rimas, entre otras. El grupo de Lieja considera que el metaplasmo constituye per se una operación que altera la continuidad gráfica o fónica del discurso³.

Por ejemplo, tenemos el funcionamiento de metaplasmos en los siguientes versos de Carlos Germán Belli:



"Atarantado, atortolado siempre./ en un tal tamañito apachurrado,/ a ras de las alturas/ yazgo de mi talón"⁴, pues la continuidad fónica es alterada por la aliteración de la oclusiva /t/ tanto en el primero cuanto en el segundo verso. El texto provoca al lector para que éste descifre el sentido de aquel juego fónico y lo inserte en el ámbito de los recursos estilísticos de los cuales hace gala el poeta.

El segundo de los dominios es el de las metataxis. En efecto, éstas son las figuras que transgreden el orden habitual de los componentes de la oración. Funcionan, pues, en el nivel de la sintaxis. Aquí cabe mencionar las siguientes metataxis: la elipsis, el hipérbaton, la enumeración, el polisíndeton, el asíndeton, el zeugma, la concatenación, la repetición verbal o sustantiva, el paréntesis, entre otras.

Verbigracia, tenemos el verso de Vallejo: "humea ante mi tumba mi alegría"⁵. Allí, se observa un hipérbaton porque se ha alterado de modo intencional la estructura sujeto-verbo-complemento para propugnar el orden verbo-complemento-sujeto. Esta permutación hace que la acción per se resalte más, pues "humea" se sitúa al inicio del enunciado.

El tercero es el de los metasemas. Éstos son los llamados tropos. Se trata de figuras de índole semántica. En efecto, el metasema "sustituye el contenido de una palabra por la otra"⁶. Es probable que este tipo de metáboles sea el más importante, ya que es imposible



concebir el lenguaje sin la metáfora. Hasta en la ciencia ésta irrumpe poderosa. Entre los metasemas cabe mencionar a la metonimia, la sinécdoque particularizante, la metáfora, la comparación, el oxímoron, entre otras.

En la expresión "humo rosado" hay la presencia de una sinestesia, es decir, una unión de dos sensaciones: una visual y otra olfativa. Se trata de una metáfora adjetival porque el adjetivo "rosado" no concuerda con el sustantivo "humo".

Podemos también hablar de metáforas nominales, las cuales poseen varias estructuras. Marchese y Forradellas distinguen cinco⁷. La primera que implica la sustitución del nombre. Por ejemplo, "su luna de pergamino (=pandero)/ Preciosa tocando viene" (García Lorca). La segunda que manifiesta el empleo de la cópula: "Tu vientre es una lucha de raíces" (Lorca). La tercera revela el uso de la aposición: "la luz, suave dolencia/ del rostro y del amor" (Sologuren)⁸. La cuarta es la construcción con el genitivo. Verbigracia, "los funerales de las palabras" (Hinostroza)⁹. La quinta es la cadena de dos o más sustantivos: "cifras con estiércol" (Neruda)¹⁰.

También tenemos metáforas verbales cuando el complemento produce una transgresión de la norma porque no se articula, según las leyes semánticas convencionales, con el núcleo verbal. En la expresión "Devoré sueños", vemos cómo el objeto "sueños" es anómalo desde el punto de vista del sentido porque quiebra la norma habitual que nos dice que los sueños no se devoran. Hay muchas metáforas mixtas,



pues si decimos "la blancura azul de la noche se esparció en la montaña", entonces el adjetivo "azul", el sintagma "de la noche" y el complemento "en la montaña" producen una triple desvío. En consecuencia, las palabras varían de significado de acuerdo con el contexto y sobre la base del papel que asume el receptor como recreador del sentido del discurso poético.

Para el Grupo Mi, la metáfora es, en algunos casos, producto de dos sinécdoques. Es decir, subyace al funcionamiento metafórico, de manera a veces recóndita, el emparejamiento de dos sinécdoques. No se trata de una proposición que posibilite la explicación de todas las metáforas y tenga carácter predictivo, sino de una proposición particular que permite explicitar el funcionamiento de una considerable cantidad de metáforas. El Grupo Mi ofrece un análisis de la siguiente expresión de Pascal: "El hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, pero es una caña pensante"¹¹. "Débil" (frágil) y "pensante" representan a "hombre", vale decir, la parte representa al todo (el ser humano). He ahí una sinécdoque particularizante. Ahora bien, el "pero" establece una sinécdoque generalizante porque "caña" (todo) está en vez de una característica de la misma (la debilidad). (Véase la figura 1).

Resulta pertinente abordar el estudio de la metáfora "las perlas de tu boca" para caracterizar a los dientes de la amada. "Perlas" (todo) está en vez del brillo (parte) y, en consecuencia, se configura una sinécdoque



LA METÁFORA COMO PRODUCTO DE DOS SINÉCDOQUES



Fig. 1

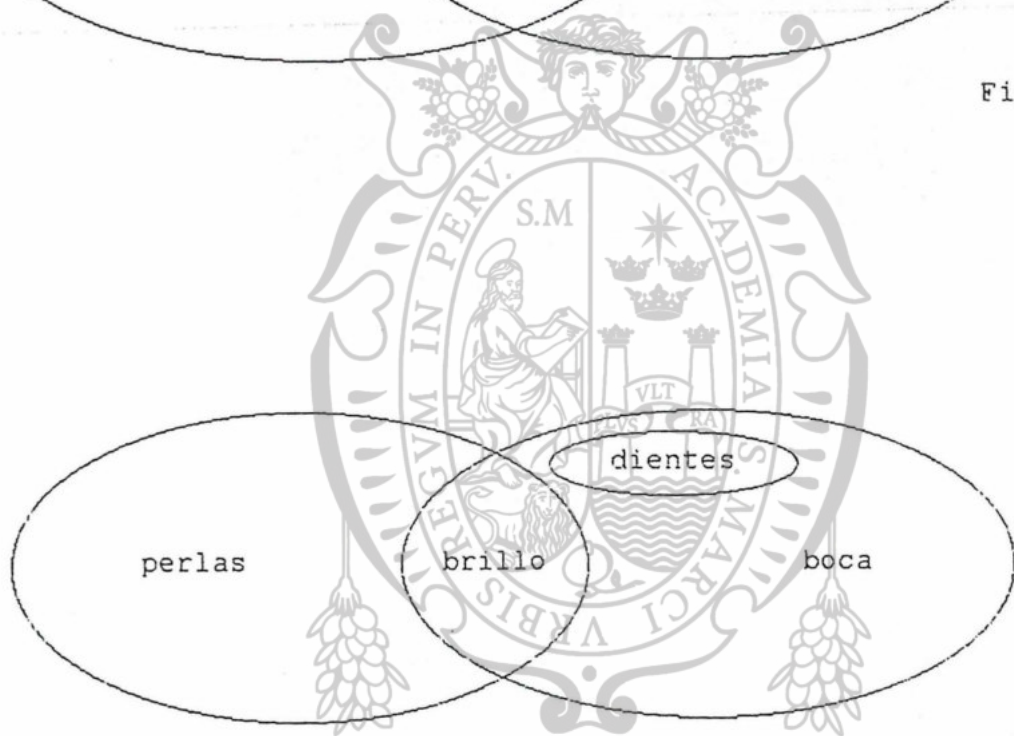


Fig. 2



generalizante porque se está enfatizando un sema o unidad mínima de significación. Se manifiesta el sema "brillo" (parte) que representa a "dientes" (todo), lo cual configura una sinécdoque particularizante. (Véase la figura 2).

El cuarto dominio es el de los metalogismos. Se trata de metáboles que rompen nuestra habitual forma de percibir el mundo. Equivalen, en cierto modo, a las figuras de pensamiento. Entre los metalogismos, podemos mencionar, la alegoría, el símbolo, la antítesis, la paradoja, la ironía, la reticencia, el pleonasma que quiebra el orden lógico, entre otros.

Hay un metalogismo en el verso de Quevedo: "es herida, que duele y no se siente"¹². Allí aparece una antítesis entre "que duele" y el sintagma "no se siente". Esta metábole define al amor como un sentimiento altamente contradictorio y por lo general debe haber una marca de coordinación (una coma o una conjunción, por ejemplo) que establezca la oposición entre las dos expresiones.

B) LAS METABOLES EN CONSEJERO DEL LOBO

Para abordar el análisis de las metáboles en Consejero del lobo, hemos elegido un poema ("Al extranjero") porque es suficientemente representativo del trabajo figurativo que realiza el poeta. Además, posee metáboles que se interrelacionan entre sí para tejer un universo significativo muy peculiar de Rodolfo Hinostroza. Así, "Al



extranjero" posee metáforas, metonimias, aliteraciones y antítesis que se enlazan con el tono narrativo y las referencias culturales que configuran una visión del mundo marcadamente cosmopolita.

B.1) ANALISIS DE "AL EXTRANJERO"

El extranjero canta entre mares resecos. Su voz se asemeja a un entrechocar de piedras, es árida como los terrones rojos. Sabemos que en su pueblo, justamente bajo la estatua de Neptuno y la hierbamala algo ha terminado de morir. (Lo vieron en Queen Street mezclado a las procesiones bárbaras, bebiendo del gollete licores concebidos por esas hierbas secas, y esto fue en tiempos de ciclón de la gruesa cintura.)

Se sabe que ha pisado el espíritu de sus jóvenes amantes, que ha besado las cuadernas de bergantín que olía. Se sabe que cerca de Artemisa y más tarde en La Mulata se bañaba desnudo y decía que el mar era de orines de virgen, y esto era hacia el quinto año de la Revolución. (Hace más de dos años se le vio en la Plaza del Caballito descifrando las inscripciones de cierto monumento. Y reía con ganas y abrazaba a su amiga, una que tenía rostro de medallón azteca.)

El sol le da los ojos y fatiga su nuca. El extranjero hilvana fragmentos y fragmentos de canciones, y recuerda los arcos de los grillos y la forma de las constelaciones como viejos rebaños congelados. Hay soledad en las partes siderales ahora. Hay soledad en los caminos mundos y en las pavorosas piedras que guardan las ciudades. Reposan las llanuras resecas, y los mitos, y los nombres de las ciudades ácidas y las moscas que rondan a esa fruta podrida¹³.

El metaplasmo que más se emplea es la aliteración. En particular, tenemos la aliteración de la oclusiva /t/ en



el verso "justamente bajo la estatua de Neptuno", donde dicho fonema se halla en posición intervocálica y después de un fonema nasal o fricativo. Asimismo, está la aliteración de la oclusiva /b/, cuando se dice: "mezclado a las procesiones bárbaras, / bebiendo del gollete licores concebidos por esas hierbas secas". Resulta interesante poner de relieve que muchas acciones del extranjero son expresadas con términos en los cuales aparece el fonema /b/. Por ejemplo, "ha besado", "se bañaba", "abrazaba", "bebiendo", "hilvana". Hay, sin duda, una coloración consonántica muy interesante si mencionamos además el funcionamiento de dos palabras claves: "bergantín" (que remite a buque y a mar) y "bárbaras".

Las metataxis más relevantes son el hipérbaton, el polisíndeton y el paréntesis. En los dos últimos versos se dice: "Reposan las llanuras reseca, y los mitos, / y los nombres de las ciudades ácidas y/ las moscas que rondan a esa fruta podrida". No cabe duda de que el orden verbo-sujeto es menos convencional en este caso. La estructura esperada por el lector es: las llanuras reseca reposan. En el fragmento citado hay proliferación de conjunciones, es decir, se halla presente el polisíndeton. Además, el empleo de la coma después de "reseca" es un tanto anómalo, pero se justifica por la manera como el poeta desea establecer una pausa necesaria desde el punto de vista rítmico.

Tenemos dos paréntesis. El primero permite la relación de lo mítico con la modernidad. El hablante lírico está



hablando de Neptuno e inmediatamente pasa a referirse a Queen Street y la manera como la ciudad se configura en un espacio donde reina la barbarie. El segundo permite la evocación de cómo se transmitió el saber y de qué manera el personaje puede llegar al conocimiento de la tradición: "(Hace más de dos años/ se le vio en la Plaza del Caballito/ descifrando las inscripciones de cierto monumento...)".

Entre los metasemas, destaca la comparación. Según Gérard Genette no se debe confundir la metáfora con la comparación. El Grupo Mi, a veces, olvida precisar esta diferencia fundamental. A continuación, desarrollaremos nuestra interpretación personal de los planteamientos de Genette acerca de la comparación para, luego, abordar los símiles en el poema de Hinostroza. Es decir, intentaremos hacer un desarrollo de la teoría de Genette tratando de adaptarla al estudio de la sintaxis castellana, pues Genette trabaja con ejemplos en francés. Además, añadiremos un nuevo tipo de comparación. No vamos a abordar la teoría de la metáfora de Genette porque difiere mucho de la formulada por el Grupo de Lieja.

Para analizar la comparación, hay que considerar la ausencia o no del comparante o del comparado, el modalizador comparativo ("como", "se parece", "cual si fuese", por ejemplo) y el motivo (ground) del símil, vale decir, el lazo analógico que permite el símil. En primer lugar, vamos a distinguir la comparación motivada de la inmotivada y después desarrollaremos la tipología de



Genette.

La motivada posee un alcance analógico más restringido, bien sea por el uso de un verbo de acción o por el empleo de un adjetivo después de un verbo de estado e inmediatamente antes del modalizador comparativo. También hay una comparación motivada cuando el comparante o comparado poseen modificadores indirectos o adjetivos calificativos. Por ejemplo, "el hombre canta como un pájaro", donde el verbo de acción "cantar" limita el nexo analógico entre "hombre" y "pájaro", pues se ha seleccionado un sema común y se han excluido otros. También opera una comparación motivada en el siguiente enunciado: "Rita es tan bella como una princesa", donde el sema /hermosura/, presente en el lexema "Rita", restringe la relación analógica y excluye otros semas presentes en el lexema "princesa", como /poder/, /aristocracia/, etc.

La comparación inmotivada tiene un alcance analógico más vasto, pues allí se utiliza un verbo de estado en forma pronominal o no (ser, estar, permanecer, parecerse, asemejarse, etc.), y no existe un adjetivo calificativo después del verbo de estado e inmediatamente antes del nexo comparativo que limite el vínculo analógico. Tampoco hay un adjetivo calificativo antes ni después del comparado¹⁴ ni antes ni después del comparante. El comparante y el comparado no poseen un modificador indirecto que restrinja ni condicione el vínculo analógico. Por ejemplo: "El cielo como una hoja", "La piedra parece una rosa". En estos últimos casos, los lexemas "rosa" y "hoja" le pasan,



respectivamente, todos sus semas a "piedra" y a "cielo". Es decir, no existe una restricción del campo semántico como en el caso de la comparación motivada.

Sobre la base de la distinción antes propuesta, Genette distingue seis tipos de comparaciones¹⁵. Primero, la motivada con comparante y comparado (mi amor arde como una llama), donde el comparado (amor) limita su alcance significativo con la yuxtaposición de un verbo de acción: arde. Segundo, la inmotivada con comparante y comparado (mi amor se parece a una llama). Aquí, el comparado (amor) posee una dimensión significativa mayor porque no está limitado por el funcionamiento del verbo arder. Tercero, la motivada sin comparante (mi amor arde como...). En este caso, no aparece una llama. Cuarto, la motivada sin comparado (...ardiente como una llama). Aquí se halla ausente amor. Quinto, la inmotivada sin comparante (mi amor se parece a...), donde los puntos suspensivos dejan un tanto incompleto el sentido explícito del enunciado. Sexto, la inmotivada sin comparado (...como una llama). Los cuatro últimos tipos se utilizan con muy poca frecuencia. Los dos primeros tipos, por el contrario, son los más empleados. Sin embargo, hay un tipo de comparación que olvida distinguir Genette¹⁶. Se trata del séptimo tipo: la comparación atenuada, donde el modalizador comparativo se encuentra entre un verbo y un adjetivo calificativo. Verbigracia: "Me gustas cuando callas porque estás como ausente". En efecto, el modalizador comparativo sirve de enlace entre dos estructuras que generalmente van juntas:



el verbo y el adjetivo.

En el poema se percibe el funcionamiento de una comparación inmotivada: "Su voz/ se asemeja a un entrechocar de piedras". En este símil observamos un proceso digno de interés porque se hace alusión a la oralidad. El comparado ("su voz") no limita su dimensión semántica con algún verbo de acción o con cierto adjetivo que preceda al nexo comparativo. Asimismo, tenemos una comparación motivada en el enunciado "Su voz/(...) es/ árida como los terrones rojos". Aquí, hay una restricción del campo analógico, debido al empleo del adjetivo "árido" que precede al lazo comparativo "como".

Hay una metonimia de efecto por la causa en los versos siguientes: "Se sabe que ha pisado el espíritu/ de sus jóvenes amantes". El sentido es que el extranjero ha despreciado (o agredido) a sus jóvenes amantes. He ahí la causa (el desprecio o la agresión). Ahora bien, el efecto es el acto de pisar. Existe una evidente relación de contigüidad entre "agredir" (o "despreciar") y "pisar". Se trata, pues, de una relación de secuencialidad. Primero, hay un sentimiento de agresividad. Después, se pisotea el espíritu de los seres amados. En consecuencia, el efecto ("pisar") está en vez de la causa (la agresión hacia el otro).

Hay una metáfora cuando el hablante lírico dice: "y decía que el mar era de orines de virgen". Como dice el Grupo Mi, la metáfora es, en ciertos casos, producto de dos sinécdoques. "Mar" (todo) está en vez de "acuosidad"



(parte) o carácter líquido porque implica una generalización. Se trata, por consiguiente, de una sinécdoque generalizante. "Acuosidad" (parte) o carácter líquido está en vez de orines (todo), lo cual configura una sinécdoque particularizante.

Tenemos también otro metasemema: el oxímoron. El Grupo Mi afirma que:

El oxímoron resulta de una contradicción entre dos palabras vecinas, generalmente un sustantivo y un adjetivo: "oscura claridad", "nieve ardiente", etc. La contradicción es absoluta porque tiene lugar en el seno de un vocabulario abstracto, en el que la negación tiene libre curso: "cerdo grácil", "sol negro"¹⁷.

