



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

---

Urco Nuñez, J. (1995). *Mecanismos de producción en "Rito", un poema de Marco Martos* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

---

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

---

**Título:** Mecanismos de producción en "Rito", un poema de Marco Martos

**Autor:** Jaime Urco Núñez

**Año:** 1995

**Lugar de publicación:** Lima, Perú

**Tipo de tesis:** Licenciatura

**Palabras claves:** Marco Martos, enunciación, enunciado, referencia, valoración, mecanismo de producción.

**Referencia en APA 7ma. ed.** Urco Núñez, J. (1995). *Mecanismos de producción en "Rito", un poema de Marco Martos* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

## **Resumen**

La tesis presenta un estudio textual de *"Rito"* de Marco Martos para sustentar que el texto es una entidad autosuficiente de significación. En el primer capítulo analiza la problemática sobre la enunciación y el enunciado; en el segundo, examina el problema de la referencia junto con las ideas previas que hay sobre el tema; en el tercero, menciona su punto de vista sobre la valoración que discute con ciertas ideas de T.S. Eliots y e el cuarto capítulo, aborda el tema principal de la tesis, los mecanismos de producción de sentido en *"Rito"*.

*Palabras Clave:* Marco Martos, enunciación, enunciado, referencia, valoración, mecanismo de producción.

**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**



**NO SE PRESTA  
A DOMICILIO**





jaime urco núñez

---

# mecanismos de producción en “rito” un poema de marco martos

---

tesis para optar el título de licenciado en literatura



---

universidad nacional mayor de san marcos  
facultad de letras y ciencias humanas  
escuela de literatura  
lima, febrero de 1995



# Introducción

---





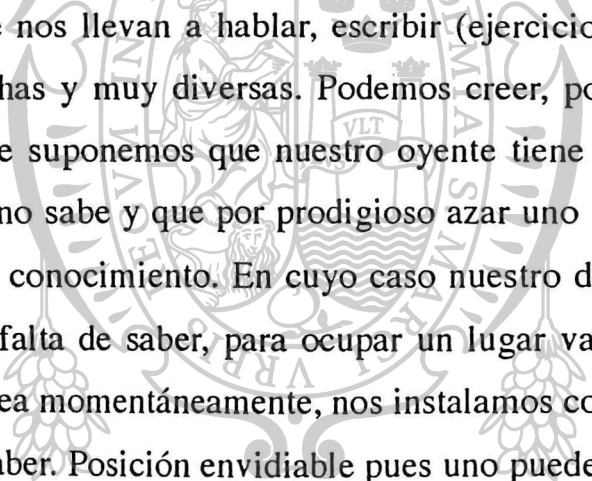
---

*di la verdad*

*di al menos tu verdad*

---

Heberto Padilla



Las razones que nos llevan a hablar, escribir (ejercicios del lenguaje) pueden ser muchas y muy diversas. Podemos creer, por ejemplo, que hablamos porque suponemos que nuestro oyente tiene conciencia que existe algo que no sabe y que por prodigioso azar uno se encuentra en posesión de ese conocimiento. En cuyo caso nuestro decir se produce para llenar esa falta de saber, para ocupar un lugar vacío. Y de este modo, aunque sea momentáneamente, nos instalamos como el sujeto de (un supuesto) saber. Posición envidiable pues uno puede vivir la ilusión de ser (fugaz) oráculo griego.

Puede ser también, digo otro ejemplo, el caso de una feliz coincidencia. Nuestro decir -que lo creemos digno de atención- es recibido por un oyente como algo valioso. Es decir, ambos compartimos la creencia de estar vinculados por un objeto meritorio.

Claro que hay circunstancias en las que uno habla cosas que ni son sabientes ni son valiosas. Es el caso de la comunicación que necesita



cerciorarse que su canal físico está operativo. El lenguaje pone en actividad su función fática: enunciados que no dicen nada, o repitiendo lo ya dicho redundan aparentemente sin necesidad alguna. Su misión no es la de transmitir data. Su función es la de ser frases de enganche. Recurramos al ejemplo de la conversación telefónica. El repetido “aló” en el teléfono, cuando un silencio prolongado se produce en alguno de los interlocutores, sirve tan sólo para cerciorarnos que el otro sigue en línea (que no nos ha dejado bebiendo los vientos), o que el aparato no se ha averiado y sigue en vida.

Digamos una verdad de perogrullo: nadie le presta atención a palabras sabidas de antemano. Si nos llegan a las orejas hablas que ya conocemos para qué parar mientes, para qué el esfuerzo de decodificación.