Esta metábole aparece en el primer verso del poema: "El extranjero canta entre mares resecos", donde se observa una contradicción entre "mares" y "resecos". Es decir, el adjetivo es totalmente opuesto al sustantivo. El lexema "mar" actualiza el sema /acuosidad/, pero "resecos" niega la posibilidad de que el mencionado sema establezca relaciones significativas en el contexto verbal.

Entre los metalogismos, cabe destacar la antítesis, cuyo funcionamiento está en los versos siguientes: "bebiendo del gollete/ licores concebidos por esas hierbas secas", donde podemos distinguir la oposición entre "licores" y "secas", vale decir, entre sequedad y ausencia de esta última, debido a la presencia del sema /acuosidad/ o carácter líquido en el lexema "licores".

B.1.1) El sentido del poema



Las figuras del discurso nos llevan al universo de la significación. Aquéllas testimonian de manera diáfana cuál es el sentido que aflora en el poema. En un texto poético, el contenido y la expresión se dan íntimamente vinculados. Por eso, el análisis retórico no puede quedarse única y exclusivamente en una simple descripción de las metáboles más importantes, sino que debe asediar el sentido que se revela en el discurso literario.

Por ejemplo, la antítesis y el oxímoron nos conducen de modo inequívoco al universo semántico. En efecto, la oposición central en "Al extranjero" se da entre "sequedad" y "no sequedad". La isotopía "no sequedad" se actualiza en el empleo de los lexemas "licores", "bañaba", "orines", "bergantín" y "mar". En cambio, la isotopía "sequedad" se sustenta en "hierbas secas", "áridas", "llanuras reseca".

El extranjero canta (oralidad) y descifra inscripciones (escritura). No es sino un hombre moderno y ha probado la sal amarga de la violencia. A veces, ha sido partícipe de alguna escena violenta. Pero percibe que ciertos mitos como el del progreso (representado en la idea de la Revolución) están asociados a las llanuras reseca y la fruta podrida. Sin embargo, anhela reconstruir la historia sobre la base de la idea de que los textos son monumentos porque desea observar la manera como se transmitió el saber y cuál fue el saber que se impuso. La amiga del extranjero tiene rostro de un medallón azteca, alusión que, sin duda, remite al mundo prehispánico.

El extranjero no sólo posee una clara conciencia de



la historia sino que construye fragmentos de canciones. En el verbo "hilvanar" se halla implícita la noción de estructura. Frente al caos, el extranjero se sumerge en la tradición y busca una oralidad hecha de fragmentos que es necesario tejer cuidadosamente para llegar a precisar la estructura del discurso.

C) LAS METABOLES EN CONTRANATURA

Para aproximarse al componente retórico-figurativo de Contranatura, hemos elegido un poema ("Diálogo de un preso y un sordo") que es representativo del trabajo con las metáboles y manifiesta una estructura dialógica que nos llevará a reflexionar acerca de una Retórica que vaya más allá de la frase y aborde el problema de los interlocutores en la comunicación poética.

C.1) ANALISIS DE "DIALOGO DE UN PRESO Y UN SORDO"¹⁸

George:

No nos alcanza el pájaro campana? Alinea el sueño muertos y resurrectos sobre unas paredes pegajosas?

La mujer olía a lino.

Dime escuchas ese rumor? Es como si trajeran a un preso, y ese chirrido de cadenas es lo único que nos separa del mundo irreal.

La mujer olía.

Y voilà que se vienen unas falsas sandalias caminando, y nos hablan de Europas

que no conocemos, de pagodas ahora; esos rastros indican que han pisado tierra roja, y dón de hay esta tierra roja, George?



Un desierto, seguramente, algo calcinado por el sol. El sol. Recuerdas?

Hay un sol afuera!

/Él dice que no hay afuera/

La mujer olía a mujer.

"Clang, clang" tañen las monedas sobre un plato de estaño, oyes?

No te duermas! Quieres

más sueño todavía? George? Cualquier cosa, ese clang clang idiota,

esa imaginación que va extinguiéndose, esas palabras que no quieren

salir

nos acerca a la realidad.

Realidad, tu nombre escribo.

La mujer es ese ruido. El

universo es ese ruido, eh, Capitán? Las esferas oxidadas producen ese ruido. Saturno gira sobre

Escorpión y crispera los nervios;

hay un mar también, y la lluvia, y a veces se revuelven, quiero decir

que llueve sobre el mar, y caen rayos, y da ganas de ponerse a aullar

como un loco. Capitán?

Un cepo guarda unos huesos, los helados corredores esconden barricadas de amontillado.

Realidad?

George?

El pájaro paro se para en las ramas del manzano.

La mujer olía a sándalo.

Has oído ese cuento

del hombre cae dentro de un barril, y se va hundiéndose,

y al principio se aterriza y hace intento de salir,

y luego advierte que ha retornado al vientre de su madre?

Ese hombre

volvió a ser puro, George.

Los catatónicos vagan por el centro de la ciudad. Una multitud de estudiantes y gente de bien arman una pedrea.

Pero lo simples siguen, exclamando, rezando:

"Son los santos, son los santos, oyes, mamá?"

Ella se sacaba el vestido

por la cabeza./ Pero por qué hablas de ella!

Ella te empujó con ambas manos

para arrojarte dentro del barril.

Pero olía a sándalo y a sopa de cebollas.

Esa sombra fue un pájaro, una mariposa,

el sueño de este sueño? Despierta, George!

Adminístrate. La ronda del sol

no se ve desde aquí. Imposible determinar el tiempo.

El tiempo, esa

sucia palabra. Habla, George. Tú sabías de números alguna vez,

con música: "Dos por uno dos/dos por dos cuatro/dos



por tres seis".
 Realidad? Hay que robar estacas y clavarlas
 sobre una realidad que se deshace?

Ella.

/Él dice que no hay afuera/

Te mataría George. Pero no.

Yo también he dormido varios años,
 intermitentemente. Tal vez duermo ahora mismo, y tú
 eres el despierto.

Oh! Entonces sí te mataría, Capitán.

Ningún ruido, El pájaro tilín no suena tilín no
 suena.

Los sentidos se pudren, se pudren. Mañana será
 el tacto, los bellos ojos de cuarzo. George? Estás
 allí?

Que oiga tu voz,
 un sonido vocálico, cualquier cosa
 que no calle jamás".

Este texto es muy rico en cuanto a las figuras del
 discurso. En lo que concierne a los metaplasmos, destacan
 tres: las onomatopeyas, el préstamo y la paronomasia.

En los versos "'Clang, clang' tañen las monedas sobre
 un plato de estaño, / oyes?", observamos el funcionamiento
 de una onomatopeya, una metábole que actúa en el plano
 gráfico, procurando imitar el sonido de una cosa. En este
 caso, se trata del tañido de campana, producido por unas
 monedas de estaño.

Tenemos otra figura de este tipo en el siguiente
 fragmento: "Ningún ruido. El pájaro tilín no suena tilín
 no suena". Aquí hay el funcionamiento de una onomatopeya:
 la expresión "tilín" busca, nuevamente, representar el
 sonido de una campana.

El préstamo es uno de los recursos fundamentales de
 Contranatura. El escritor emplea, con frecuencia, palabras
 de otras lenguas (francés, inglés, entre otras) para



revelar su visión cosmopolita del mundo. En "Diálogo de un preso y un sordo", el poeta afirma: "Y voilà que se vienen/ unas falsas sandalias caminando, y nos hablan de Europas/ que no conoceremos". El vocablo "voilà" ("he aquí") está tomado del francés y representa a la cultura europea en el texto.

La paronomasia se encuentra presente en el siguiente verso: "El pájaro paro se para en las ramas del manzano", donde observamos el parentesco fónico entre dos palabras "paro" y "para" que explota poéticamente una disonancia, la cual representa, con acierto en el marco del poema, la imposibilidad de la comunicación plena entre el sordo y el preso.

Entre las metataxis, podemos mencionar al polisíndeton. Leamos este fragmento:

Saturno gira sobre Escorpión y crispa los nervios;
 hay un mar también, y la lluvia, y a veces se
 revuelven, quiero decir
 que llueve sobre el mar, y caen rayos, y da ganas de
 ponerse a aullar
 como un loco.

Aquí observamos el uso de la conjunción "y" que sirve para enlazar sintagmas nominales o verbales y permite una mayor fluidez rítmica al texto.

Asimismo, tenemos el empleo del hipérbaton en los primeros versos:

No nos alcanza el pájaro campana? Alinea²⁰ el sueño muertos y resurrectos sobre unas paredes pegajosas?

La desorganización de la sintaxis es evidente. La



estructura gramatical de carácter convencional hubiera sido: "El pájaro campana no nos alcanza? El sueño alinea muertos y resurrectos sobre una paredes pegajosas".

Otra metataxis, que se manifiesta en el poema, es la repetición: "Son los santos, son los santos, oyes, mamá?", donde la iteración de algunos vocablos llama la atención del lector, quien debe darse cuenta de la redundancia de la información que porta el texto. Hay numerosas expresiones que se repiten a lo largo del discurso poético. Por ejemplo: "ese ruido", "realidad", "clang", "oler", "afuera", entre otras.

El poeta también emplea los metasemas. Destaca, en particular, la metonimia de instrumento en los siguientes versos: "Y voilà que se vienen/ unas falsas sandalias caminando", donde la expresión "sandalias" representa al ser humano, del mismo modo como el pintor representa al pincel o la espada al guerrero.

El texto no tiene muchas metáforas, pero sí algunas muy significativas. Verbigracia, en los versos "Esa sombra fue un pájaro, una mariposa/ el sueño de este sueño?", vemos el funcionamiento de una metáfora a es b. El aspecto sombrío de la realidad (palabra que se repite obsesivamente a lo largo del "Diálogo de un preso y un sordo") se asocia al pájaro campana y al mundo onírico. Como dice el Grupo Mi, en una metáfora hay, algunas veces, el emparejamiento de dos sinécdoques, una particularizante y otra generalizante. El lexema "Realidad" manifiesta el funcionamiento de un sema que es "sombra". Está enfatizado



el lado sombrío de la realidad. "Sombra" representa a "Realidad". En el poema, se habla de una realidad compuesta por helados corredores, por falta de comunicación, por un hombre que (como en el cuento de Poe, "El tonel de amontillado") cae dentro de un barril y se aterra. "Sombra" (parte) está en vez de "Realidad" (todo). Es decir, hay una sinécdoque particularizante. Ahora bien, "pájaro" y "mariposa" están en vez del ruido que producen. El todo ("pájaro") representa al ruido (parte).—He ahí una sinécdoque generalizante. Anteriormente, se había hablado del "pájaro tilín" o del "clang", producido por el tañido de las monedas.

El símil es un metasemema clave en el texto de Hinostroza. En la expresión "da ganas de/ ponerse a aullar/ como un loco", vemos una comparación motivada porque la dimensión significativa de la metábole está un tanto limitada por el empleo del verbo "aullar". Hay una comparación inmotivada cuando el poeta dice: "Dime, escuchas ese rumor? Es como si trajeran a un/ preso,/ y ese/ chirrido de cadenas es lo único que nos separa del mundo/ irreal". Aquí el comparado es, sin duda, "rumor", vale decir, la posibilidad de la comunicación se halla truncada por la falta de libertad.

Entre los metalogismos, resulta pertinente señalar el uso de la antítesis:

Tal vez duermo ahora mismo, y tú
eres el despierto.



Se trata de un juego entre el mundo onírico y el de la vigilia. El hablante se dirige a George y no puede precisar, con claridad, los límites entre lo consciente y lo inconsciente. Aunque con una propuesta diferente de la de los surrealistas, el poeta explora los laberintos del inconsciente, el discurso del Otro que, como dice Jacques Lacan, es un texto "en que el sujeto recibe, bajo la forma invertida que conviene a la promesa, su propio mensaje olvidado"²¹.

Asimismo, percibimos un pleonasma cuando se afirma: "La mujer olía a mujer". La reiteración constituye una agramaticalidad y se sustenta en el hecho de que existen en este enunciado palabras que están de más. Es indudable que "la mujer olía a mujer". Por eso, observamos que con este metalogismo el poeta quiebra nuestra habitual manera de percibir el mundo.

C.1.1) El sentido del poema

"Diálogo de un preso y un sordo" tiene como antecedente un cuento de Edgar Allan Poe: "El tonel de amontillado"²² ("The Cask of Amontillado"). Allí se relata la manera como el narrador personaje se venga de Fortunato. Éste lo ofendía de modo consuetudinario. Aquél, entonces, decide planear su venganza. Fortunato se ufanaba de ser un gran catador de vinos. El narrador le dice que tiene un barril de vino que pasa por amontillado y lo lleva a su bodega. Se trata de un verdadero descenso a las catacumbas.



El narrador cierra la entrada a la cripta y Fortunato le suplica que lo saque de allí, pero aquél decide condenarlo a morir de asfixia, ya que el olor a salitre es muy intenso.

Es interesante cómo Hinostroza realizó una reescritura creativa del relato de Poe: "Un cepo guarda unos huesos, los helados corredores/ esconden barricadas de amontillado". En el poema de Hinostroza, el yo poético se dirige a George, un sordo que no puede captar el mensaje del hablante. El yo poético es un preso que medita acerca de los límites entre la vigilia y el sueño. Ahora bien, hay diferencias entre el cuento de Poe y el poema de Hinostroza. En primer lugar, este último se halla desprovisto del tono de maldad presente en la historia del escritor estadounidense. En segundo lugar, el poeta peruano ha logrado reflexionar filosóficamente acerca del suceso.

"Diálogo de un preso y un sordo" plantea los límites borrosos entre la vigilia y el mundo onírico. El preso parece sumergirse en las condensaciones y desplazamientos del inconsciente, mientras que el sordo está despierto, pero no puede comunicarse plenamente con su interlocutor. El ruido de las cadenas y de las monedas es la única posibilidad de comunicarse.

El texto afirma: "esa imaginación que va extinguiéndose, esas palabras que/ no quieren/ salir,/ nos acerca a la realidad". Es decir, la comunicación está hecha a base de silencios, de contenidos implícitos. Lo no dicho es, con frecuencia, más importante que lo dicho.



"Las esferas oxidadas que producen ese ruido", representan a la historia. El óxido remite a una tradición; la posibilidad de comunicación, por consiguiente, constituye un hecho de enorme dimensión histórica. El poema puede leerse metafóricamente como el anhelo del hombre de querer comunicarse, pero la modernidad sólo ha producido ruidos, ha sido sinónimo de diálogo de sordos. Y el ser humano ha luchado contra la cárcel de las palabras para poder expresar su interioridad, pero la modernidad es una cripta que esconde "barricadas de amontillado".

Para el hablante, el tiempo es una sucia palabra porque la modernidad es, también, sinónimo de muerte: "Te mataría, George. Pero no./ Yo también he dormido varios años,/ intermitentemente".

D) LA RETORICA MAS ALLA DE LA FRASE Y LOS INTERLOCUTORES EN LA LIRICA DE HINOSTROZA

La Retórica debe ir más allá de la frase y plantearse el abordaje de la lírica desde el punto de vista comunicativo. Es decir, no hay metáboles al margen del proceso de enunciación del poema. ¿Cómo funcionan los interlocutores en un texto poético? ¿Es el poema un discurso biográfico? ¿Cuáles son las diferencias entre el autor real y el autor implícito? Será necesario, pues, contestar algunas de estas interrogantes para profundizar en el análisis de la poesía de Hinostroza.

A diferencia de la narratología (Barthes, Todorov,



Genette) que ha precisado con rigor categorías como la de narrador, la poetología ha empleado de manera imprecisa algunos conceptos como el de yo poético, hecho que ha sido un óbice para el desarrollo riguroso de una teoría de la enunciación en el ámbito del estudio de la lírica.

D.1) AUTOR REAL, AUTOR IMPLICITO, LECTOR
REAL, LECTOR IMPLICITO, LOCUTOR Y
ALOCUTARIO

"Si quieres tú saber de mi vida,
Vete a mirar al Mar.
¿Por qué me la pides, Literata?

(...) S.M

La cosa real si la pretendes,
No es aprehenderla sino imaginarla.
Lo real no se le coge: se le sigue,
Y para eso son el sueño y la
palabra"²³.

Martín Adán

La Retórica no puede quedarse en una descripción de la frase y debe intentar abordar el *ethos*²⁴, es decir, la manera como la metábole produce un estado afectivo en el receptor, de manera que el poema quiere provocar una acción en el lector. En efecto, el texto poético tiene también una dimensión pragmática porque intenta modificar la conducta del receptor. Por eso, abordaremos el estudio de los interlocutores para precisar la idea del poema como acto comunicativo.

Una de las grandes falencias de la crítica tradicional en el Perú (Sánchez, Tamayo) es que no ha sabido precisar el carácter ficcional del texto poético. Se ha creído,



durante muchos años, que el discurso poético traduce una vivencia real del poeta. Reducir un poema a un episodio de la vida del escritor significa desconocer el carácter ficcional del discurso artístico y quitarle universalidad al texto literario.

Es indudable que todo escritor produce obras sobre la base de sus vivencias, pero, desde el momento en que el autor escribe un poema, éste paulatinamente va adquiriendo vida propia y se independiza de su creador para dialogar con la cultura y adquirir un sentido universal. ¿Por qué obras anónimas, como el Cantar de Roldán o Los nibelungos, son susceptibles de ser analizadas si no conocemos datos suficientes acerca del autor?

Además, la relación vida-obra es peligrosa por otra razón. Generalmente, nos basamos en una biografía escrita por otra persona. Por ejemplo, la biografía de César Vallejo, escrita por Luis Monguió, o la de José María Eguren, cuyo autor es Estuardo Núñez. Ahora bien, ¿cuánto de ficción puede haber en una biografía? Muchas veces, los biógrafos mezclan su fantasía a los hechos que cuentan. En otras ocasiones, ven al escritor como un personaje literario y suponen determinados hechos. En una valiosa biografía de Eguren, escrita por Núñez, leemos lo siguiente:

Familiares o amigos debieron inducir al adolescente (Eguren) para tomar parte en alguna actividad cinegética, por la que sintió en un comienzo afición, pues le permitía descubrir el secreto de la vida animal que el cazador afina en descubrir para mejor provecho con la sorpresa. Un día, sin embargo, el



joven José María se negó a salir de caza. Su última experiencia había dejado en su espíritu honda huella. Le había tocado presenciar la dolorosa agonía de una gaviota alcanzada por un disparo suyo y la escena turbó sus sentimientos más íntimos²⁵.

Este texto parece moverse en el terreno de la conjetura. En el verbo "debieron" se manifiesta una suposición. El autor no se siente totalmente seguro de lo que afirma y, en realidad, deja a su imaginación completar la escena. ¿Cómo relacionar un poema de Eguren con los datos arriba precisados? ¿Qué certeza tenemos que un cotejo intertextual de esa naturaleza puede rendir sus frutos?

En la edición de Ricardo González Vigil de la poesía completa de César Vallejo, hay un poema, el primero de Trilce, que habla del acto de defecar. A pie de página, leemos una cita de Juan Espejo Asturrizaga que dice lo siguiente:

Cuatro veces al día, en la mañana y en el atardecer, los detenidos en la celda donde estaba recluso Vallejo, eran sacados y llevados a la letrina. Los guardias que debían cumplir con esta misión, urgían a los detenidos, con lenguaje grosero, a que procedieran con rapidez. Las expresiones y hasta el mismo lenguaje que emplea Vallejo guardan relación con la función evacuadora que realizaba²⁶.

No se trata de desmerecer el tan minucioso trabajo de González Vigil. Pero nos parece que esta cita a pie de página puede inducir a confusión al lector, quien se siente impelido a considerar que el poema 1 de Trilce relata casi exclusivamente un hecho biográfico del autor y, de ese modo, se cae nuevamente en el círculo vicioso de la relación entre la vida y la obra.



Es indubitable que Vallejo estuvo en la cárcel, pero sus poemas sobre la cárcel se elevan por encima de su biografía y hablan acerca de un tema que adquiere universalidad. Reducir el poema sobre el acto de defecar a una experiencia biográfica significa desconocer la complejidad de ese discurso, caer en una lectura contenidista y trivializar su mensaje. Un lector desprevenido va a decir: "Caramba, aquí está Vallejo, estuvo en la cárcel y quería defecar". Pero, de esa manera, ese lector olvida su activo papel de receptor en la actualización del sentido del poema.

Cuando hacemos una lectura biografista, centramos el texto en el productor y dejamos de lado la función del receptor en la producción de sentido en un discurso poético. Además, no le asignamos una debida importancia a los recursos formales en la estructuración del poema. El texto literario es un producto creado por un sujeto operador de lenguaje. El "yo" del poema es, por consiguiente, una construcción discursiva, imaginaria, un recurso más empleado por el escritor.

Para analizar algunos aspectos de la lírica de Hinostroza desde el punto de vista comunicativo, vamos a poner de relieve algunas categorías claves para delimitar los interlocutores presentes en el discurso poético. Esto nos permitirá evitar la trampa del biografismo y asignarle al poema una autonomía discursiva, aunque debemos subrayar la necesidad de hacer un cotejo intertextual para precisar el universo ideológico del escritor y sus articulaciones



con el texto histórico-social.

Llamamos Autor Real²⁷ al ser de carne y hueso, al individuo Rodolfo Hinostroza que nació en Lima el 27 de octubre de 1941, tiene libreta electoral, se casó, tuvo hijos, viajó a Cuba, vivió allí la experiencia de la revolución cubana y la crisis de los misiles en 1962, se dedicó a la astrología, ganó el Premio Maldoror en 1970, publicó los poemarios *Consejero del lobo* (1965) y *Contranatura* (1971), pasó varios años en Europa y luego regresó al Perú. Este señor llamado Rodolfo Hinostroza está fuera del enunciado poético. Indudablemente, ha tenido importantes vivencias que han influido en sus poemas, pero aquéllas ya han sido metamorfoseadas totalmente en material artístico y recursos de estilo. Por lo tanto, es vano centrar una investigación, exclusivamente, en la manera como se reflejan los datos biográficos en la escritura de Hinostroza.

No cabe duda de que es útil, para el crítico, conocer algunos datos de la vida del poeta, como, por ejemplo, saber que Hinostroza vivió la crisis de los misiles en 1962. Pero, ¿es justo reducir el trabajo artístico de Hinostroza a una mera expresión biográfica? ¿Y las noches en vela que pasó el poeta buscando la palabra exacta, la estructura pertinente, el ritmo preciso? ¿Todo ese trabajo simplemente para expresar un hecho biográfico que podría haber sido expresado en una simple carta dirigida a un amigo o a un familiar? La crítica biografista "sacraliza" al individuo y olvida la dimensión social y dialógica del



discurso artístico.

El autor real se dirige al Lector Real, el ser de carne y hueso que lee los poemas de Hinojosa. Puede ser un profesor de lengua y literatura, un crítico literario o un especialista en ciencias sociales, entre otras posibilidades. Sin duda, el lector real está muy influido por el texto histórico-social. Varía de acuerdo con este último. El lector real, como el autor real, están fuera del enunciado poético.

Una tercer categoría que tenemos que precisar es la de Autor Implícito, el responsable de la organización del poema y del poemario como unidades textuales, el que eligió determinadas estrategias discursivas para determinar el grado de inteligibilidad del poema y los temas de éste. Se trata de un enunciador construido por el texto que se hace responsable de la ideología que subyace a los recursos técnicos y estilísticos que operan en el discurso poético²⁸.

El autor implícito se dirige a un Lector Implícito, el destinatario presupuesto por el primero. Todo texto poético construye un determinado receptor. Trilce, por ejemplo, se dirige a un lector implícito que distinga la pertinencia de las innovaciones vanguardistas. El lector implícito no aparece como presencia explícita en el texto, sino que es concebido como el receptor presupuesto que llena la significación del discurso poético y observa cómo el sentido va de poema a poema para configurar la significación global del poemario.



El autor implícito no puede narrar ni describir nada. El emisor material del texto es el Locutor. En efecto, el locutor es el que cuenta una vivencia, describe un paisaje o narra una anécdota, entre otras posibilidades. Es, en cierto modo, el equivalente al narrador en el ámbito de la narratología.

No se puede hablar de locutor sin hacer referencia al concepto de enunciación, del cual se han ocupado autores como Benveniste, Lyons, Ducrot, Greimas²⁹, entre otros. La enunciación constituye un acto, en cuyo transcurso las oraciones se actualizan y son asumidas por un enunciador específico, en precisas circunstancias temporales y espaciales³⁰. En cambio, el enunciado es un conjunto de oraciones o frases, "identificada sin referencia a una determinada aparición de esas frases (que pueden ser dichas, o transcritas con escrituras diferentes, o impresas, etc.)"³¹; en ese sentido, a la Lingüística le interesa las huellas o marcas de la enunciación en el enunciado. La deixis está constituida por el conjunto de localizadores y señalizadores (los llamados deícticos) que sitúan al enunciado y que constituyen huellas de la enunciación en este último.

Hay un deíctico muy importante: "yo". Su presencia o no de este pronombre determina, muchas veces, el carácter del locutor en el poema. Sobre la base de ese criterio, resulta pertinente hacer una clasificación.

Hay dos tipos de locutor: el locutor personaje y el locutor no personaje. El primero es el que habla en primera



persona (utiliza el "yo" o el "nosotros") y manifiesta el funcionamiento de una enunciación experiencial³². De esta última se perciben las huellas en los deícticos "aquí", "ahora", "yo", "este", etc. A este locutor personaje debemos llamar yo poético. Por ejemplo "Au lecteur", de Charles Baudelaire:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux,
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques³³.

Cuando un poema se dirige a un "tú", hay siempre el funcionamiento de un locutor personaje, pues el "tú" supone necesariamente la presencia de un "yo".

En cambio, el locutor personaje revela el funcionamiento de una enunciación no experiencial, como, por ejemplo, en el poema "Correspondances", de Baudelaire, donde no hay marcas del "yo" del locutor personaje a lo largo del poema:

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est de parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
 Qui chantent les transports de l'esprit et des
 sens³⁴.



El locutor se dirige a un Alocutario. Alfonso de Toro afirma que hay dos tipos de alocutario³⁵: el figural (por ejemplo, una amada) o un lector ficticio, el cual no debe ser confundido ni con el lector implícito ni con el lector real. Veamos un ejemplo del alocutario figural en los siguientes versos de Baudelaire:

Ailleus, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
 Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
 O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!³⁶

En el poema "Au lecteur", hay el funcionamiento del lector ficticio:

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 -Hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère!³⁷

En los dos casos antes mencionados se percibe una tensión dialógica entre los interlocutores. Sin embargo, hay algunos casos en que el locutor se dirige a sí mismo o describe como si hablara consigo mismo. El locutor es el mismo destinatario del discurso. Se trata, pues, de un "diálogo interiorizado", un monólogo³⁸. En este caso, es posible hablar de un tercer tipo de alocutario: el alocutario cero. Vale decir, el alocutario como entidad separada del locutor no se manifiesta representado en el texto. Veamos el poema "Los robles", de José María Eguren. Vamos a insertar el texto completo, aunque nos interesan, en particular, los versos 5 y 6.

En la curva del camino



dos robles lloraban como dos niños.

Y había paz en los campos,
y en la mágica luz del cielo santo.

Yo recuerdo la rondalla
de la onda florida de la mañana.

En la noria de la vega,
las risas y las dulces pastorelas.

Por los lejanos olivos,
amoroso canto de caramillos.

Con la calma campesina,
como de incienso el humo subía.

Y en la curva del camino
los robles lloraban como dos niños³⁹.

En los tres casos antes mencionados, se configura la situación comunicativa de la siguiente manera: un "yo" (locutor personaje) se dirige a una amada o a un personaje histórico (alocutario figural), a un lector (lector ficticio) o a sí mismo (alocutario cero). ¿Pero qué sucede con el locutor no personaje? Éste no se dirige a sí mismo porque no hay marcas del "yo" en el poema. Y, en ese sentido, no podemos hablar de un alocutario cero porque se trata de una descripción o "narración" objetivada, impersonal. En ese caso, el locutor no personaje se dirige a un alocutario implícito. Éste es un interlocutor presupuesto que no está representado en el texto y es destinatario (receptor) de la descripción planteada por el poema. El alocutario implícito no debe ser confundido con el lector implícito. Éste es el que completa el sentido del texto, llena los vacíos de sentido, distingue la estructura del texto, ve la corriente continua que va de poema a poema



y configura la significación global del poemario. En cambio, el alocutario implícito es un ente más pasivo que no completa la significación discursiva, no percibe las decisiones del autor implícito ni se comunica con éste, ni tiene conciencia estructural, sino que parece escuchar, detrás de las cortinas y entre bambalinas, la descripción realizada por el locutor no personaje. En "La dama I", de Eguren, se observa este caso:

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 amarilla⁴⁰.

No hay marcas del deíctico "yo" en este poema. La naturaleza de éste se percibe en la manera como se describe el paso de la dama I. El locutor no personaje quiere que el alocutario implícito se identifique con la escena, la perciba como propia, le comprometa su subjetividad.

Lo importante es observar cómo en un poemario se puede percibir el cambio desde un alocutario cero a uno figurat, por ejemplo. Es decir, se trata de percibir las variaciones desde el punto de vista del funcionamiento de los



interlocutores a lo largo de un libro de poemas.

D.2) EL AUTOR IMPLÍCITO EN CONSEJERO DEL LOBO

Hemos visto que el autor implícito responde por la organización del poema y del poemario. Ahora bien, Consejero del lobo como unidad discursiva tiene diecinueve poemas, fue escrito entre 1962 y 1963. Algunos textos han sido escritos en Lima y otros, en La Habana. Consejero... tiene cuatro partes muy bien diferenciadas: "El mal amor", poema que posee diez partes; "El hueso en la garganta", texto que está segmentado en trece secciones; "Los bajos fondos", discurso que se halla dividido en seis partes, y "El eclipse", compuesto por dieciséis poemas.

La estructura del poemario revela cuatro ejes semánticos: el alumbramiento, la dictadura del espíritu, la pérdida de la individualidad y la tecnología que, opuesta a la paz, conduce a la muerte y a la destrucción. El autor implícito presupone que el lector implícito va a reconocer un recorrido semántico que va del nacimiento a la muerte. Por eso, "El mal amor" recalca: "Nosotros concebíamos hablando"⁴¹. El autor implícito le puso de título al libro Consejero del lobo y el texto construye un lector implícito que distinga la significación de los siguientes versos: "Consejero del lobo, portador/ de un extraño/ don,/ todo cubierto de arenas/ y de posibles ritos"⁴². Es decir, el consejero tiene el don de los



presagios, manifiesta una predilección por el rito de la creación vinculada al alumbramiento y también se halla obsesionado por un sentimiento de culpa.

En "El hueso en la garganta", aparece un agente de muerte y de violencia (la dictadura del espíritu) que se opone a la flexibilidad del mar (que representa la posibilidad de regeneración). El texto construye un lector implícito que llene los vacíos discursivos contrastando el sentido de "El hueso en la garganta" con el de "El mal amor". Vale decir, hay falta de libertad que se opone a la libertad del mar. Sin embargo, el discurso proclama la paz: "¡Paz continuada como un tambor cansado/ y sin embargo/ alucinante!"⁴³.

En "Los bajos fondos", aparece la pérdida de la individualidad y el poeta es un marginal que está contaminado por un mundo donde reina la violencia: "Negra ciudad, me dejas los prostíbulos,/ Para mí, el postergado, no prolongarás más/ tus avenidas, no establecerás finalmente,/ en algún sitio,/ tus talones de bronce"⁴⁴." El texto construye un lector implícito que diferencie la funcionalidad de las cuatro partes del poemario. La primera centrada en una descripción; la segunda, tercera y cuarta partes ponen de relieve el estado del ánimo del locutor personaje.

En "Eclipse", cuarta parte del poemario, se percibe el triunfo del mal uso de la tecnología sobre la paz. Entre los dieciséis poemas destaca "Anakairo de Hiroshima Q.E.P.D.", donde se alude de la guerra nuclear y de los



muestran que ésta pueda traer. En "Horacio", se habla de una calma tensa, pues se espera que comience una guerra. En "La noche", se alude a las naves espaciales que envían los soviéticos. El autor implícito pone de relieve la imagen del eclipse y construye un lector implícito que lea "eclipse" como sinónimo de "muerte", "destrucción del universo y de la especie humana".

D.3) EL LOCUTOR EN CONSEJERO DEL LOBO

En Consejero del lobo, predomina el locutor personaje (o yo poético) que fluctúa entre el "yo" y el "nosotros". Este hecho es muy importante porque evidencia que el "yo" remite siempre a una conciencia colectiva que se expresa en el discurso. En "El mal amor", el locutor personaje se dirige a un alocutario figural, que es el ser amado ("Allá tu amor, encaramado/ en una vela blanca"⁴⁵) o el dolor antropomorfizado ("Dolor, ve y nace, y/ huye hasta mí"⁴⁶). En otros casos, el locutor personaje le habla a otro alocutario figural: la verdad. Leamos los siguientes versos: "Verdad,/ tú combatiste cuerpo a cuerpo/ conmigo"⁴⁷.

¿Qué quiere lograr el locutor en el alocutario figural? ¿Cómo lo dicho oculta lo no dicho? En primer lugar, anhela que el alocutario (el ser amado) reconozca su pasado, su tradición, su historia:

Y en cierta raza, en cierta
latitud tú fuiste



la nitidez de una espada, la
pureza de una puerta
que se abre.⁴⁸

En segundo término, quiere que la verdad y el dolor sean personajes porque desea proyectar, en una figura externa, una emoción personal. La verdad y el dolor, pues, deben tener un rostro humano en el mundo moderno. No ser meras abstracciones, sino situarse en la historia, cuando el lenguaje se transforma en nacimiento, en génesis:

"Nosotros concebíamos hablando"⁴⁹.

En "El hueso en la garganta", el locutor personaje le habla a varios alocutarios figurales. Cumple un papel político cuando encamina las palabras al pueblo como alocutario: "Pueblo, yo/ cumplo con mi veneración hacia/ la culpa. Por otra parte/ yo te absuelvo, culpa". En este último caso, vemos que aparece la culpa como alocutario. En la segunda parte del poema, encauza los vocablos hacia la paz:

¡Paz, yo quiero un artificio!
¡Paz continuada, como un tambor cansado
y sin embargo
alucinante!
(Porque tú viajas, porque tú
observas todo
con ojos de lechuza)⁵⁰.

Posteriormente, el locutor personaje se dirige al poeta:

Pero tú,
el poeta,
pervirtiendo los ritos aseguras
el reconocimiento de tu oficio⁵¹.



En este caso, el yo poético pone de relieve la necesidad de que el poeta cambie su actitud, En otras palabras, éste no debe buscar el reconocimiento, sino la pureza del rito de escribir. Es decir, el creador debe manifestar siempre una actitud crítica y no sacrificar su oficio para lograr el reconocimiento de la cultura oficial e institucionalizada.

En "Los bajos fondos", hay un proceso digno de análisis. El poema se halla dividido en seis partes. En la primera, se evidencia al locutor no personaje que se dirige a un alocutario implícito. En la segunda y tercera partes, aparece el yo poético, quien monologa y actualiza, por lo tanto, un "diálogo interiorizado". Por consiguiente, resulta pertinente hacer referencia, en este caso, a un alocutario cero. En la cuarta parte, el locutor personaje se dirige a los alguaciles ("¡Alguaciles, aquí!"⁵²) y a la negra ciudad ("Negra ciudad, me dejas los prostíbulos"⁵³) y a los ciudadanos ("¡Aquí, personas sólidas, ciudadanos./ pater familiae, desconocidos propietarios de unos vinos/ sonámbulos!"), los cuales operan como alocutarios figurales. En la quinta, se trata de un "diálogo interiorizado". en consecuencia, hay un locutor personaje y un alocutario cero. En la sexta, el locutor personaje se dirige a dos alocutarios figurales: un padre taciturno ("Padre taciturno, tú buscaste la almohadas menos propicias"⁵⁴) y a un "ustedes" ("déjenme un poco de dicha bajo los embaldosados"⁵⁵).