Jacques - Alain Miller dice que el que habla intenta suspender aunque sea momentáneamente el sentido de sus palabras. Una disociación digamos de pura estrategia: soltar el decir, pero retener el sentido, desplazándolo, retrasándolo.

*“es mejor que el sentido esté un poco rezagado. Es muy aburrido cuando el sentido está por delante ... cuando ya se sabe la intención de la persona no se le presta atención.”<sup>1</sup>*

El emisor está en la obligación, siguiendo con nuestros ejemplos, de

---

1. Jacques - Alain Miller. “Language much ado about what?” En: Ragland-Sullivan, Ellie y Bracher, Mark (eds) *Lacan and the subject of language*. New York and London, Routledgs, 1991.



instalarse ya sea como sujeto de (supuesto) saber o buscar el encuentro con un receptor que comparta sus criterios de objetos valiosos amén de evitar de ser los hablantes repetitivos: cháchara. De otro modo el diálogo no pasará por nuestra boca ni orejas.

Pasando a lo mío. El texto que propongo no pretende pronunciarse desde ese lugar privilegiado: el sujeto de (supuesto) saber. Apunto más bien a dejar señas, en mis páginas, para persuadir que lo mío no es cháchara fática. Para ello no recurriré a la estratagema de Miller: suspender el sentido de lo que digo para soltarlo con cuentagotas reteniendo con esto la atención. Mi texto apela a esquemas, modelos propios de la semiótica (en rigor no soy un ser semiótico, me valgo de algunos de sus conceptos) con algunos préstamos del psicoanálisis no ortodoxo sumado al ahora viejo (para algunos) estructuralismo de Roland Barthes y Tzvetan Todorov.

Acabo de decir viejo para algunos porque yo no creo en el progreso. No tengo ninguna razón para aceptar que algo por el mero hecho de haber llegado tiempos después es mejor que aquel que llegó con anterioridad. El *viejo* positivismo y su creencia en el progreso no es uno de mis convencimientos. Las teorías se suceden unas a otras, pero esto no significa necesariamente que los relevos sean cualitativos. El surgimiento de una nueva teoría permite ensanchar el corpus de hipótesis y nuevos objetos de estudio en el universo cognoscitivo por ser una construcción más. Su ubicación en la cadena de saberes no dice nada. La superioridad es más una creencia nuestra que una cualidad de las teorías. A continuación explico este convencimiento.

Las teorías son incomparables. Por la sencilla razón que su cons-



trucción se hace con distintos paradigmas y diferentes sintaxis. Cada una de ellas es una elaboración propia. No tienen un código en común que permita la vara mensurable. No puedo decir que el estructuralismo es superior al marxismo, por ejemplo. Entre ambos no existe el mismo objeto de estudio para poderlos reducir a un mismo espacio y sopesarlos para evaluarlos y decidir la supremacía de uno sobre el otro. Según Walter Mignolo cada teoría inventa su objeto de estudio:

*“la teoría no es una estructura conceptual que se ‘aplica’ o se ‘proyecta’ sobre un objeto existente y externo a ella, sino que el objeto es parte de la estructura conceptual de la teoría. Porque el objeto no es externo a la teoría, es por lo que su definición no es posible sin referencias al discurso que lo define.”*<sup>2</sup>

*“recordando a Kant ... que el método es el que crea el objeto y que, por lo tanto, el objeto de una teoría no está dado naturalmente sino que se es el resultado de una elaboración abstracta”*<sup>3</sup>

con lo que se puede concluir que

*“toda teoría es inseparable de su objeto”*<sup>4</sup>

2. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica, 1978; p. 12.

3. Obra citada, p. 24

4. Obra citada, p. 29



Y si creemos en esto es fácil aceptar que no puede haber una sucesión que vaya de menos a más entre las distintas teorías. Si hablamos de objetos de estudio distintos como podríamos comparar las teorías que los han dotado de existencia (las extrapolaciones son otra cosa).

Las teorías son lenguajes diferentes (digo lenguajes porque están constituidas por paradigmas enlazados por leyes de combinación) entre sí. Su validez reside en la coherencia interna de su estructura y en la consistencia de sus proposiciones lógicas. Y, por otro lado, en la aceptación social que mediante el consumo colectivo le hace tener carta de ciudadanía. Esto último porque se puede elaborar una teoría intachable desde el punto de vista lógico pero si la comunidad no la acepta entonces no estamos diciendo nada. El saber, la comunicación, los lenguajes son contratos fiduciarios. Reposan en la fiducia. Si el receptor (grupal) no asume su creencia entonces no hay contrato, no hay relación. Estaríamos ante el solitario emisor que carece de oreja que lo valide.

Lo que ocurre es que cada teoría se comporta como una mirada. Mirada que está en un determinado ángulo y mirada que dota de existencia al objeto. No es que con el surgimiento de una nueva epistemología se enmienden los errores de la epistemología anterior. Sucede que cada una de ellas es diferente. No son acumulativas. Cambia el mundo porque cambia la teoría que lo inventa. Lo que hacemos es mirar y construir el mundo desde nuestro lugar. Todo lugar es una posibilidad de legitimidad. No hay un sitio que sea el privilegiado que nos haga decir que desde ese punto el mundo es observado *tal como es*. Esto sería asegurar que podemos acceder a la cosa sin intermediario



(léase sin lenguaje). Entre el objeto y nosotros no existiría nada. Como en las contemplaciones místicas. Sin intermediación que construya tanto el objeto que miramos como a nosotros mismos. Sujeto y objeto un único elemento.

Con lo que concluyo que si no hay posibilidad de tener la cosa en sí sino la versión del objeto que nuestro lenguaje alcanza a construir no existe razón para creer que los textos son incuestionables por la teoría en la que se apoyan, por su ultra contemporaneidad. De otra forma debería obligarme a olvidar las enseñanzas, v. gr., de Platón porque su estancia en la tierra ocurrió hace muchas lunas. Sin embargo, algunas de sus ideas funcionan en el poema "Rito" como lo demostraré oportunamente.

La relatividad de la que estoy hablando me exime de hacer referencias a otros trabajos que se han realizado sobre la poesía de Marco Martos. Cada uno escribe con ideas que son las que nos permite encontrar lo que esas ideas inventan. No existe posibilidad de contacto con los críticos de Martos porque se han hecho con otras pertinencias distintas a las mías. Por ejemplo, el trabajo de Ignacio López Soria sobre *Carpe Diem* no es hecho desde la semiótica ni desde el psicoanálisis. Su visión obedece a sus presupuestos teóricos. Y de acuerdo a lo dicho líneas arriba, todo supuesto teórico es arbitrario siendo validado sólo por el uso social. Es decir, por tratarse de arbitrariedades colectivas. Como aquella que nos hace pensar que el atardecer es bello (el sunset de algunos). La arbitrariedad es un imposible de desterrar del saber. Asumo mi porción de arbitrariedad.

Además, yo no estudio a Marco Martos. Mi tesis es sobre un texto,



“Rito”. Martos es el autor biológico que no es pertinencia de mi trabajo. Hago un estudio textual con el convencimiento que el texto (que técnicamente de acuerdo al metalenguaje de la semiótica se llama enunciado) es una entidad autosuficiente de significación. Y si hubiera que apelar a referentes sólo cabría decir que el referente de un texto no es otro que otro texto porque los textos hablan siempre de textos. Discurso que se remiten entre sí. Lo real en sí es inaprehensible. Nuestro acceso a él está supeditado al uso de un simulacro: el lenguaje.

Con lo que puedo sustentar por qué no creo en la objetividad. Hay que recordar que el lenguaje no es inocente. Intermediario desinteresado. El lenguaje modeliza. Antes de él no hay concierto en lo real que existe, pero que es ininteligible. El lenguaje lo clasifica, lo ordena. Le inventa una distribución para que aparezcan sus elementos con sus relaciones. Un real comprensible surge por obra y gracia del lenguaje. El mundo, lo real como cosa en sí es imposible de conocer. El mundo que conocemos tiene que ver con el mundo que logramos construir con nuestro lenguaje. O más exactamente, es nuestro lenguaje el que lo inventa así como nos ha inventado a nosotros mismos.

*“... el ser humano es más bien un efecto del significante que no la causa”.<sup>5</sup>*

nos dice el psicoanálisis lacaniano

---

5. Lacan. Anika Rifflet - Lemaire. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978; p. 117



*“Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’.”*<sup>6</sup>

recuerda la lingüística.

La presente tesis está constituida por las siguientes partes.

En el capítulo primero hablé sobre la problemática de la enunciación y de su producto: el enunciado. Entiendo que ambos son instancias del lenguaje. La enunciación es el supuesto lógico necesario y anterior al enunciado; el lugar donde se decide la configuración, los estados de conjunción o disjunción de los sujetos, las transformaciones que se llevan a cabo para alterar esos estados, etc. del texto. Y entiendo por enunciado el texto. El producto que tenemos entre manos. Uno funciona como sistema (virtual) mientras que el segundo hace las veces del habla (la actualización, lo concreto). Entre ambos reside el espacio de mi investigación, entre ellos los sujetos que son de mi competencia de estudio.