Sin duda, el locutor personaje desea influir en la



conducta de los alocutarios figurales, pues manifiesta una actitud crítica en relación al discurso del poder. Le reprocha a la ciudad (que representa a la modernidad) que ésta lo confine a los prostíbulos. El discurso del poder también se halla personalizado en los alguaciles, a quienes les increpa la forma como ellos intentan perpetuar un sistema de dominación que no se sostiene por la persuasión, sino por la fuerza.

D.4) EL AUTOR IMPLÍCITO EN CONTRANATURA

Contranatura como unidad discursiva posee quince poemas y fue escrito entre 1968 y 1970. Ciertos poemas han sido escritos en Lima y otros, en París.

El autor implícito le puso de título al libro Contranatura para poner de relieve que su postura ideológica es antirromántica, es decir, no se trata de volver a la relación originaria entre el hombre y la naturaleza. En ese sentido, la cosmovisión del autor implícito es totalmente opuesta a la de Rousseau, quien afirmaba que el hombre nace puro y la sociedad lo corrompe. Entonces, resulta pertinente, según Rousseau, volver a los orígenes. Esta idea influirá muchísimo en la ideología romántica.

Además, el autor implícito considera que la situación en el ámbito político y el social está llena de artificios, de mecanismos impuestos por la dinámica del poder, del



dinero y de la sociedad de consumo. Por eso, se trata de una situación contranatural, vale decir, que es inexplicable el hecho de que el hombre agreda al otro y trate de imponer sus ideas por medio de la violencia y del poder económico, en vez de propugnar una cultura de paz.

El autor implícito ha construido un recorrido semántico que va desde la repetición del error humano ("Gambito de Rey") hasta la posible redención lograda sobre la base del erotismo y del impulso sexual, asumido libremente ("Quinteto del salmón").

Por ello, la estructura del poemario revela el funcionamiento de los siguientes ejes semánticos: la historia, la comunicación, el poder, la violencia, la utopía, el cuerpo, la astrología y el dinero.

En "Gambito de Rey", se reproduce una de las partidas inmortales de ajedrez de Andersen. Se reitera el hecho de que el Poder del Imperio limita la individualidad del ser humano. El autor implícito ha construido un lector implícito que observe las relaciones entre la dinámica de la partida de ajedrez y la de la historia humana: "La especie humana/ persiste en el error, hasta que sale/ una incesante aurora/ fuera del círculo mágico"⁵⁶. En consecuencia, se abre la posibilidad que, a través de la racionalidad analógica y mítica, el hombre encuentre la salida y evite la iteración del yerro.

En "Diálogo de un preso y un sordo", el autor implícito se dirige a un lector implícito que intente relacionar el cuento de Poe, "El tonel de amontillado" con



el poema. Asimismo, vemos cómo la falta de comunicación constituye uno de los ejes temáticos del poema, pues el preso y el sordo no pueden intercambiar experiencias de manera plena. El texto construye un lector implícito que observe la disposición tipográfica del discurso poético y ponga de relieve la relación entre el plano de la expresión y el del contenido. El tema de la fallida comunicación se hace materia formal en el uso de un lenguaje y un ritmo entrecortado, donde el encabalgamiento y las onomatopeyas transmiten un acercamiento titubeante a la realidad.

"Imitación a Propertio" construye un lector implícito que perciba cómo el uso de la palabra "César" "lexicaliza" la presencia de un emperador que mediante el poder y la violencia desea controlar los actos de interpretación de los sujetos. "Azucena", personaje del poema, representa a la naturaleza y al erotismo como vías de redención.

Asimismo, el autor implícito se dirige a un lector implícito que relacione los textos de Propertio con los de Hinojosa en el ámbito del entramado intertextual y que distinga el funcionamiento de una utopía (un proyecto social de una vida más humana) sustentada en el erotismo y en la cultura oriental (el Tao) como manifestaciones que permitan la expresión de la autenticidad del hombre en el mundo moderno. El cuerpo, ese espacio sagrado para el autor implícito, posibilita la vía de liberación de las ataduras del poder. El texto construye un lector implícito que vea el cuerpo sin prejuicios de ninguna índole, el cuerpo como revelación del principio del placer en el universo de las



relaciones intersubjetivas.

En "Horóscopo de Karl Marx", el autor implícito concibe a un lector implícito que valore la astrología como una forma de conocimiento tan válida como el pensamiento científico institucionalizado. La tecnología mal empleada ha llevado a las guerras y a la destrucción; en cambio, la astrología permite "la ocupación de la morada humana/ por amor"⁵⁷ y que los principios de igualdad, de libertad y fraternidad se realicen plenamente. La astrología, según el autor implícito, permite una relación más espontánea con el universo. El texto concibe un lector implícito que descifre el sentido de los dibujos de las casas astrales. En ese sentido, leer es interpretar la significación de los íconos que entran en relación con las grafías en el poema.

"En Celebración de Lysístrata", el discurso poético construye un lector implícito que tenga una actitud crítica hacia el mundo capitalista, donde la mercancía es la verdadera diosa: "War is good business", se afirma. La guerra genera beneficios económicos a los países que venden armamentos y destrozan la posibilidad de una cultura de paz.

D.5) EL LOCUTOR EN CONTRANATURA

Del mismo modo que en Consejero del lobo, en Contranatura predomina el locutor personaje (el yo poético), quien se dirige a una serie de alocutarios figurales.

En "Gambito de Rey", el alocutario figural es el



Maestro que enseña a jugar ajedrez al locutor. El juego significa la posibilidad de progreso de la especie humana en la dimensión de la historia. El Maestro le dice al locutor que la Apertura Ruy López es superior al Gambito de Rey y, en ese sentido, es portador del saber: "¿Ruy López?' observó el Maestro/ 'Usted aprende'"⁵⁸. Cuando el locutor se dirige al alocutario figural está indagando acerca de la realización de la utopía como proyecto social y esta utopía se cae, aunque queda abierta la posibilidad de renovar la fe en el progreso.

En "Dentro & fuera" hay un locutor no personaje que se dirige a un alocutario implícito. No hay marcas del "yo" en este poema. En efecto, el alocutario implícito parece escuchar entre bambalinas las meditaciones que hace el locutor no personaje.

En "Christianshavns Kanal", segunda parte, el locutor personaje se dirige a la amada (alocutario figural): "te tomé de la cintura/ te hice mirar Antares". Desea influir en su conducta para que la amada asuma el conocimiento astrológico como una vía que permita la purificación a través de una relación más espontánea entre el hombre y el universo.

Algo parecido sucede en el poema "Contra natura". Allí el alocutario figural (la amada) es concebido como un animal olfativo, sensible a la asimilación creativa de las sensaciones: "toda ojos entraste a mi tienda/ cubierta de flores/ oh animal olfativo/"⁵⁹. El locutor desea influir en la conducta de su alocutario para que éste se integre



al ciclo de la regeneración del universo a partir de las aguas: "un universo líquido/ mareas dentro tuyo/ nuestros cuerpos imitando el movimiento del mar"⁶⁰.

E) LA POETICA DE LA INTERTEXTUALIDAD EN LA LIRICA DE HINOSTROZA

La poesía de Hinostroza tiene una dimensión dialógica muy fecunda. El crítico no puede quedarse en el análisis del nivel sintáctico o fónico del poema, sino que debe abordar el diálogo que se manifiesta en esta escritura. En primer lugar, tenemos el diálogo de un texto con otro texto en el ámbito del poemario como unidad. En segundo término, podemos señalar el diálogo que establece el poema de Hinostroza con otros discursos (de Propertio, Shakespeare, entre otros), lo cual posibilita su inserción con ribetes distintivos en el contexto de la tradición literaria. En tercer lugar, tenemos el diálogo del autor implícito, del locutor con el lector implícito y el alocutario respectivamente.

Sin duda, como lo señala la teoría del discurso de dimensión pragmática:

La interacción social no debe, en fin, entenderse como un hecho puramente externo del lenguaje, de tal modo que las relaciones entre discurso y sociedad opere exclusivamente sobre correlaciones entre datos de ambos dominios. El lenguaje inscribe en su propia naturaleza las coordenadas del mundo intersubjetivo; orienta, regula y transforma los modos de correspondencia entre los sujetos, además de servir a la objetivación de las distintas experiencias de la realidad y a la creación y actualización de "mundos"⁶¹.



En tal sentido, la Retórica debe abordar el problema de los interlocutores y preguntarse cómo el locutor intenta modificar la conducta del alocutario, por ejemplo. Y de ese modo superar el mero registro de las figuras del discurso con el claro propósito de abrir sus puertas a la Pragmática como ciencia que posibilita el análisis de la acción discursiva.



NOTAS

1. Cf. Grupo Mi. Retórica general. Barcelona, Ed. Paidós, 1987; p. 77.
2. Ibídem, p. 75.
3. Cf. Ibídem, p. [97].
4. Belli, Carlos Germán. El pie sobre el cuello. Montevideo, Ed. Alfa, 1967; p. 80.
5. Vallejo, César. Poesía completa. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú; tomo IV, p. 23.
6. Grupo Mi. Op. cit., p. 159. Cf. también Grupo Mi. Rhétorique de la poésie. Paris, Ed. Seuil, 1990; p. 50 y ss.
7. Marchese, Angelo [y] Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. 2da. edición. Barcelona, Ed. Ariel, 1989; p. 258. Los ejemplos siguientes (excepto los versos de Sologuren, de Hinostroza y Neruda) han sido tomados de este libro.
8. Sologuren, Javier. Vida continua. Lima, INC, 1971; p. 6.
9. Hinostroza, Rodolfo. Poemas reunidos. Lima, Mosca Azul, 1986; p. 31.
10. Neruda, Pablo. Residencia en la tierra. Colombia, Oveja Negra, 1983; p. 83.
11. Grupo Mi. Op. cit., p. 181.
12. Cf. Reis, Carlos. Fundamentos y técnicas del análisis literario. Madrid, Gredos, 1985; pp. 195 y ss. Allí Reis analiza minuciosamente el soneto de Quevedo, cuyo título es "Definiendo el amor". El verso citado pertenece al mencionado poema.
13. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 43-44.
14. Aquí disentimos un tanto de la visión de Genette, quien en Figuras III (p. 44), dice que en "Y en esa inmensa noche semejante al viejo caos" hay una comparación inmotivada. Nos parece un ejemplo inexacto, pues los semas /inmensidad/ y /viejo/ restringen el campo analógico y, por lo tanto, se trata de una comparación motivada.
15. Genette, Gérard. Figuras III. Barcelona, Ed. Lumen, 1989; pp. 32 y ss. Los ejemplos que incorporamos son de Genette.
16. Hay que señalar que Genette pone de relieve ejemplos en francés y nosotros, en castellano. Por lo tanto, la estructura de la comparación no es siempre exactamente la



misma.

17. Grupo Mi. Op. cit., p. 193.
18. En la edición de Poemas reunidos, se dice "Diálogo de un preso y sordo", pero se trata obviamente de una errata. En la edición española de Contranatura, leemos "Diálogo de un preso y un sordo".
19. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 91-93.
20. Resulta digno de mencionar que Hinostroza escriba "alinea" y no "alínea", tanto en la edición de Contranatura, de 1971, como en la de Poemas reunidos, de 1986.
21. Lacan, Jacques. Escritos 1. México, Siglo XXI, 1990; p. 421.
22. Cf. Poe, Edgar Allan. Cuentos, 1. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1998. Hemos consultado también la versión inglesa del cuento en Selected tales, de Edgar Allan Poe. London, Penguin Books, 1994.
23. Adán, Martín. Poemas escogidos. Lima, Mosca Azul Editores, 1983; p. 55.
24. Cf. Grupo Mi. Retórica general, p. 40. También véase nuestro libro Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson. Lima-Berkeley, Latinoamericana, 1996; p. 96.
25. Núñez, Estuardo. "Vida de José María Eguren". EN: Silva Santisteban, Ricardo (comp.) José María Eguren, aproximaciones y perspectivas. Lima, Universidad del Pacífico, 1977; p. 19.
26. Vallejo, César. Poemas completos. Introducción, edición, notas de Ricardo González Vigil. Lima, Ediciones Copé, 1998; p. 165.
27. Nos ha sido de enorme utilidad el libro Texto-mensaje-recipient, de Alfonso de Toro. Buenos Aires, Ed. Galerna, 1990; pp. 161-207.
28. Ha sido muy útil para nosotros la lectura de Análisis del discurso, de Jorge Lozano et al. Madrid, Cátedra, 1989.
29. Nos referimos a una serie de libros que abordan el tema en cuestión: Problemas de lingüística general, de Émile Benveniste; Semántica, de John Lyons; Dire et ne pas dire, de Oswald Ducrot; Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, de Tzvetan Todorov y Ducrot; Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, de J. Courtés y A.J. Greimas, entre otros títulos.



30. Cf. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, de Tzvetan Todorov [y] Oswald Ducrot. México, Siglo XXI, 1986; p. 364.
31. *Ibídem*.
32. Cf. Lyons, J. *Semántica*. Barcelona, Teide, 1980; pp. 622-623. Lyons habla de dos tipos de descripciones que remiten al contexto de la enunciación: la experiencial y la histórica. Dice Lyons "[e]l término 'histórico' que aquí utilizamos pretende sugerir la narración de eventos, ordenados a base de su sucesión y presentados desapasionadamente con el mínimo subjetivismo; de ahí que este modo de descripción se empareja claramente con la concepción objetiva, estática y no deíctica, del tiempo. Por su parte, el término "experiencial" sugiere el tipo de descripción que podría dar alguien personalmente comprometido en lo que está describiendo, lo que hace que este modo resulte no menos claramente relacionado con la concepción subjetiva, deíctica y dinámica del tiempo" (p. 622).
33. Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. France, Pocket, 1998; p. 40.
34. *Ibídem*, p. 33.
35. Cf. De Toro, Alfonso. *Op. cit.*, p. 168.
36. *Ibídem*, p. 119.
37. *Ibídem*, p. 28.
38. Cf. Lozano, Jorge et al. *Op. cit.*, p. 94.
39. Eguren, José María. *Poesías completas y prosas selectas*. Lima, Ed. Universo, s/d; p. 60.
40. *Ibídem*, p. 44.
41. Hinostroza, Rodolfo. *Op. cit.*, p. 17.
42. *Ibídem*, p. 19.
43. *Ibídem*, p. 25.
44. *Ibídem*, p. 35.
45. *Ibídem*, p. 18.
46. *Ibídem*, p. 17.
47. *Ibídem*, p. 21.
48. *Ibídem*, p. 19.



49. Ibídem, p. 17.
50. Ibídem, p. 25.
51. Ibídem, p. 26.
52. Ibídem, p. 35.
53. Ibídem.
54. Ibídem, p. 37.
55. Ibídem.
56. Ibídem, pp. 90-91.
57. Ibídem, p. 119.
58. Ibídem, p. 91.
59. Ibídem, p. 126.
60. Ibídem, pp. 126-127.
61. Lozano, Jorge et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. 3ra. edición. Madrid, Ed. Cátedra, 1989; p. 171.



CUARTO CAPITULO

EL UNIVERSO IDEOLOGICO DE LA POESIA DE HINOSTROZA

En el primer capítulo, hicimos un balance de la recepción crítica que ha motivado la poesía de Hinostroza. En el segundo, precisamos las particularidades de la poesía de los años sesenta y situamos a Hinostroza en relación con la tradición literaria occidental, poniendo de relieve sus vínculos con Mallarmé, Saint-John Perse, Apollinaire y Pound. Se percibe, pues, el juego de las intertextualidades en la escritura de Hinostroza. En el tercero, realizamos un análisis retórico-figurativo de ésta. Metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos operan en los poemas de Hinostroza. Se habló de autor real, autor implícito, lector real, lector implícito, locutor y alocutario, con el fin de ordenar nuestra reflexión acerca de la dimensión comunicativa del poema.

En este capítulo intentamos un primer acercamiento al universo ideológico de la poesía de Hinostroza. Para



cumplir con ese propósito, vamos a analizar, un texto muy significativo de Contranatura: "Imitación de Propercio". Dicho poema es importante por distintos aspectos. En primer lugar, es el más extenso del libro y revela un juego de intertextualidades que ya hemos precisado en el segundo capítulo, pues remite a Calímaco, a Propercio, Pound y Cardenal. En segundo término, aborda el fundamental problema del poder que es medular para precisar la cosmovisión del poeta. En tercer lugar, tiene un alocutario figural muy preciso (César) que encarna una ideología opuesta a la del poeta y, por consiguiente, permite observar las oposiciones en el ámbito ideológico.

Tenemos interés en el análisis que tome en consideración las particularidades del texto de Hinostroza y luego amolde el acercamiento metodológico más conveniente. Debemos admitir que la mirada del crítico no se halla exenta de preferencias metodológicas e intereses que encauzan su interpretación, pues el punto de partida del conocimiento no es la observación (como creían los viejos positivistas), sino una teoría que guía previamente nuestras observaciones. Como bien afirma Popper:

No creo que hagamos nunca generalizaciones inductivas en el sentido de que empezemos con observaciones e intentemos derivar nuestras teorías de ellas. Creo que el prejuicio de que procedemos de esta manera es una especie de ilusión óptica, y que en ninguna fase del desarrollo científico empezamos sin algo que



tenga la naturaleza de una teoría, como, por ejemplo, una hipótesis, o un prejuicio, o un problema --a menudo un problema tecnológico-- que de alguna manera guíe nuestras observaciones y nos ayude a seleccionar de los innumerables objetos de observación aquellos que pueden tener interés¹.

Las teorías tienen siempre un carácter hipotético, son ensayos y, por lo tanto, "toda corroboración experimental es sencillamente el resultado de pruebas a las que se las somete con espíritu crítico"² para percibir dónde está el error y cómo podemos aprender de nuestros propios yerros.