Explicito lo que entiendo por sujeto. Los distintos sujetos que existen tienen validez en tanto se ubiquen en su dimensión de pertinencia. El sujeto psicológico, que usualmente identificamos con las personas de carne y hueso no son de mi incumbencia. Para mí eso es real. Es decir, lo que está fuera del lenguaje y por lo mismo ajeno a la significación.

---

6. Emile Benveniste. *Problemas de lingüística general*. Tomo 1. México, siglo veintiuno editores, 1986; p. 180.



Los únicos sujetos que son de interés en mi trabajo son los verbales: los que podemos hallar en la instancia del enunciado (es decir, el texto) y en la enunciación (el supuesto lógico necesario para la existencia del enunciado). Estos últimos son posibles de presenciar gracias a una tarea de reconstrucción hecha en el enunciado porque como bien sabemos la enunciación es irrepresentable como lo demostraré.

El capítulo segundo tiene que ver con el problema de la referencia. Como ya lo dije brevemente líneas arriba, la referencia no tiene que ver con un mundo real, con una sociedad extratextual que funcione como vigilante padre que otorga el sentido a sus protegidos. La referencia, en mi modo de ver, tiene que ver con los textos. Una estructura verbal remite a otra y ésta a otra y así hasta cubrir el sentido que se instala en el texto. Y esto se hace evidente cuando la lejanía cultural que hay entre el texto a ser consumido y el receptor (con textos que le sirven de agentes traductores) hace imposible una comunicación. Por ejemplo, si leo un haiku debo saber que los japoneses tienen formas propias de discursivizar la naturaleza (las estaciones) que son componentes importantes en el haiku, que muchos de estos poemas responden al discurso (no discurso) del Zen. De modo contrario, quedaré en las afueras del poema. En los casos de estar en la misma estructura, la referencia textual se hace implícita porque en realidad ocurre que el texto ha sido construido con convenciones que comparten texto y receptor. Y en este caso, el texto parece autosuficiente.

Por añadidura, la referencia obligaría a pensar que existe una correspondencia entre un texto y algo exterior a ella. Miller es de la idea que más bien lo que ocurre es que el texto se construye para desplazar, anu-



lar aquello que pretende cubrir semánticamente. Lacan habla por ello de la muerte de la cosa por acción de la palabra. Puntos que discutiré con detenimiento en este capítulo.

Capítulo tres. Apelando a unas ideas de T. S. Eliot, o más exactamente, para negarlo expondré mi punto de vista sobre la valoración. Eliot pensaba que la buena crítica puede demostrar con rigor metodológico que un objeto textual es de buena calidad y por ello valioso para la memoria colectiva. Creo que la crítica no debe inmiscuirse en sanciones valorativas. Su labor es de descripción textual.

En el capítulo cuatro, explicitaré el aspecto del texto que me interesa trabajar: sus mecanismos de producción de sentido. No estoy a la caza de significados secretos, profundos. Doy por sentado, por respecto a la inteligencia de los lectores, que cualquiera puede entender un texto, que no hay necesidad de explicárselo como si se tratará de niños en situación de aprendizaje. Me interesa dejar en claro que doy por supuesto que se sabe de lo que se habla en el texto. Mi tarea se reduce a hacer visibles los procedimientos que se vale el enunciador (sujeto verbal perteneciente a la instancia de la enunciación) para que el texto tenga un significado.



# PARTE PRIMERA

---

## Marco teórico



1.

---

Enunciación /

---

enunciado

---



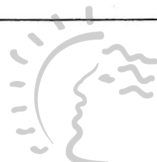
Roland Barthes sostenía que una de las cosas que se le podía exigir a la escritura era hacer explícito los presupuestos desde los cuales se construía.

*“lo que se puede reprochar [a la crítica no son los a priori], sino el hecho de silenciarlos, de envolverlos en el ropaje moral del rigor y de la objetividad: la ideología se introduce aquí, como una mercancía de contrabando, en el equipaje del cientismo...”*

*... la elección ideológica no constituye el ser de la crítica, y la verdad no es su sanción ... el pecado mayor, en crítica, no es la ideología, sino el silencio con que se encubre ...<sup>1</sup>*

---

1. Roland Barthes. *Ensayos críticos*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1987; p.303.



En nuestro país Mariátegui dijo algo similar en la introducción a su Proceso a la literatura:

*“Mi crítica renuncia a ser imparcial o agnóstica, si la verdadera crítica puede serlo, cosa que no creo absolutamente”<sup>2</sup>.*

tomar partido señalando la perspectiva desde la cual se juzgará:

*“Toda crítica obedece a preocupaciones de filósofo, de político o de moralista ....*

*... Declaro, sin escrúpulo, que traigo a la exégesis literaria todas mis pasiones e ideas políticas ...”<sup>3</sup>*

Con lo que estoy diciendo que la objetividad pura y lironda no existe, que está fuera de nuestras posibilidades y que nos quedamos con nuestra parcial manera de ver, entender y vivir las cosas.

Mi parcialidad está del lado del lenguaje. Indago en él. Pienso que no hay otra. Todo lo humano lo asumo como discurso. Si algo tiene sentido es porque está discursivizado. Nosotros mismos para lograr el ser debemos ingresar a la lengua como lo dicen Benveniste y los lacanianos.<sup>4</sup>

2. José Carlos Mariátegui. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Empresa editora Amauta, 1986; p. 230

3. Idem, p. 230 - 231

4. Ver las citas de las páginas 9 y 10.



## 1.1 Enunciación y enunciado

Como mi trabajo es textual, mis esfuerzos se ciñen a lo verbal. La semiótica piensa que el enunciado y su supuesto lógico -la enunciación- son lenguaje.

*“la enunciación habrá de concebirse como un componente autónomo de la teoría del lenguaje”*<sup>5</sup>

*el acto del lenguaje llamado enunciación donde se genera el discurso*<sup>6</sup>

el enunciado-discurso como dice Greimas<sup>7</sup>. Debida a esta pertenencia verbal es que los sujetos que nombré corresponderán a los ubicables en estas dos categorías de la semiótica. Vez que nombre e indague sobre un sujeto se tratará de construcciones verbales. En la enunciación el sujeto recibe el nombre de enunciator:

*“se llamará enunciator al destinador implícito de la enunciación”*<sup>8</sup>

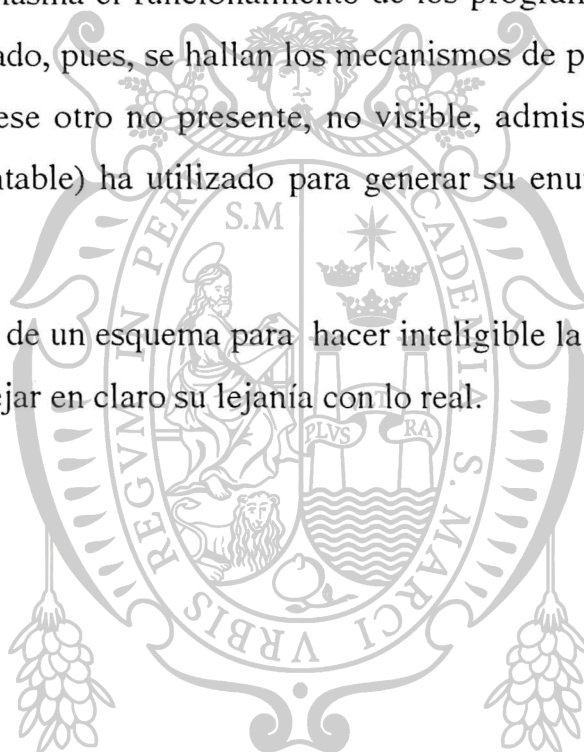
- 
5. A. J. Greimas y J. Courtes. *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Editorial Gredos, 1982; p. 144
  6. Oscar Quezada. *Semiótica generativa*. Bases teóricas. Lima, Universidad de Lima, 1991; p. 229
  7. Greimas-Courtés, obra citada, p. 144
  8. Greimas-Courtés, obra citada, p. 148



mientras que en el enunciado podemos hablar de sujeto del enunciado. En ningún caso hablaré de sujetos de carne y hueso. No son verbales y por ello se escapan a los límites de mi trabajo.

Entendemos por enunciado lo visible, el texto, el discurso. En él se puede efectuar la acción del método semiótico. En él se encuentran los actantes, ahí se plasma el funcionamiento de los programas narrativos, etc. En el enunciado, pues, se hallan los mecanismos de producción que la enunciación (ese otro no presente, no visible, admisible por mera lógica, irrepresentable) ha utilizado para generar su enunciado-discurso-texto.