En el ámbito de los estudios literarios, planteamos la pertinencia de una aproximación dialógica a la lírica de Hinostroza. La teoría es un conjunto de hipótesis y, por lo tanto, nuestra elección metodológica, fundamentada en un marco teórico específico, intentará en este capítulo precisar algunos rasgos centrales de la cosmovisión de la poesía de Hinostroza.

A) ANALISIS DE "IMITACION DE PROPECIO"

Este poema, dividido en diez partes, está dirigido a un alocutario figural: César, quien es calificado de demiurgo. El texto tiene un locutor personaje (el yo poético) y otro personaje: Azucena. Los primeros versos son muy ilustrativos:



Oh César, oh demiurgo,
tú que vives inmerso en el Poder, deja
que yo viva inmerso en la palabra.

Cantaré tu poder? Haré mi SMO?
Proyectaré slides sobre la nuca de mis
contemporáneos?

Pero viene tu adjunto
sosteniendo que debo incorporarme al movimiento
si no, seré abolido por el movimiento.

No pasaré a la Historia, a tu
Historia, oh César. 80 batallones
quemarán mis poemas, alegando que eran inútiles y
brutos.

No hay arreglo con la Historia Oficial³.

César quiere dirigir los actos de interpretación de los sujetos. Anhela controlar el saber, pero también el deseo de los hablantes. Se halla inmerso en las aguas del poder. Para él, todo conocimiento debe ser útil y, por lo tanto, personifica la racionalidad instrumental. El sujeto que preserva su actitud crítica y su individualidad, puede ser peligroso.

Según César, lo importante es la experiencia masificada y no la individual. Las expresiones "movimiento" y "80 batallones" configuran el campo semántico de la masificación y además sustentan la historia oficial. ¿Pero en qué consiste esta última? En efecto, ella es vista de manera determinista. La historia oficial no es sino una farsa. Se sustenta en el dogma incuestionable del carácter divino de César. Asimismo, sólo admite al arte que expresa la instrumentalización político-partidaria del discurso.

César es concebido como un demiurgo por sus



seguidores. En el fondo, oculta su lado percedero y evita insertarse en la tradición. César quiere estar fuera de la tradición. La tradición es algo vivo; por el contrario, el demiurgo se refugia en la eternidad. Los batallones califican a los poemas de inútiles y brutos. De esa manera, aquellos se creen dueños del saber. Evitan que se transmita la concepción del saber que tiene el locutor personaje. Éste preserva su experiencia irrepetible, su actitud crítica. Escribir, según el yo poético, es un acto ritual. Sumergirse en el lenguaje significa que cada ser humano entre en comunión con la regeneración acuática de la tradición. La verdadera historia --no la oficial-- es concebida como algo móvil y cambiante. No admite presupuestos ideológicos incuestionables.

El locutor personaje no huye del tiempo ni se refugia en ningún tipo de visión ahistórica. Por el contrario, sustenta la idea de que la auténtica temporalidad implique necesariamente una libre comunicación entre los sujetos. Estar ubicado en el tiempo es, según Hinostroza, tener la posibilidad de hablar con los otros, de procrear con las palabras. A la dictadura de César, el yo poético responde con el erotismo y con la libertad del vagabundo.

La experiencia erótica no admite copia ni reproducción, según Hinostroza. Se opone a la masificación típica de la experiencia automatizada. Azucena, pues, es



el personaje del poema que se asocia sólidamente con ese lado irreplicable del sujeto. Ella no busca un neorromántico retorno al pasado:

No hay arreglo con la historia Oficial.
 Pero mis poemas serán leídos por infinitos grupos de
 clochards
 sous le Petit Pont
 y me conducirán a los muslos de Azucena
 pues su temporalidad será excesiva
 cosa comunicante⁴.

César construye una imagen de realidad y anhela que sea impuesta a los otros. Él califica al locutor personaje de "puto inútil⁵", y aboga por la automatización positivista del arte. La visión lúdica es una apertura al diálogo; en cambio, la perspectiva utilitaria formula el monólogo como fundamento del conocimiento.

Lo lúdico es peligroso para el "Señor de Gran Poder"⁶ porque socava el orden establecido y abre el discurso al juego de las intertextualidades. Además, plantea una visión antipositivista al poner de relieve la dimensión polisémica del lenguaje. Escribir, para el yo poético, es sinónimo de hacer el amor sobre el papel, de ver unicornios en las paredes y así recobrar el lado mágico del individuo que se va perdiendo en los engranajes de la sociedad moderna.

Creemos que la poesía de Hinostraza es susceptible de ser estudiada desde una óptica que ponga de relieve la teoría de la experiencia de Walter Benjamin. ¿Cuál es la



razón que nos lleva a trazar lazos entre Hinojosa y Benjamin?

En primer lugar, la lírica de Hinojosa enfatiza la oposición entre la experiencia masificada y la individual. El locutor personaje y Azucena representan esta última, mientras que César es la personificación de aquella. César oculta su lado histórico y revela que la experiencia masificada evita insertarse en la tradición y, por lo tanto, teme a una crítica histórica, la cual será realizada por el poeta, para quien "La Historia es la incesante búsqueda de un domo cristalino/ que hay que mirar como jamás nadie ha mirado"⁷.

La cita anterior pone de relieve que el sujeto mira de manera irrepetible. El sujeto expresa un lado no automatizado en la mirada. El yo ocupa la posición de ese sujeto y, de ese modo, desacraliza la imagen de César. Los ojos de este último revelan un instante pasajero, sustentado en la cotidianidad de la experiencia. El yo poético, pues, resalta la historicidad de la figura de César⁸.

B) LA TEORÍA DE LA EXPERIENCIA DE WALTER BENJAMIN Y EL CONCEPTO DE AURA

Walter Benjamin concibe a la filosofía de la historia



como una teoría de la experiencia. Se trata de consolidar el conocimiento sobre la base de una experiencia, pues todo conocimiento verdadero, según Benjamin, se encuentra unido inexorablemente a hechos empíricos⁹.

En la sociedad moderna predomina un empobrecimiento de la experiencia, pues se están perdiendo los vínculos con el pasado¹⁰. Tenemos ejemplos concretos en 1999. El neoliberalismo y su teoría cultural (la llamada "globalización") plantean que el fin de la historia ya ha llegado y que el hombre está sumergido, de modo irremediable, en la dinámica del mercado y de la oferta y la demanda.

Según los padres de la globalización, todas las diferencias culturales son inútiles, pues el desarrollo de las comunicaciones hace que los países subdesarrollados se vean obligados a asumir la cultura de los países con gran desarrollo tecnológico (Estados Unidos o Japón). Está de moda, pues, una nueva forma de colonialismo que intenta apoderarse de las mentes y automatizarnos, haciéndonos olvidar nuestros lazos históricos y raíces culturales¹¹.

Ya Benjamin había intuido algunos rasgos de dicho proceso. Como afirma uno de sus exégetas:

La sociedad moderna disuelve en la masa todo lo que de tradición, costumbre, trama experiencial o memoria conservaban los hombres en el orden comunicativo. La masa es lo desmemoriado por naturaleza, eso que sólo puede arraigar en un presente vivido como transición



hacia un futuro que promete dar cumplimiento a todas las esperanzas mantenidas. La masa es lo desheredado, aquello donde nada se transmite, la memoria en blanco donde el poder puede imprimir formas a su gusto, grabar nuevas huellas e inscripciones sobre el sustrato popular de las comunidades. Es la violencia que el poder, en nombre del mañana que promete, inflige sobre esas comunidades, sobre sus costumbres y tradiciones, sobre sus instituciones, su lengua y sus formas de expresión. Lo singular y diferenciado de cada comunidad serán objeto de una expropiación que la sociedad capitalista efectúa y justifica en aras de allanar las sendas del progreso¹².

Lo individual queda sumergido en la masa desmemoriada. La masa vuelve todo homogéneo y, por lo tanto, elimina las diferencias individuales y culturales.

Para precisar aún más este proceso, Benjamin habla de la reproducción técnica. El marxismo vulgar se había sólo referido a la producción de bienes materiales y, de modo historicista, había intentado reconstruir la historia de la humanidad sobre la base del modelo lineal de claras connotaciones positivistas. En cambio, Benjamin, desde una perspectiva marxista heterodoxa, pone énfasis en el proceso de la reproducción técnica y en una visión antipositivista de la historia.

Benjamin destaca cinco momentos en el proceso de reproducción. Los griegos conocían fundamentalmente dos procedimientos de reproducción técnica: acuñar y fundir¹³. Posteriormente, apareció la xilografía (impresión tipográfica hecha con planchas de madera grabadas) que "hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el



dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura"¹⁴.

El tercer momento aparece, fundamentalmente, en la Edad Media con el grabado en cobre y el aguafuerte. El cuarto se manifiesta en la litografía (arte de grabar en piedra) del siglo XIX. Y el quinto se revela con la fotografía y el cine, los dos mecanismos avanzados de la reproducción técnica. A ellos se puede añadir un instrumento que Benjamin no llegó a conocer: la computadora.

En efecto, Benjamin considera que la modernidad se caracteriza porque en ella predominan las experiencias automatizadas:

La copia reemplaza al original, la singularidad de la experiencia del individuo se pierde en la multiplicidad de experiencias repetibles y mecanizadas. La reproducción técnica entra, pues, en correlación con la reproducción de masas¹⁵.

La experiencia automatizada se opone a la experiencia irrepetible. Ésta última subraya la inserción particular del individuo en la tradición. En cambio, la automatización no sólo produce mercancías en serie, sino que intenta producir individuos en serie y, de ese modo, elimina el modo intransferible como cada individuo se inserta en la tradición y en la historia.

Para precisar ese proceso, Benjamin incorpora el concepto de aura y define a ésta de la siguiente manera:



incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración¹⁶.

La experiencia masificada predomina sobre la individual. Vale decir, la reproducción técnica elabora innumerables copias y, de ese modo, casi hace olvidar el original¹⁷. En efecto:

La obra de arte trae desde muy lejos todos los sucesos que la envuelven, toda su historia y todas las referencias exteriores que refleja. Esto es, toda la experiencia que está impregnada en ella [...]. Apreciarse el aura de los objetos es conocer todo lo que rodea a su existencia, cuál fue su origen y cuál su devenir, qué lo ha hecho llegar hasta mí y cuál es la experiencia que yo le impregno a su vez¹⁸.

Como bien afirma Terry Eagleton, "[e]l efecto de la mercancía es el de enterrar la diferencia bajo la repetición"¹⁹. En otras palabras, la dinámica de la oferta y la demanda acaba con lo irrepetible de la experiencia humana y reduce ésta a relaciones entre mercancías.

Sin embargo, el concepto de aura de Benjamin no es de índole romántica. El concepto romántico de historia es totalmente diferente del de Benjamin. Rousseau, antecedente del romanticismo francés, quería volver a los lazos del hombre con la naturaleza²⁰. Pensaba que el hombre nacía libre y la sociedad lo corrompía. Los románticos tenían una "imagen eterna del pasado", vale decir, concebían el pasado como algo terminado, no sujeto a los cambios del presente.



La civilización tecnológica corrompe, según los románticos; hay que volver, entonces, al estado de fusión con la naturaleza.

En cambio, la visión de Benjamin es radicalmente distinta. En su trabajo "Historia y coleccionismo: Eduardo Fuchs", Benjamin dice que:

El historicismo expone la imagen eterna del pasado; el materialismo, en cambio, una experiencia única con él [...]. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente. El materialismo se vuelve a una consciencia del presente que hace saltar el continuum de la historia.

El materialista histórico concibe la comprensión histórica como un hacer que siga viviendo lo que se comprende, cuyas pulsaciones son perceptibles hasta en el presente²¹.

En otras palabras, hay una diferencia fundamental entre el pensamiento de Benjamin y el romántico. El primero no plantea, como los románticos, la vuelta al mundo de la naturaleza ni el rechazo a la máquina porque corrompe al hombre. Benjamin quiere palpar la huella del pasado en el presente para avanzar hacia el futuro. Si el aura se desintegra, esto posibilita una literatura de alto contenido político que aproveche creativamente las nuevas técnicas en el ámbito del arte.

En un trabajo de madurez, "Tesis sobre la filosofía de la historia", Benjamin afirma que:

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en



un instante de peligro. Para el materialismo histórico se trata de fijar la imagen del pasado tal como ésta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento del peligro²².

Es decir, según Benjamin, el pasado cambia permanentemente, es móvil, nunca es estático y varía de acuerdo con los momentos de peligro que se manifiestan en el presente. En una época marcada por el fascismo, Benjamin quiere reconstruir el pasado y poner de relieve aquello que fue silenciado por las clases dominantes. Lo que fue excluido por éstas: he ahí uno de los temas centrales de la filosofía benjaminiana.

Benjamin habla de un famoso cuadro de Klee que lleva por título "Angelus Novus". Se trata de un ángel que clava la mirada:

Su cara (la del ángel) está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso²³.

Éste es un texto que expresa cómo Benjamin supera la visión romántica del pasado y el punto de vista historicista del marxismo vulgar. El ángel quiere volver románticamente al pasado, despertar a los muertos, recobrar los vínculos originarios con la naturaleza; sin embargo,



de modo irremediable, la tempestad (el progreso) lo impulsa hacia el futuro.

Como remarca Fernández Gijón:

Nada tiene que ver el talante de la reflexión benjaminiana con la romántica empatía con el pasado. Es necesario reconstruir ese pasado para hacerlo presente en su verdad. La tarea revolucionaria no es la de recuperar la pureza ideal de la criatura original, sino la tarea de una purificación. Una purificación destructora porque, paradójicamente, es demasiado pesada la carga que soportan los hombres en su acarreo de bienes y riquezas dentro de un orden injusto. Por eso la presencia del ángel es, asimismo, la de un agente de la "Justicia Destructora", un monstruo que prefiere el despojamiento en lugar de la satisfacción²⁴.

C) EL HOMBRE Y LA MULTITUD EN LA LIRICA DE HINOSTROZA

Uno de los grandes temas de la literatura del siglo XIX es la multitud. Como dice Benjamin, "[l]a multitud: ningún tema se ha impuesto con más autoridad a los literatos del siglo XIX"²⁵. Resulta pertinente, por lo tanto, poner de relieve cuáles son los antecedentes de la poesía de Hinostroza en lo que concierne a la relación entre el individuo y la multitud.

En el ámbito de la tradición literaria, tenemos un relato de Edgar Allan Poe, publicado en diciembre de 1840, cuyo título es "El hombre de la multitud" ("The Man of the Crowd")²⁶. El cuento se sitúa en Londres y el narrador personaje ve a través de una ventana cómo se forma la



multitud. La gran mayoría quiere abrirse paso en el apiñamiento; otros se sienten solos en medio de la masa.

El narrador describe a los empleados superiores, a los inferiores, a los jugadores profesionales, entre otros. En lo que se refiere a los primeros anota la siguiente observación: "la oreja derecha [de los empleados superiores], habituada a sostener desde hacía mucho tiempo un lapicero, aparecía extrañamente separada"²⁷. Esto evoca la idea del fragmentarismo que se manifiesta en una sociedad donde reina la dinámica de la mercancía y la ley de la oferta y la demanda. El ser humano ha perdido la visión de la totalidad y las relaciones intersubjetivas se han convertido en relaciones entre mercancías.

Luego, el narrador observa a un viejo de sesenta y cinco o setenta años, y lo comienza a espiar. Sale a la calle y se abre paso entre la multitud. El viejo "[e]ntró de tienda en tienda, sin informarse de nada, sin decir palabra y mirando las mercancías con ojos ausentes y extraviados"²⁸. Mirar la mercancía significa automatizarse, perder conciencia de la individualidad y extraviarse entre los intersticios de la sociedad capitalista.

Este hermoso relato concluye con la idea de que el viejo se niega a estar solo y "representa el arquetipo y el genio del profundo crimen (...). Es el hombre de la



multitud"²⁹. En efecto, la sociedad moderna manipula al sujeto e intenta apropiarse de su subjetividad transformándola en una mercancía. El viejo quiere preservar su individualidad, su experiencia irrepetible; pero el universo de las relaciones intersubjetivas impone la experiencia automatizada.

"El hombre de la multitud" influyó mucho en la poesía de Baudelaire, pues éste tradujo los cuentos de Poe y, de ese modo, difundió a Poe en Francia. En *Petits poèmes en prose* (1869), aparece el poema "Las muchedumbres" ("Les foules")³⁰. La multitud es aquí presentada como sinónimo de ebriedad y universal comunión. El poeta es, según Baudelaire, uno de los que disfrutan del privilegio de poder estar solo en una multitud:

Multitud, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.
Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui³¹.

En la poesía de Hinostroza, la relación entre el individuo y la multitud es sumamente compleja. En *Consejero del lobo*, el poeta es concebido como portador de profecías. Es uno de los que anuncia una utopía concebida como proyecto social que busca el cambio de las condiciones de vida de los seres humanos en una determinada sociedad:



Yo,
 con un puño cargado de presagios,
 seguí la caravana³².

La "caravana" representa, en este caso, a la multitud. Seguir la caravana equivale a colaborar con un cierto proyecto social. Pero luego el locutor se da cuenta de que éste es una farsa ("¡Oh silencio, oh modo de equivocarse/ las profecías: equivocadas!"³³), pues engendra una dictadura del espíritu, donde predomina la violencia. Entonces, asume una actitud crítica y se refugia en el erotismo como vía hacia la sabiduría:

Un óxido de muertos sitiando
 los lugares donde se transitaba, como
 una hiriente interrogante
 en el lecho de pluma ("El mal amor")

Quedan aún los frágiles andamios donde
 te sostuve como una vieja lámpara,
 y eso era mientras en los mercados
 aullaban las gentes desconsoladamente. No ocultaré
 esos ojos que todo lo supieron ("El mal amor")

¡Y en los suburbios
 las consignas corriendo
 por callejones de hojalata!
 Pueblo, yo
 cumplo con mi veneración hacia
 la culpa ("El hueso en la garganta")³⁴.

En un poema ("Crónica"), posterior a Consejero... y anterior a Contranatura, se habla de un futuro quebrado ("Del futuro quebrado como un quemante espejo"³⁵). El



locutor ha sobrevivido al caos y percibe que "Este mundo no tiene ya lugar para los desgarrados"³⁶. Es decir, hay una dinámica de exclusión: el poeta está fuera del círculo oficial y, por ello, se convierte en un marginal.