Voy a valirme de un esquema para hacer inteligible la enunciación y el enunciado y dejar en claro su lejanía con lo real.



real	enunciación	enunciado
	supuesto lógico	discurso producido
	irrepresentable	representado
	no visible	visible
	instancia de construcción	objeto construido
	decisión sobre la selección y combinación	programas narrativos para las transformaciones de estado
real	virtual	concreto
	sistema	realización del sistema
	sujeto de la enunciación: hace ser el sentido	sujeto del enunciado: hace ser al sujeto
	sujeto de la enunciación: necesario para la producción del enunciado	sujeto del enunciado: efecto del sentido
no lenguaje	lenguaje	
mundo natural	mundo cultural - simbólico	

A partir del cuadro puedo decir lo siguiente:

El autor biológico, en el presente trabajo Marco Martos, pertenece al orden real.<sup>9</sup> Lo real, como bien sabemos, es lo físico. Es decir, lo ajeno

9. En todo caso Marco Martos al igual que cualquier otro mortal construye, con sus actos, discursos. Digamos que de los discursos posibles, yo me quedo con el literario, más exactamente el poético.



a lo humano ya que para que algo sea de pertinencia humana es requisito que pase por el lenguaje. El pensamiento (nuestro logos) es indisoluble del lenguaje. Lo real es únicamente posible de entender en tanto lo dupliquemos mediante un simulacro: el lenguaje. Lo natural se convierte en algo inteligente porque al ser discursivizado es provisto de un orden, una clasificación. Es a partir de ese momento que se producen las clases y los ejes de relaciones entre sus elementos. De pronto lo que no tiene concierto alguno es por el discurso un algo inteligible. Algo nuestro. Ya no el puro ruido sino el sonido organizado.

Cosa que no sucede con el enunciado y la enunciación. Como ya dije al inicio de este capítulo estos dos son verbales. La enunciación es un supuesto lógico que se sabe de su existencia por su producto: el enunciado.

*“el enunciado no se enuncia solo. Su sola existencia acredita la existencia ausente de la instancia de la enunciación”.*<sup>10</sup>

se dice esto porque la enunciación es irrepresentable. Nunca asistimos al momento de producción verbal. A ese instante donde un agente operador está decidiendo sobre los paradigmas que usará y los sintagmas que le servirán de relaciones de combinación. Es un momento imposible de ver.

10. Desiderio Blanco. “Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica”.

En: *Lienzo*. Lima, Universidad de Lima, 1988, N° 8, p. 270



*“La enunciación es el acto mismo de producir un enunciado”* <sup>11</sup>

en este acto se pone en funcionamiento a la lengua. Este funcionamiento da por resultado el enunciado.

Cuando una persona nos habla tenemos el enunciado (lo que nos está diciendo) y aparentemente la enunciación. Este emisor aunque diga yo no es su yo real. El yo que enuncia es una proyección. No de él. Es una proyección de la enunciación. Ya que cuando habla al mirarlo no estamos viendo al agente generador de discurso. No vemos cómo se están operando los mecanismos utilizados para la producción del texto. Usemos una metáfora. Ver esas instancias generatrices valdría a decir que estamos en su cerebro, donde se están tomando las decisiones sobre los paradigmas elegidos, y las combinaciones a las que se someterán esos paradigmas. Repito sólo alcanzamos a aprehender el discurso.

Lo que sucede es que en las conversaciones es usual recurrir a un simulacro de la enunciación. Se representa a la enunciación cuando surge el pronombre “yo”. Pero ese “yo” es un actante del enunciado, un sujeto del enunciado. Igual de ficcional que un personaje de un relato literario. Greimas llama a esta puesta en escena, esta representación enunciación enunciada.

---

11. Emile Benveniste. *Problemas de lingüística general II*. México, editorial siglo XXI, 1981; p. 83.



*“el sujeto de la enunciación, responsable de la producción del enunciado, permanece siempre implícito y presupuesto, nunca está manifestado en el discurso - enunciado (ningún ‘yo’ encontrado en el discurso, puede ser considerado como sujeto de la enunciación propiamente dicha ni identificado con él: se trata sólo de un simulacro de la enunciación, es decir, de una enunciación enunciada o referida).”<sup>12</sup>*

Por ejemplo, si pronuncio: yo digo que lo vi. Aparentemente no hay duda que ese yo que figura en el discurso soy yo realmente. Cosa imposible: no soy actante, soy un ser biológico. Lo que sucede es que el enunciator ha proyectado sobre el enunciado un representante de su yo. La enunciación se separa y se proyecta en el enunciado produciendo los elementos fundadores del enunciado discurso:

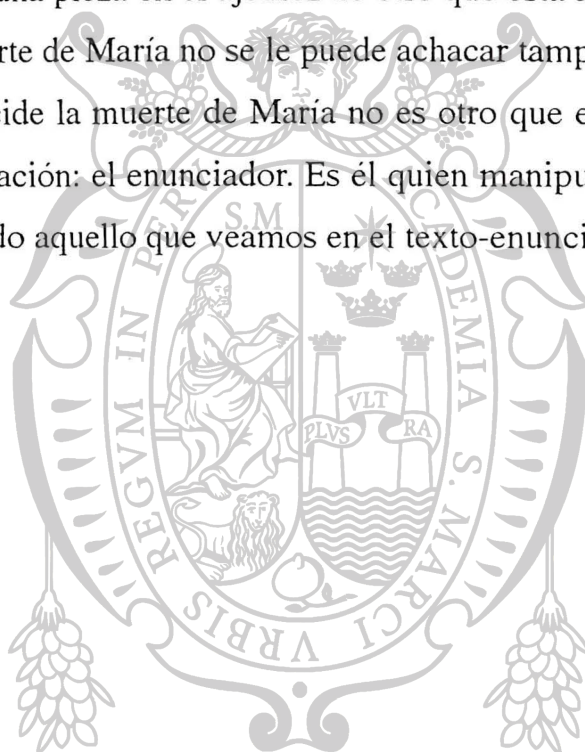
enunciación	enunciado
yo	no - yo
ahora	no - ahora
aquí	no - aquí

Lo que equivale a decir que los actores, los tiempos y los espacios que leemos en los enunciados no son los actores, los tiempos y los espacios de la enunciación.

12. Greimas - Courtés, obra citada, p. 113.



Los personajes que leemos en un texto son los que el enunciador ha decidido entregarnos, los que él ha seleccionado en detrimento de otros. Paradigmas, pues. Unos presentes porque otros están ausentes. Esos personajes optan por determinadas acciones. Sería ingenuo pensar que los personajes pueden decidir sus acciones.<sup>13</sup> Juan Pablo Castel, en *El tunel* de Ernesto Sábato, no decide por voluntad propia asesinar a María Iribarne. Castel es una pieza en el ajedrez de otro que está ausente en el enunciado. La muerte de María no se le puede achacar tampoco al autor Sábato. Quien decide la muerte de María no es otro que el sujeto que reside en la enunciación: el enunciador. Es él quien manipula los actos, los personajes y todo aquello que veamos en el texto-enunciado.



13. “No son los actantes los que escogen sus competencias ni los que deciden sus operaciones de manipulación o de sanción. Tales operaciones han sido decididas siempre y en todo discurso por la enunciación implícita”.

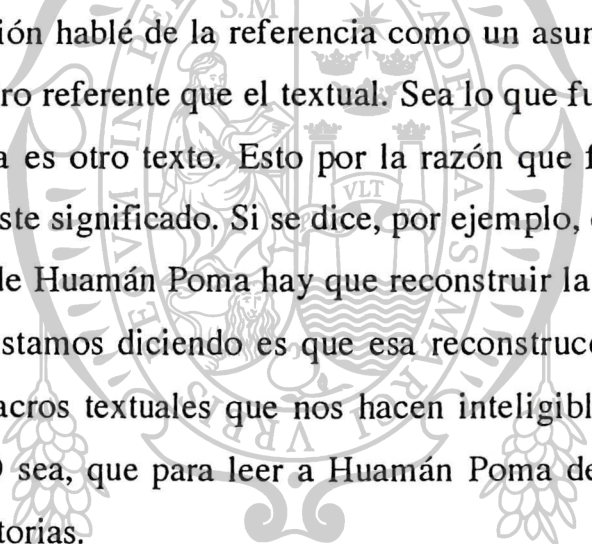
Desiderio Blanco, obra citada, p.270.



2.

Referentes:  
entre las  
correspondencias  
y la anulación





En la introducción hablé de la referencia como un asunto verbal. Dije que no existe otro referente que el textual. Sea lo que fuere el enunciado su referencia es otro texto. Esto por la razón que fuera del texto, lenguaje, no existe significado. Si se dice, por ejemplo, que para entender la Crónica de Huamán Poma hay que reconstruir la sociedad de su época, lo que estamos diciendo es que esa reconstrucción no es otra cosa que simulacros textuales que nos hacen inteligible el sentido de esa sociedad. O sea, que para leer a Huamán Poma debo valerme de otros textos: historias.