En *Contranatura*, el locutor personaje se niega a la instrumentalización del arte y, en ese sentido, subraya su individualidad en relación a la multitud, proceso que hemos observado en "Imitación de Propercio". De otro lado, en "Diálogo de un preso y un sordo", se concibe, como Poe en "El hombre de la multitud", que la multitudes generan violencia:

Los catatónicos vagan por el centro de la ciudad. Una multitud de estudiantes y gente de bien arman una pedrea.

Pero los simples siguen, exclamando, rezando:
"Son los santos, son los santos, oyes mamá?"³⁷.

Resulta interesante observar cómo en este poema existe una relación entre los actos violentos de la ciudad y la privacidad de una actitud religiosa. Es decir, el espacio cerrado (una casa donde se reza con devoción) toma conciencia de lo que sucede en el centro de la ciudad, verdadera sinécdoque (parte en vez de todo) de la modernidad. En la expresión "oyes mamá?" parece resonar el estruendo de una escena de violencia en la subjetividad del niño. La multitud, pues, parece comprometer nuestra forma personal e intransferible de comunicarnos en el mundo.



Asumir el propio oficio significa, en *Contranatura*, materializar una actitud crítica y enfrentarse a las redes del poder.

Como remarca Benjamin, la multitud, en los primeros que la miraron a los ojos, provocó tres sentimientos: miedo, angustia y repugnancia:

En Poe la multitud tiene algo de bárbaro (...) Valéry (...) describe de la siguiente forma uno de los elementos en cuestión. "El habitante de las grandes ciudades --escribe-- vuelve a caer en un estado salvaje, es decir en estado de aislamiento. La sensación de estar necesariamente en relación con los otros, antes estimulada en forma continua por la necesidad, se embota poco a poco por el funcionamiento sin roces del mecanismo social. Cada perfeccionamiento de este mecanismo vuelve inútiles determinados actos, determinadas formas de un sentir"³⁸.

D) VIVENCIA ATOMIZADA FRENTE A EXPERIENCIA
CENTRADA EN LA MEMORIA INVOLUNTARIA

Benjamin distingue dos tipos de experiencia. La palabra *Erfahrung*, para él, designa a la "experiencia integrada que vincula lo propio y lo comunitario, que arraiga en las fuentes mismas de la memoria"³⁹. En cambio, *Erlebnisse* es una:

vivencia puntual, atomizada que se recibe como shock. La vivencia sentida como shock es, según Benjamin, característica de la sociedad moderna, de hombres expuestos con fruición y desasosiego a toda clase de impresiones efímeras que apenas dejan huella,



cautivos de su fascinación por lo nuevo, que no hace sino reproducir lo siempre igual⁴⁰.

A esta vivencia puntual corresponde la medida de la fuerza de trabajo y el tiempo del capital. A ella se opone la *mémoire involontaire*, concepto propuesto por Marcel Proust en *A la recherche du temps perdu*⁴¹. Se trata del "recuerdo relampagueante de una experiencia, por así decir, impedida, hurtada a la vida"⁴². La memoria involuntaria se opone a la voluntaria, la cual "se halla a disposición del intelecto" y está "dispuesta a responder al llamado de la atención"⁴³. Para Proust, la memoria involuntaria depende, muchas veces, del azar. Es decir, por azar el individuo puede adueñarse de su propia experiencia⁴⁴. Proust afirma:

Es trabajo perdido el querer evocarlos [el pasado], e inútiles todos nuestros afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que no llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca⁴⁵.

En "Los bajos fondos", texto de *Consejero del lobo*, el locutor es consciente de su vivencia atomizada, fragmentaria, puntual cuando contempla la ciudad: "En el corazón de la ciudad/ se vive y se trafica"⁴⁶. La automatización de este tipo de vivencia se revela cuando el locutor dice: "se está/ quemando el cuero, la piel, la definitiva/ forma de mis andanzas"⁴⁷. Estos versos son sumamente ilustrativos. En efecto, el yo poético dirige sus



discurso a los alguaciles, personificaciones del discurso del poder, pero a éstos poco les importa que el locutor pierda su individualidad.

En el poema se afirma de modo contundente: "El mar que sangra, como un contrabando de lingotes heridos". El tráfico de mercancías ha contagiado también a la naturaleza. La sangre del mar evidencia que el aura se ha desintegrado y, entonces, la fragmentación se ha impuesto en el mundo moderno. Pero el poeta no anhela una neorromántica vuelta al pasado. La desintegración del aura abre, según Benjamin, una posibilidad en el presente: hacer un arte político de alta conciencia crítica que se aproveche de los mejores recursos técnicos y no sea sinónimo de un simple realismo socialista que, en realidad, es un disfraz del ya vetusto positivismo.

En la parte VI de "Los bajos fondos", se insiste en la automatización: "Caeremos en acontecimientos/ como apellidos extraños"⁴⁸. Nombrar significa identificar lo irrepetible de una experiencia, la individualidad de algo. Llamar a alguien por su nombre significa distinguir a ese alguien de los otros. Para el locutor, caer como un apellido extraño equivale a despojarse de su individualidad, de su intransferible modo de percibir el mundo.

Frente a esa vivencia atomizada, tenemos en



Consejero... la experiencia centrada en la memoria involuntaria. En "Los bajos fondos" se dice:

Ahora
 quiero estar solo.
 (He nacido de padres
 que durmieron en el verano, más precisamente
 en el centro del sol, y que habían visto
 a unas nubes violetas descender sobre los párpados
 de los antepasados y
 temían a la muerte.) Por eso,
 déjenme un poco de dicha bajo los embaldosados.
 Junto a los burros de la noria
 déjenme alguna dicha⁹.

La soledad permite aprehender un tipo de experiencia distinta. El yo poético percibe una serie de sensaciones por azar. Es decir, el azar se liga, en este caso, a lo lúdico y a la analogía; por consiguiente, no admite una causalidad racionalista sino que posibilita el surgimiento de un pensamiento "fantaseador" opuesto a todo pensamiento dirigido de índole racionalista.

El locutor capta un momento de la historia individual pero que se inserta sólidamente en la tradición, pues se habla de los padres y de los antepasados. Se privilegia mucho la sensación visual: "habían visto/ a unas nubes violetas descender sobre los párpados..."; en este caso, hablamos de una aprehensión sensitiva del pasado, de la misma manera como el narrador personaje de la novela de Proust prueba una magdalena y reconstruye su pasado de modo



mirando los millones de estrellas que te miran
 morderás una manzana
 again
 & saldremos del domo cristalino hacia las estrellas
 Morada del Hombre
 Idea que se encarna en amor & viceversa/ no más/ el
 tiempo impone un límite
 la energía sensible que emana de la naturaleza & de
 los astros⁵⁶.

Este texto transmite un conjunto de sensaciones. Se alude al deleite entre los hombres, al placer de desnudarse y tenders: en la hierba. Hay también el goce de la mirada: "mirando los millones de estrellas que te miran". Y por último se habla de la energía sensible que nace de la naturaleza y de los astros. No hay una causalidad racional ni un pensamiento dirigido que permitan explicitar el encadenamiento de las sensaciones. Se trata de un pensamiento "fantaseador", ligado al azar y a la analogía, el que se revela y enfatiza una experiencia intransferible de captar un instante de placer en el mundo.

E) TRADICION Y PATRIMONIO AMENAZADO

La historia, según Benjamin, no es una mera construcción teórica. Tampoco es una simple acumulación de períodos, como creía el romántico Víctor Hugo en su célebre prólogo al Cromwell (1827)⁵⁷. Benjamin no cree que hubo un corte, como pensaba Rousseau⁵⁸, entre la naturaleza y la civilización⁵⁹. La historia es para Benjamin una



construcción política⁶⁰. No se trata de atrapar el pasado como realmente ha sido, sino de reconstruirlo desde un presente apremiante, lleno de peligro. "La historia -- afirma Eagleton-- sólo se revela a la mirada agitada, sólo responde coherentemente a las preguntas apremiantes"⁶¹.

La tradición, según Benjamin, no es sinónimo de transmisión lineal de conductas, corrientes estéticas, ideologías de una generación a la otra, como creía Octavio Paz.⁶² Este planteamiento, desarrollado por Paz, revela una obvia ingenuidad antropológica porque supone que en la transmisión no ha quedado algo sumergido en el olvido por las clases dominantes.

Desde un punto de vista antirromántico y antipositivista, Benjamin piensa que la tradición es "discontinuidad de los acontecimientos"⁶³. En efecto, la tradición no es un simple "tesoro donde se va depositándose la experiencia del pasado tal y como verdaderamente ha sido"⁶⁴. La tradición es, por consiguiente, "un patrimonio permanentemente amenazado, es tarea de cada generación preservarlo de los intentos de instrumentalización de las clases dominantes"⁶⁵.

En Consejero... los asesinos ("Dónde, en qué noche/ trabajaron nuestros asesinos. Y de/ eso también fui portador"⁶⁶), representantes de las clases dominantes, quieren apoderarse de la tradición, instrumentalizarla a



su antojo. Hay ciertos reyes que menean la cabeza como fantoches que dirigen a la guardia dorada. Se trata de un momento de peligro para el locutor, pues éste debe decidir entre mantener su actitud crítica (vale decir, defender la tradición amenazada) o asumir el discurso oficial del poder. Sin duda, el locutor asume la primera opción y, en ese instante, reconstruye la historia llena de exclusiones, donde las clases dominantes han condenado al silencio ciertos hechos y así han cumplido una función oscurantista.

El poema "Anakairo de Hiroshima C.E.P.D." revela una relectura de la destrucción de la ciudad de Hiroshima durante la Segunda Guerra Mundial. La actitud crítica del locutor le permite reconstruir la historia y dar su propia versión de los hechos: Anakairo ha perdido a su padre, quien materializaba una relación lúdica con el mundo: "El que iba a ser tu padre jugaba, / como tú, con ciudades y mitos"⁶⁷. La violencia mata la relación ritual con el mundo e intenta apoderarse de la tradición. Entonces, el poeta decide dar su propia versión de los hechos y así evitar que dicha tradición quede en manos de la historia oficial:

Se te busca,

Anakairo,
 después de la horrorosa caída de tu padre,
 después del desplome de su ciudad, aquella
 que en las noches de luna olía como a almendro y
 cerezo⁶⁸.



En *Contranatura*, observamos cómo César, verdadera expresión de un pensamiento autoritario, amenaza la tradición, desea instrumentalizarla; sin embargo, el poeta denuncia ese hecho y la preserva. De ese modo, se niega a ser un mero portavoz de las clases dominantes.

En "Celebración de Lysístrata" la frase "War is a good business"⁶⁹ revela el desenmascaramiento de la cultura oficial. El poeta emplea críticamente el símbolo del dólar para tejer una nueva historia. El peligro está dado por la preeminencia de valores del mundo capitalista. En efecto, la cultura oficial, sustentada en la preservación de la dictadura de la oferta y la demanda, silencia la transmisión de ciertos actos, ideas y modos de comportamiento, que cuestionan su dinámica. Entonces, el locutor se niega a callar ("No callaré por más que con el dedo/ O my Youz"⁷⁰) y da su versión marginal de los hechos.

En "Problemas con Erabancio", se afirma: "La guardia me entumece/ (...) la niña de los naranjos eras/ civilizaciones hundidas,/ no hay un pasado no tengo memoria/ no amo no tradición"⁷¹. Efectivamente, no hay un pasado sino varios pasados de acuerdo con el contexto a partir del cual reconstruyamos la tradición. El locutor afirma que la guardia lo entumece y lo quiere despojar de su tradición. No le permite amar ni tener memoria; sin embargo, "todo



renace al alba" porque la tradición siempre brota de nuevo. Y es deber del poeta preservarla en un mundo lleno de caos y agresividad.

F) EL ORIGEN FRENTE A LA GÉNESIS

Sin lugar a dudas, el manifiesto romántico de Víctor Hugo, vale decir, el prólogo al *Cromwell*, es uno de los textos que expresa con mayor nitidez la concepción romántica de la historia. Allí Hugo desea reconstruir la génesis, en otras palabras, el término inicial de una secuencia lineal de acontecimientos. Habla de tiempos primitivos (líricos), antiguos (épicos) y modernos (dramáticos). Hugo afirma que en los tiempos primitivos:

Hay familias, no pueblos; padres, no reyes. Nada se opone a la existencia de cada raza; no hay propiedad, no hay leyes, no hay conflictos de intereses, no hay guerras. Todo pertenece a cada uno y a todos. La sociedad es una comunidad. En ella, nada molesta al hombre. Lleva esta vida pastoral y nómada que es el comienzo de todas las civilizaciones y que tan propicia es a las contemplaciones solitarias, a los sueños caprichosos⁷².

Hay, pues, una fuerte idealización del pasado primitivo. El escritor siente una empatía por éste y lo ve como algo clausurado. Viene la sociedad teocrática que reemplaza a la comunidad patriarcal y, entonces, surgen, según Víctor Hugo, las guerras. Ha nacido la civilización que, de acuerdo con la visión romántica, corrompe al hombre



y lo despoja de su hábitat natural. Se ha producido obviamente un corte histórico: antes el hombre era como una hoja, ahora se halla infestado por el conflicto entre las naciones.

Benjamin expresa una concepción antirromántica de la historia. Él no desea volver al principio de una secuencia lineal de sucesos. El concepto de origen de Benjamin es muy complejo. Siempre un acontecimiento (cualquier acontecimiento) tiene un antes y un después. Benjamin dice: "el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria"⁷³. El presente reconstruye, restaura el pasado porque éste es una construcción discursiva de aquél. Benjamin afirma:

El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por "origen" no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar⁷⁴.

En efecto, el pasado no es algo clausurado, como creía Víctor Hugo, sino algo que surge en medio del presente. Aclarando la concepción benjaminiana del origen, Eagleton subraya que:

al dinamitar la continuidad de la historia, el pensamiento dialéctico no ha destruido con ello toda continuidad. Lo que promete es "una ciencia de la historia cuyo objeto no sea una maraña de detalles puramente fácticos, sino que consista en el grupo limitado de hilos que representan la trama del pasado introduciéndose en la urdimbre del presente"⁷⁵.



La relación entre la historia y la naturaleza es ciertamente compleja en la obra de Benjamin. Para Víctor Hugo, la historia relata la manera como el individuo se alejó de la naturaleza y fue absorbido por la civilización. En cambio, para Benjamin "ninguna categoría histórica podía representarse sin su sustancia natural, ninguna categoría natural sin su sustancia histórica"⁷⁶. En efecto, cuando Benjamin habla de la naturaleza nos está hablando de la historia. Sentir el aura de las montañas, por ejemplo, significa manifestar una vivencia centrada en la memoria involuntaria y, por consiguiente, revelar una actitud crítica en relación a la vivencia atomizada que predomina en el mundo moderno.

En el poema "Contra natura" se percibe una dialéctica entre pasado y presente que no se condice con la visión romántica:

& todo pudo ser distinto en la naturaleza
 comedores de hierbas y raíces
 tuvimos que imitar a los grandes carnívoros
 tu cuerpo es una presa/ el cazador será jefe de la
 CIA y de la OTAN
 anamorfosis no metamorfosis
 Vegetarianos & Salvation Army & Hippies
 no detendrán las guerras
 la tarea es reparar lo ocurrido en milenios⁷⁷.

Este fragmento es muy ilustrativo de la concepción de la historia en *Contranatura*. En la expresión "todo pudo ser



distinto en la naturaleza" está presente una actitud crítica en relación al pasado. El poeta no idealiza el tiempo primitivo como lo hacían los románticos, sino concibe que en la naturaleza hay civilización y en la civilización, naturaleza. Por eso, los que comían hierba en el pasado ahora tienen que imitar al jefe de la CIA y de la OTAN y ser carnívoros.

La "anamorfosis" es "una pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deformada y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire"⁷⁸. El dibujo representa al pasado y la mirada, desde el presente, lo reconstruye con el fin de "reparar lo ocurrido en milenios". Es decir, el pasado es también una construcción desde un punto de visión determinado.

En "Aria verde" leemos lo siguiente:

& el hombre en algún tiempo fue recolector y nómada
 ah recuerdo /grandes simios herbívoros
 derrumbados arquetípico/ sucesivos paraísos
 pero en lo nuevo habita el germen de lo viejo &
 viceversa
 y la historia carnal y la historia espacial
 confluyen en un punto"⁷⁹.

El poeta no idealiza el pasado. Es cierto que los paraísos han sido derrumbados, pero ese derrumbe permite comprender plenamente el presente. Lo viejo posibilita entender lo nuevo y viceversa. Lo espacial (los astros, por



ejemplo) y lo carnal se complementan mutuamente.

En "Orígenes de la sublimación" se habla al principio de la añoranza del paraíso perdido; sin embargo, el poema aclara su mensaje con nitidez:

l'Utopie aussi
 un paraíso perdido propone
 un nuevo paraíso
 así Belleza = Mediación
 entre el mundo visible y el mundo posible
 /anamnesis del mundo uterino/
 y así el vidente
 no se anquilosa⁹⁹.

Obsérvese la lucidez de esta visión del pasado. Sin duda, el acontecimiento tiene un antes y un después. El paraíso perdido remite a un nuevo paraíso y viceversa. Se trata de que el vidente no se anquiloze. Su mirada que construye la historia, debe renovarse permanentemente.

G) INTERTEXTUALIDAD LIBERADORA FRENTE A
 MONOLOGO AUTORITARIO

La astrología y el erotismo le permiten a Hinostroza establecer un diálogo con la cultura (occidental u oriental) y, de ese modo, abre el poema al juego de las intertextualidades. "Horóscopo de Karl Marx" e "Imitación de Propertio" son claros ejemplos de ese proceso.

El poeta realiza una crítica del autoritarismo que



impone una vivencia atomizada y reduce las relaciones humanas a meros vínculos entre mercancías. Además, defiende la tradición que se halla amenazada por las clases dominantes que desean apropiarse de ella.

César representa el monólogo autoritario y la ausencia de actitud crítica. El diálogo intertextual permite reconstruir el pasado en relación con el presente. El texto, pues, se convierte en un mosaico de citas y, de ese modo, el escritor preserva su tradición.

La astrología pone de relieve que hay otras vías de conocimiento distintas de las establecidas por el saber dominante. En "Horóscopo de Karl Marx", se afirma que: "el río heracliteano/ arrastrará desechos tabloneros oídos/ & el Poder será entonces/ transparente a sí mismo/ purificación/ purgación/ por amor/ en una brizna de hierba siempre verde".

Se trata de una nueva concepción del poder. El poeta plantea la necesidad de que el poder se transforme en purificación por medio del amor. Fin del monólogo autoritario y triunfo de una intertextualidad liberadora.



NOTAS

1. Popper, Karl. Miseria del historicismo. Madrid, Alianza Editorial, 1973; pp. 149-150.
2. Ibídem, p. 101.
3. Hinostroza, Rodolfo. Poemas reunidos, pp. 93-94.
4. Ibídem, p. 94.
5. Ibídem.
6. Ibídem, p. 95.
7. Ibídem.
8. Cf. nuestro artículo "La crítica y el problema del poder: una aproximación a la poesía de Rodolfo Hinostroza". En: I Encuentro internacional de peruanistas. Lima, Universidad de Lima, 1998; tomo I, pp. 311-316.
9. Cf. Fernández Martorell, Concha. Walter Benjamin: crónica de un pensador. Barcelona, Ed. Montesinos, 1992; p. 44.
10. Cf. Fernández Gijón, Eduardo. Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana. España, Universidad de Valladolid, 1990; p. 92.
11. Lo dice, con mucha elocuencia, el escritor argentino Mempo Gardinelli (Premio Rómulo Gallegos 1993) en una reciente entrevista publicada en Ajos y zafiros: "Mire, no sé si usted lo va a publicar en la revista como yo se lo digo, la globalización es una mierda; yo no creo en la globalización, no me considero globalizado y creo que los que hablan de globalización no se dan cuenta de que eso es la misma colonización que nos querían vender hace treinta años, yo no acepto la globalización". Marcel Velázquez Castro [y] Agustín Prado Alvarado. "Entrevista a Mempo Gardinelli, Premio Rómulo Gallegos 1993". En: Ajos y zafiros, No. 1. Lima, Hipocampo Editores, octubre 1998; p. 42.
12. Ibídem, p. 95.



13. Benjamin, Walter. Discursos interrumpidos I. Buenos Aires, Ed. Taurus, 1989; p. 19.
14. *Ibídem*.
15. Fernández Cozman, Camilo. Las huellas del aura. Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996; p. 138.
16. Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 20.
17. Cf. nuestro libro *Las huellas del aura*, pp. 139-140.
18. Fernández Martorell, Concha. *Op. cit.*, p. 157.
19. Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid, Ed. Cátedra, 1998.
20. Cf., por ejemplo, el libro de Jean-Jacques Rousseau *Las ensoñaciones de un paseante solitario*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
21. Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 92.
22. Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Ed. Sur, 1967; p. 45.
23. *Ibídem*, pp. 46-47.
24. Fernández Gijón, Eduardo. *Op. cit.*, p. 58. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Avila, 1970, leemos en la página 187 lo siguiente: "Basta seguir a Loos en su lucha con el dragón de la ornamentación; basta percibir las creaciones de un esperante estelar de Scheerbart, o haber visto el Nuevo Angel de Klee, que prefiere liberar a los hombres al quitarles algo, para captar una humanidad que se mantiene en la destrucción".
25. *Ibídem*, p. 15.
26. Poe, Edgar Allan. *Cuentos*, 1. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1998; pp. [251]-261.
27. *Ibídem*, p. 253.
28. *Ibídem*, pp. 258-259.
29. *Ibídem*, p. 261.



30. Cabe mencionar que estos textos de Baudelaire comenzaron a aparecer en febrero de 1864, en *Le Figaro*. Pero se publicaron definitivamente en el tomo cuarto de la edición póstuma de las obras completas de Baudelaire en 1869, la cual fue preparada por Asselineau y Banville.
31. Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal. Suivies de Petits poèmes en prose, Curiosités esthétiques, L'art romantique, Journaux intimes et La Fanfarlo*. France, Pocket, 1998; p. 185.
32. Hinostroza, Rodolfo. *Op. cit.*, p. 20.
33. *Ibídem*, p. 28.
34. *Ibídem*, pp. 21, 22 y 24.
35. *Ibídem*, p. 73.
36. *Ibídem*.
37. *Ibídem*, p. 92.
38. Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 24.
39. Fernández Gijón, Eduardo. *Op. cit.*, p. 100.
40. *Ibídem*.
41. Cf. el libro de Benjamin *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 1998. Allí hay un trabajo muy ilustrativo (pp-[15]-35): "Una imagen en Proust".
42. *Ibídem*.
43. Benjamin, Walter. *Op. cit.*, p. 9.
44. *Ibídem*.
45. Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann*. Madrid, Alianza Editorial, 1985; p. 60.
46. Hinostroza, Rodolfo. *Op. cit.*, p. 34.
47. *Ibídem*, p. 35.
48. *Ibídem*, p. 37.
49. *Ibídem*.



50. Proust, Marcel. Op. cit., pp. 60 y ss.
51. Ibídem.
52. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., pp. 20-21.
53. Ibídem, p. 22.
54. Ibídem, p. 22.
55. "Es verdad que se trataba nada menos que de El Libro, pero así y todo, los libros tenían un principio y un final; Joyce había comenzado el 'Ulises' en 1914 y lo había terminado el '22; Proust había metido 17 años en 'La Recherche'". Fata morgana, p. 80.
56. Ibídem, p. 126.
57. Cf. Hugo, Víctor. Manifiesto romántico. Barcelona, Ed. Península, 1971; pp. 22 y ss.
58. Bernard Groethuysen dice resumiendo el pensamiento de Rousseau que: "Lo que volvió a los hombres malvados y desdichados es que quisieron salir de su estado natural. Esto es lo que llamamos progreso; es lo que enajenó a los hombres de sí mismos". Filosofía de la revolución francesa. México, Fondo de Cultura Económica, 1993; p. 144.
59. Theodor Adorno afirma lo siguiente: "Todo su pensamiento (el de Benjamin) se podría calificar de 'histórico-natural'. Le atraían los componentes petrificados, congelados u obsoletos de la cultura (...), igual que el fósil o la planta del herbario atraen al coleccionista (...). El concepto hegeliano de la segunda naturaleza como concreción de las relaciones humanas que se alienan a sí mismas, así como también la categoría marxista del fetichismo de las mercancías, tienen una posición clave en Benjamin. No le fascina sólo despertar la vida oculta en lo petrificado -- como en la alegoría--, sino también contemplar lo vivo de tal modo que se presente como largamente acontecido, 'prehistórico', y libere inesperadamente su significado". Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas. Madrid, Ed. Cátedra, 1995; pp. 16-17.
60. Cf. Eagleton, Terry. Op. cit., p. 96.
61. Ibídem, pp. 96-97.



62. Cf. Paz, Octavio. Los hijos del limo. Vuelta. Colombia, Ed. Oveja Negra, 1985; p. 9.
63. Fernández Gijón, Eduardo. Op. cit., p. 103.
64. Ibídem.
65. Ibídem.
66. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 19.
67. Ibídem, p. 54.
68. Ibídem, p. 53.
69. Ibídem, p. 104.
70. Ibídem.
71. Ibídem, p. 107.
72. Hugo, Víctor. Op. cit., pp. 22-23.
73. Benjamin, Walter. El origen del drama barroco alemán. Madrid, Taurus, 1990; p. 29.
74. Ibídem, p. 28.
75. Eagleton, Terry. Op. cit., p. 95. Lo que está entre comillas es una cita de Benjamin.
76. Fernández Gijón, Eduardo. Op. cit., p. 61.
77. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p. 128.
78. Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Vigésima primera edición. Madrid, Espasa Calpe, 1992; p. 135.
79. Hinostroza, Rodolfo. Op. cit., p.125.
80. Ibídem, pp. 112-113.



CONCLUSIONES

1. Hay dos períodos en la recepción crítica de la poesía de Rodolfo Hinostroza. El primer período es de los primeros enfoques parciales (de 1965 a 1971). Allí predominan las lecturas estilísticas. El segundo es de las primeras visiones globalizantes (de 1971 hasta nuestros días), donde se manifiestan los enfoques estructuralistas e intertextuales y la crítica política de la lírica de Hinostroza.
2. En el contexto donde surge la poesía de los años sesenta es imprescindible considerar el discurso de las ciencias sociales. Destaca, en particular, la construcción de la sociología como discurso institucionalizado y especialidad universitaria.
3. La reflexión sobre la sociedad y el poder en el Perú revela, en los años sesenta, una preocupación insistente por la historia peruana.
4. Hay tres ideas medulares para comprender el marco de



la reflexión de las ciencias sociales en el Perú. La primera es que se llegó a pensar que los intelectuales no conocían a plenitud la realidad peruana. La segunda es que el Estado y la nación en el Perú tenían un carácter inconcluso en el Perú. La tercera era la concepción de que sobre la base del cambio de las ideas abstractas se puede mejorar la condición de las personas.

5. En la poesía de los años sesenta aparece la figura del migrante. Hay distintos tipos de migrantes. El primero es el que migra del campo a la ciudad. También tenemos el intelectual latinoamericano que migra a Europa.
6. Hay cuatro características fundamentales de la poesía de los años sesenta: la conciencia estructural del poema, el papel de la síntesis, el verso narrativo, conversacional y la cita cultural.
7. Los poetas de los años sesenta (Antonio Cisneros y Marco Martos) formulan el poema-crónica. Hay alguna alusión (directa o indirecta) al pasado colonial, al Incanato o a la Conquista. El poeta-cronista desea que algunos hechos queden registrados en la memoria colectiva y se dirige a un lector mestizo.
8. Un recurso fundamental de la poesía de los años sesenta es la paráfrasis creativa. No se trata de una mecánica imitación sino que el lector siente que los



poetas de los años sesenta recrean versos acuñados en la tradición literaria.

9. Hay seis tendencias en la poesía de los años sesenta. La primera (representada por Hinostroza y Mirko Lauer) está influida por la lírica angloamericana intenta una visión totalizadora y manifiesta una apertura cosmopolita. La segunda, representada por Antonio Cisneros, revela una historia de grupo y emplea la ironía. Además manifiesta la influencia de Robert Lowell y de la simbología bíblica. La tercera tiene como sus principales exponentes a Marco Martos, Javier Heraud y César Calvo. Manifiestan el influjo de la literatura de lengua castellana (Antonio Machado, la poesía española de la Edad de Oro, Pablo Neruda, etc.) La cuarta (Juan Ojeda y Julio Ortega) evidencia la asimilación del legado del Simbolismo francés. Ojeda está influido por el romanticismo alemán y Ortega, por la lírica de lengua inglesa. La quinta tiene su máximo exponente en Luis Hernández y muestra una opción anti-intelectual. La sexta (Carlos Henderson) diseña una poesía experimental, heredera de la poesía francesa contemporánea.
10. Stéphane Mallarmé, con su concepción del Libro y del espacio, influirá poderosamente en la poesía de Hinostroza.



11. El simultaneísmo de Guillaume Apollinaire influirá en la lírica de Hinostroza.
12. Rodolfo Hinostroza tomó de Saint-John Perse la conciliación de lo clásico y lo actual. Asimismo, el tema de la infancia aparece en ambos escritores.
13. Ezra Pound influye en la lírica de Hinostroza en lo que concierne a su crítica de la racionalidad utilitarista y al simultaneísmo de las referencias culturales.
14. En la lírica de Hinostroza se percibe el juego de las intertextualidades porque estos poemas entran en diálogo con la tradición occidental y reescriben textos anteriores.
15. Hay la presencia de metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos en la poesía de Hinostroza.
16. Los interlocutores en la poesía son: el autor implícito, el lector implícito, el locutor y el alocutario. También tenemos que agregar dos interlocutores que están fuera del poema: el autor real y el lector real.
17. Hay dos tipos de locutores: el locutor personaje y el locutor no personaje.
18. Hay cuatro tipos de alocutario: el figural, el lector ficticio, el alocutario cero y el alocutario implícito.



19. En *Consejero del lobo*, el autor implícito presupone que el lector implícito va a reconocer un recorrido semántico que va del nacimiento a la muerte.
20. En *Consejero del lobo*, predomina el locutor personaje que oscila entre el yo y el nosotros.
21. En *Contranatura*, el autor implícito puso de relieve el título del poemario para subrayar una postura antirromántica. Y construye un recorrido semántico que va de la repetición del error humano hasta la posible redención lograda sobre la base del erotismo y del impulso sexual.
22. En *Contranatura*, el locutor se dirige, generalmente, a dos tipos de alocutarios: el implícito y el figural.
23. En la poesía de Hinostroza se percibe la oposición entre la experiencia masificada y la individual, hecho que posibilita una lectura benjaminiana de este discurso.
24. El hombre y su relación con la multitud aparece con nitidez en la poesía de Hinostroza. En *Consejero del lobo*, el locutor sigue a la multitud, pero luego asume una actitud crítica frente a ella. En *Contranatura*, el poeta se niega a instrumentalizar el arte y subraya su individualidad en relación a la multitud.
25. En los textos de Hinostroza se observa la oposición entre una vivencia atomizada y una experiencia



centrada en la memoria involuntaria.

26. En la poesía de Hinojosa la tradición es vista como un patrimonio amenazado, porque las clases dominantes intentan instrumentalizarlo.
27. En la lírica de Hinojosa se opta por el origen y no por la génesis.
28. El erotismo y la astrología constituyen una forma de materializar una crítica del poder en el mundo moderno.



BIBLIOGRAFIA

A) BIBLIOGRAFIA DE RODOLFO HINOSTROZA

1. LIBROS

Consejero del lobo. Lima, Fondo de Cultura Popular, 1965.

Consejero del lobo. La Habana, Ed. El Puente, 1965.

(Edición desautorizada por el autor).

Contra natura. Barcelona, Barral Editores, 1971.

Aprendizaje de la limpieza. Lima, Mosca Azul, 1978.

Poemas reunidos. Lima, Mosca Azul, 1986. (Recopila

Consejero del lobo, Contranatura -título de una sola palabra- y otros poemas)

Apocalipsis de una noche de verano. Lima, INC, 1988.

Fata morgana. Lima, Asa Ediciones, 1994.

2. ARTICULO

"Silencio: Mallarmé". En: Hueso húmero, Nc. 8. Lima, enero-marzo 1981, pp. [95]-107.



B) BIBLIOGRAFIA SOBRE RODOLFO HINOSTROZA

1) ARTICULOS CRITICOS, COMENTARIOS Y ENSAYOS

Cabel, Jesús. La fiesta prohibida. Apuntes para una nueva interpretación de la nueva poesía peruana 60/80. Lima, Ed. Sagsa, 1986, pp. 32-34.

Campos, Marco Antonio. "Rodolfo Hinostroza: delgada catedral". En: Señales en camino. Pueblo, Premiá Editora, 1983, pp. 90-92.

Cevallos, Leonidas. Los nuevos. Lima, Ed. Universitaria, 1967, pp. 65-90.

Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura en el Perú republicano". En: Varios. Historia del Perú. Lima, Ed. Mejía Baca, 1981, tomo VIII, p. 164.

Cornejo Quesada, Carlos. "Rodolfo Hinostroza o la luz del experimento formal". En: Mabú, No. 1. Lima, noviembre de 1971, s/n.

Delgado, Wáshington. Historia de la literatura republicana. Lima, Ed. Rikchay, 1980, p. 171.

Escobar, Alberto (comp.) Antología de la poesía peruana. Lima, Ed. Peisa, 1973, pp. 40-50.

Fernández Cozman, Camilo. Sobre Poemas reunidos. En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Año IV, No. 27. Lima, Latinoamericana Editores, 1er. semestre de 1988, pp. 240-242.



_____. "La crítica y el problema del poder: una aproximación a la poesía de Rodolfo Hinostroza". En: Varios. Encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX. Lima, Universidad de Lima, 1998, tomo II, pp. 311-316.

González Vigil, Ricardo. "Hinostroza contra el psicoanálisis". En: Dominical, suplemento de El Comercio. Lima, 10 de diciembre de 1978, p. 21.

_____. De Vallejo a nuestros días. Lima, Ediciones Edubanco, 1984, pp. 230-243 (Antología general de la poesía peruana, tomo III).

Higgins, James. Hitos de la poesía peruana: siglo XX. Lima, Ed. Milla Batres, 1993, pp. 176-190.

La Torre, Alfonso (Seymour). "Hinostroza: aprendizaje de la desnudez". En: Dominical, suplemento de El Comercio. Lima, 11 de febrero de 1979, pp. 16-17.

Lauer, Mirko. "Las batallas, los combatientes y los otros (comentario a los poemas de Rodolfo Hinostroza)". En: Amaru, No. 14. Lima, enero de 1991, pp. 85-86.

_____. "Hinostroza, Hegel, los huevos y la tortilla". En: Expreso. Lima, 10 de julio de 1974, p. 8.

Lauer, Mirko [y] Julio Ortega. "Partitura para una obertura de la lectura de Contranatura". En: Creación &



- crítica, No. 13. Lima, marzo de 1972, s/n.
- Lauer, Mirko [y] Mario Montalbetti. "Sicoanálisis: la literatura como consulta gratuita". En: Suplemento dominical de La República. Lima, 12 de setiembre de 1982, pp. 7-8.
- Montalbetti, Mario. "Notas sobre Hinostroza y los textos" (prólogo). En: Hinostroza, Rodolfo. Poemas reunidos. Lima, Mosca Azul Editores, 1988, pp. 9-13.
- O'Hara, Edgar. Desde Melibea. Lima, Ed. Ruray, 1980, pp. 116-118.
- Oquendo, Abelardo. "Aproximación a Contranatura". En: Textual, No. 3. Lima, diciembre de 1971, pp. 67-71.
- Ortega, Julio. Sobre Consejero del lobo. En: Ciempiés, No. 1. Lima, noviembre-diciembre de 1965, s/n.
- Oviedo, José Miguel. "Hinostroza: himnos para un siglo de catástrofes". En: Dominical, suplemento de El Comercio. Lima, 6 de febrero de 1966, p. 22.
- _____. "Hinostroza: la decadencia de Occidente". En: Dominical, suplemento de El Comercio. Lima, 5 de setiembre de 1971. (No pudimos obtener el número de página).
- Pari Rossi, Cristina. "Hinostroza: la fe en la palabra". En: Marcha. Montevideo, 18 de agosto de 1971. (No pudimos obtener el número de página).
- Rowe, William. "Poesía peruana: los últimos diez años". En



- Variedades, suplemento dominical de La Crónica. Lima, 3er. domingo de agosto de 1974, pp. 18-19.
- Sánchez, Luis Alberto. "Sentir no es comprender ni narrar". En: La Prensa. Lima, 19 de junio de 1972, p. 10.
- _____. 5ta. edición. La literatura peruana. Lima, Ed. Mejía Baca, 1981, tomo V, pp. 1588-1589.
- Sánchez León, Abelardo. Sobre Contranatura. En: Oiga, No. 439. Lima, 3 de setiembre de 1971, pp. 33-34.
- _____. "Hinostroza reunido". En: Debate, vol. IX, No. 43. Lima-marzo-abril de 1987, p. 65.
- Sánchez Piérola, Roberto. "De 'Los bajos fondos' a 'Nudo borromeo' en la poesía de Hinostroza". En: More ferarum. Lima, abril de 1999, año 2, No. 3, pp. 65-75.
- Suárez Miraval, Manuel. Sobre Contranatura. En: Correo. Lima, 16 de setiembre de 1971, p. 15.
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Caracas, Monte Avila Editores, 1975, pp. 334-338.
- Tamayo Vargas, Augusto. Literatura peruana. Lima, Ed. Peisa, 1992, tomo III, pp. 980-981.
- Toro Montalvo, César (comp.) Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60-'70). Lima, Ediciones Mabú, 1978, p. 96.
- Yurkievich, Saúl. "Contranatura: una poética nueva". En: Libre, No. 2. París, diciembre 1971 y enero y febrero de 1972, pp. 152-155.



3) ENTREVISTAS

Bareiro, Rubén. "Hinostroza, un rechazo de Vallejo". En: Suplemento dominical de El Comercio. Lima, 26 de marzo de 1972, p. 26.

Ortega, Julio. "Adiós a Lacan (y vuelta a Mallarmé). Entrevista con Rodolfo Hinostroza". En: Eco, No. 237. Bogotá, julio de 1981, pp. 301-312.

Tumi, Mito. "Rodolfo Hinostroza: el poder de la palabra". En El Caballo rojo, suplemento dominical de El Diario de Marka. Lima, 20 de marzo de 1983, pp. 10-11.

2) TESIS

Mondoñedo Murillo, Marcos. Grafismos retóricos y narratividad en Contra natura de Rodolfo Hinostroza. Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998.

C) BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

Adán, Martín. Poemas escogidos. Lima, Mosca Azul, 1983.

Adorno. Theodor. Sobre Walter Benjamin. Madrid, Cátedra, 1995.

Apollinaire. Bestiario o el cortejo de Orfeo. Traducción y prólogo de Camilo Fernández Cozman. Lima, Picaflor,



1999.

_____. Alcools. Paris, Gallimard, 1996.

_____. Caligramas. Edición de J. Ignacio Velásquez.
Madrid, Cátedra, 1987.

Aristóteles [y] Horacio. Artes poéticas. Madrid, Taurus,
1992.

Aristóteles, Horacio [y] Boileau. Poéticas. Madrid, Editora
Nacional, 1982.

Bajtín, Mijail. La poética de Dostoievski. México, FCE,
1986.

Barthes, Roland. "L'ancienne rhétorique". En:
Communications, 16, París, 1970.

_____. El placer del texto. Lección inaugural.
México, Siglo XXI, 1984.

_____. Mitologías. México, Siglo XXI, 1985.

_____. El grado cero de la escritura. México,
Siglo XXI, 1986.

Baudelaire, Charles. Le Spleen de Paris. París, Le Livre
de Poche, 1964.

_____. Las flores del mal. Buenos Aires, Ed.
Losada, 1980.

_____. Crítica de arte. La Habana, Editorial
Arte y Literatura, 1986.

_____. Les Fleus du Mal. France, Pocket, 1998.

Belli, Carlos Germán. El pie sobre el cuello. Montevideo,



- Alfa, 1967.
- Bendezú, Francisco. Cantos. Lima, La Rama Florida, 1971.
- _____. Los años (1946-1960). Lima, La Rama Florida, 1961.
- Benjamin, Walter. Ensayos escogidos. Buenos Aires, Sur, 1967.
- _____. Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos. Caracas, Monte Avila, 1970.
- _____. Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Madrid, Taurus, 1980.
- _____. El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán. Barcelona, Península, 1988.
- _____. Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1989.
- _____. El origen del drama barroco alemán. Madrid, Taurus, 1990.
- _____. Imaginación y sociedad. Iluminaciones I. Madrid, Taurus, 1998.
- Belli, Carlos Germán. Sextinas y otros poemas. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970.
- Benveniste, Émile. Problemas de lingüística general. México, Siglo XXI, 1971.
- _____. Problemas de lingüística general II. México, Siglo XXI, 1977.
- Billy, André (comp.) Apollinaire. Paris, Seghers, 1956.



- Bueno, Raúl. Poesía hispanoamericana de vanguardia. Lima, Latinoamericana, 1985.
- Bürger, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona, Península, 1987.
- Calvo, César. Pedestal para nadie. Lima, INC, 1975.
- Cardenal, Ernesto. Nueva antología poética. 6ta. edición. México, Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- Cisneros, Antonio. Poesía reunida. Lima, Editora Perú, 1996.
- Collazos, Oscar (comp.) Los vanguardismos en América Latina. La Habana, Casa de las Américas, 1970.
- Cornejo Polar et al. Literatura y sociedad en el Perú. (Conversatorio). Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1981.
- _____. Narración y poesía en el Perú. (Conversatorio). Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1982.
- Coseriu, Eugenio. Lecciones de lingüística general. Madrid, Gredos, 1986.
- _____. Gramática, semántica, universales. Madrid, Gredos, 1978.
- Cotler, Julio. Clases, estado y nación en el Perú. Lima, IEP, 1985.
- Delgado, Wáshington. Un mundo dividido. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970.
- De Toro, Alfonso. Texto-mensaje-recipiente. Buenos Aires, Galerna, 1990.



- Díaz, Jesús et al. "El Perú crítico: utopía y realidad".
En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Nos.
31-32. Lima, 1990.
- Ducrot, Oswald. Dire et ne pas dire. Paris, Hermann, 1972.
- Ducrot, Oswald [y] Tzvetan Todorov. Diccionario
enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México,
Siglo XXI, 1986.
- Eagleton, Terry. Walter Benjamin o hacia una crítica
revolucionaria. Madrid, Cátedra, 1998.
- Eco, Umberto. La definición del arte. Barcelona, Martínez
Roca, 1972.
- _____. Lector in fabula. Barcelona, Lumen, 1981.
- _____. Obra abierta. México, Ed. Origen/Planeta,
1985.
- Eguren, José María. Poesías completas y prosas selectas.
Lima, Universo, s/d.
- _____. Obras completas. Edición, prólogo y
notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Mosca Azul,
1974.
- Eielson, Jorge Eduardo. Poesía escrita. 2da. edición.
México, Vuelta, 1989.
- _____. Poesía escrita. 3ra. edición.
Colombia, Norma, 1998.
- Eliot, T.S. Sobre la poesía y los poetas. Buenos Aires, Ed.
Sur, 1959.



- _____. Criticar al crítico y otros ensayos. Madrid, Alianza Editorial, 1967.
- _____. Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona, Seix Barral, 1968.
- _____. Poesías reunidas 1909/1962. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- _____. Litterary Essays of Ezra Pound. Wesport, Conecticut, Greenwood Press, Publishers, 1979.
- Escobar, Alberto. Antología de la poesía peruana. Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1965.
- Antología de la poesía peruana. Lima, Peisa, 1973.
- Fernández Cozman, Camilo. Las insulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen. Lima, Naylamp, 1990.
- _____. Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson. Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.
- _____. Raúl Porras Barrenechea y la literatura peruana. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.
- Fernández Gijón, Eduardo. Walter Benjamin. Iluminación mística e iluminación profana. España, Universidad de Valladolid, 1990.
- Fernández Martorell, Concha. Walter Benjamin: crónica de un pensador. Barcelona, Montesinos, 1992.



- Fernández, Teodosio. La poesía hispanoamericana en el siglo XX. Madrid, Taurus, 1987.
- Fontanier. Pierre. Les figures du discours. París, Flammarion, 1993.
- Fontanille, Jacques. Sémiotique et littérature. Essais de méthode. París, Presses Universitaires de France, 1999.
- Foucault, Michel. Microfísica del poder. Madrid, Ed. La Piqueta, 1979.
- _____. El discurso del poder. México, Folios, 1983.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- García-Bedoya, Carlos. Para una periodización de la literatura peruana. Lima, Latinoamericana Editores, 1990.
- García Berrio, Antonio. Teoría de la literatura. Madrid, Cátedra, 1989.
- García-Pelayo y Gross, Ramón et al. Dictionnaire français espagnol. París, Ed. Larousse, 1991.
- Garcilaso de la Vega, Inca. Comentarios reales de los incas. México, Fondo de Cultura Económica, 1991. 2 tomos.
- González Porto-Bompiani. Diccionario literario. Tomo I. Barcelona, Montaner y Simon, 1967.



- Grupo Mi. Retórica general. Barcelona, Paidós, 1987.
- _____. Rhétorique de la poésie. París, Seuil, 1990.
- Guevara, Pablo. Retorno a la creatura. Madrid, Cooperación Intelectual, 1957.
- Genette, Gerard. Figuras III. Barcelona, Lumen, 1989.
- Greimas, A.J. [y] J. Courtés. Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. París, Hachette, 1979.
- Groethuysen, Bernard. Filosofía de la revolución francesa. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Guiraud, Pierre. La estilística. Buenos Aires, Nova, 1970.
- Henderson, Carlos. "Por una poética en la crítica vallejana". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XIII, No. 25. Lima, Latinoamericana, 1er. semestre de 1987, pp. [81]-87.
- Hernández, Luis. Vox Horrisona. Antología. Lima, Hueso número ediciones, 1981.
- _____. Obra poética completa. 2da. edición ampliada de Vox Horrisona. Lima, Ed. Punto y Trama, 1983.
- Heraud, Javier. Poesías completas. 3ra. edición. Lima, Campodónico Editores, 1975.
- Hugo, Víctor. Obras completas. Tomo III. Valencia, Terraza, Aliena y Compañía Editores, 1887.
- _____. Manifiesto romántico. Barcelona, Ed.



- Península, 1971.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Colombia, Oveja Negra, 1986.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. París, Bibliothèque Charpentier, 1891.
- Iribarren Borges, Ignacio. *Una revolución literaria y sus autores. Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Caracas, Monte Avila, 1980.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra, 1988.
- Kosík, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México, Ed. Grijalbo, 1979.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974.
- Lacan, Jacques. *Seminario. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona, Ed. Paidós, 1986.
- _____. *Escritos 1*. México, Siglo XXI, 1990.
- Lauer, Mirko. *El sitio de la literatura*. Lima, Mosca Azul Editores, 1989.
- _____. *Los poetas en la república del poder*. Barcelona, Tusquets, 1972.
- _____. *Sobre vivir*. 2da. edición. Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1988.
- Li Carrillo, Víctor. *El estructuralismo y el pensamiento contemporáneo*. Lima, s/e, 1986.



- Lotman, Yuri. Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo, 1978.
- Lozano, Jorge et al. Análisis del discurso. Madrid, Cátedra, 1989.
- Lyons, J. Semántica. Barcelona, Teide, 1980.
- Mallarmé, Stéphane. Obra poética. Dos tomos. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Madrid, Hiperión, 1981.
- _____. Igitur. Divagations. Un coup de dés. París, Gallimard, 1976.
- _____. Poesías. Traducción de R. Silva-Santisteban. Lima, PUC, 1998. (Stéphane Mallarmé en castellano III).
- Marchese, Angelo [y] Joaquín Forradellas. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona, Ariel, 1989.
- Mariátegui, José Carlos. Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana. 57ma. edición. Lima, Amauta, 1992.
- Martos, Marco. Leve reino. Obra poética. Lima, Ed. Peisa, 1996.
- Melis, Antonio. "Poesía y política en Las uvas y el viento". En: Revista de crítica literaria latinoamericana, Año XIX, No. 38. Lima, Latinoamericana, 2do. semestre de 1993, pp. 123-130.
- _____. Textos, modelos y metáforas. México,



Universidad Veracruzana, 1984.

Monguió, Luis. La postmodernista peruana. México, FCE, 1954.

_____. Elementos para una teoría del texto literario. Madrid, Cátedra, 1978.

417. Madrid, 1985.

Nagy, Christoph de. The Poetry of Ezra Pound: The Pre-Imagiste Stage. Bern, Francke Verlag, 1960.

Neruda, Pablo. Obras completas. 2da. edición. Buenos Aires, Losada, 1962.

_____. Residencia en la tierra. Colombia, Oveja Negra, 1983.

Orrillo, Winston. Orden del día. Buenos Aires, Losada, 1968.

Ortega, Julio. De este reino. Lima, La Rama Forrada, 1964.

_____. Tiempo en dos. Lima, Ediciones de la revista Ciempiés, 1966.

_____. Las viñas de moro. Lima, Ed. Universitaria, 1968.

Palma, Ricardo. Tradiciones peruanas. Conquista y virreinato. Lima, Ed. Universo, 1972.

Paoli, Roberto. Mapas anatómicos de César Vallejo. Florencia, D'Anna, 1981.

_____. Estudios sobre literatura peruana contemporánea. Firenze, Stamperia Editoriale Parenti,



- 1985.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México, Siglo XXI, 1981.
- _____. *Libertad bajo palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- _____. *Las peras del olmo*. Colombia, Oveja Negra, 1984.
- _____. *Los hijos del limo. Vuelta*. Colombia, Oveja Negra, 1985.
- _____. *El arco y la lira*. México, FCE, 1986.
- Pérez Gallego, Cándido. *Historia de la literatura norteamericana. Síntesis y crítica*. Madrid, Taurus, 1988.
- Perse, Saint-John. *Amers. Oiseaux*. París, Gallimard, s/d.
- _____. *Anábasis*. Madrid, Visor, 1983.
- _____. *Anábasis y otros poemas*. Traducción de Jorge Zalamea. Barcelona, Orbis, 1985.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos, 1*. Traducción de Julio Cortázar. Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- _____. *Ensayos y críticas*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Popper, Karl. *Miseria del historicismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México, Ed. Joaquín Morciz, 1870.
- _____. *Cantares completos (I-CXX)*. Traducción de José



- Vásquez Amaral. México, Joaquín Mortiz, 1975.
- _____. Personæ. Traducción de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Pedernal, 1995.
- Pozuelo, José María. Teoría del lenguaje literario. Madrid, Cátedra, 1989.
- Propercio, Sexto. Elegías. Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1963.
- Proust, Marcel. En busca del tiempo perdido. 1. Por el camino de Swann. Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- Reis, Carlos. Fundamentos y técnicas de análisis literario. Madrid, Gredos, 1985.
- Reisz, Susana. Teoría literaria. Lima, PUC, 1986.
- Rest, Jaime (comp.). Los románticos ingleses. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Reyes, Alfonso. La experiencia literaria. Buenos Aires, Ed. Losada, 1969.
- Rimbaud, Arthur. Prosa completa. Madrid, Cátedra, 1991.
- _____. Una temporada en el infierno. Madrid, Hiperión, 1992.
- Romualdo, Alejandro. Poesía íntegra. Lima, Viva Voz, 1986.
- Rosenthal, M.L. A primer of Ezra Pound. New York, The Universal Library Grosset & Dunlap, 1966.
- Rousseau, Jean-Jacques. Las ensañaciones de un paseante solitario. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Searle, J.R. Actos de habla. Madrid, Cátedra, 1980.



Shakespeare, William. Dramas. Barcelona, Joaquín Giel, Editor-Muntaner, 1945.

Silva-Santisteban, Ricardo. La música de la humanidad. Antología poética del Romanticismo inglés. Barcelona, Ed. Tusquets, 1993.

_____. José María Eguren: aproximaciones y perspectivas. Lima, Universidad del Pacífico, 1977.

Sologuren, Javier. Vida continua. Lima, INC, 1971.

Staiger, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid, Ed. Rialp, 1966.

Todorov, Tzvetan. Poética. Buenos Aires, Losada, 1975.

Urdanivia, Eduardo. La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución. Lima, Latinoamericana, 1984.

Valéry, Paul. Variedad I. Estudios literarios. Estudios filosóficos. Buenos Aires, Losada, 1956.

Vallejo, César. Obra poética. Edición de Américo Ferrari. México, Colección Archivos, 1989.

_____. Poesía completa. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, PUC, 1997. 3 tomos.

_____. Poemas completos. Edición de Ricardo González Vigil. Lima, Ediciones Copé, 1998.

Vega Centeno, Imelda. La construcción social de la sociología. Lima, Fundación Friedrich Ebert, 1996.



- Velázquez Castro, Marcel [y] Agustín Prado. "Entrevista a Mempo Gardinelli, Premio Rómulo Gallegos 1993". En: *Ajos y zafiros*, No. 1. Lima, Hipocampo Editores, octubre 1998; pp. 39-47.
- Verani, Hugo (comp.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Roma, Bulzoni Editore, 1986.
- Verlaine, Paul. "Art poétique". En: *Le livre d'or de la poésie française*. Paris, Marabout, 1972.
- Voloshinov, Valentin N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- Westphalen, Emilio Adolfo. *Bajo las zarpas de la quimera. Poemas 1930-1988*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, Barral Editores, 1973.