Con esto digo que las remisiones del enunciado no son a lo real. Es decir si digo árbol el significado de éste no nos remite al objeto real; a un posible árbol que podamos observar. El sentido surge porque el significante /árbol/ está ligado a otro significante (distinto) y es esta diferencia la que hace que exista sentido. El sentido no está en la palabra aislada (entre su significante y su significado) sino entre las rela-



ciones de las palabras entre sí. Lo dicho lo puedo presentar esquemáticamente de la siguiente manera:

$$\begin{array}{ccc} \text{significante}^1 & \neq & \text{significante}^2 \\ \text{significado}^1 & & \text{significado}^2 \end{array}$$

si y sólo si (como dicen los matemáticos)

$$\text{significante}^1 \neq \text{significante}^2$$

entonces

$$\text{significante}^1 = \text{significante}^1$$

El problema no es encontrar la palabra exacta para evitar la ambigüedad y señalar el objeto puntual. La creencia de que la poesía, por ejemplo, debe dar con la palabra cabal para aprehender un determinado significado hay que entenderla como la selección de una serie de palabras que *hermanadas* entre sí en el texto producen el efecto de sentido de aparecer como que son rigurosamente precisas. Las palabras deben estar vinculadas entre sí para definir lo que se quiere decir:

*Las palabras dependen de las oraciones para su sentido  
... no hay conexión directa entre las palabras y la realidad,  
porque las palabras dependen de las oraciones; esto es, en  
la articulación con otras palabras.*<sup>1</sup>

1. Jacques - Alain Miller, obra citada. Lo que Miller llama realidad no coincide con mi terminología. En este caso su realidad es lo que denomino lo real.



## 2.1 Referencias / desapariciones

Supongamos que las palabras refieren a objetos reales. Habría que aceptar que las palabras son verdad, que todo discurso es real. La experiencia -valga la redundancia: que no es otra cosa que un discurso- nos enseña que el lenguaje produce referencias a nada. Miller pone el ejemplo de Bertrand Russell: el rey de Francia es calvo. Desde el punto de vista gramatical la frase es irreprochable. Está el sujeto con su adecuado predicado, los elementos se ubican en el lugar que les corresponde en la cadena sintagmática, las concordancias de número, género son las prescriptas. Ahí no está el problema sino en lo que pretende comunicar. No es que el rey sea o no piloso. Simplemente sucede que la monarquía ha dejado de existir en ese país hace una buena porción de años. Digo que se trata de una proposición falsa. Y como toda falsedad que se pueda construir la referencia que se hace es a la nada, al vacío. Con lo cual es fácil concluir que, para decirlo con Miller, “el lenguaje no permite saber si existe o no lo que se refiere”. Los criterios de verdad no se establecen mediante una confrontación entre lo dicho y lo referido. Las proposiciones pueden tener consistencia y coherencia interna, una impecable factura gramatical y pueden estar diciendo nada acerca de nada. La validez les viene por otro lado. No por correspondencias entre los órdenes real y simbólico. Su posibilidad de consumo como verdad le viene por su conexión a otro discurso.

Lo que nos permite saber que ese rey calvo es una proposición vacía es su relación con el discurso de la historia.

Repito lo que Oscar Masotta sostiene:



*“un discurso no lo es de un objeto, sino que en todo discurso habla un mensaje sobre otro u otros mensajes” .<sup>2</sup>*

Recapitulando. La referencia es más bien una circularidad entre discursos que entre sí se dotan de sentido y por lo mismo de valor. Y de ahí se concluye que las palabras aisladas no pueden tener sentido.

*... la lengua es un sistema cuyos elementos son solidarios.*

dice Riflet Lemaire.<sup>3</sup>

Cosa distinta a la propuesta de Pierce:

*un signo o representamen es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter.<sup>4</sup>*

Aquí se sugiere que un signo sólo (por más que se desdoble como interpretante) provoca el sentido: representa algo.

Los significantes son lenguaje y entre ellos está la clave de su desciframiento. No puedo traspasar órdenes y pensar que no lo hago. Es

2. Oscar Masotta. *Introducción a la lectura de Jacques Lacan*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974, p. 17.

3. Anika Riflet - Lemaire, obra citada, p. 40.

4. Charles S. Pierce. *Obra lógica semiótica*. Madrid, Taurus comunicación, 1987; p.244 (2.228)



decir, pasarme de lo real (lo natural) a la realidad (discurso). Eso es imposible ya que lo real en tanto sí mismo me es incomprendible.<sup>5</sup> Insoportable diría Lacan. Un significante remite a otro. Hay circularidad.

Lo que sucede es más bien una suplantación. El signo sustituye a la cosa. Lo desplaza para colocarse en su lugar. Es por esto que Lacan habla del asesinato de la cosa por la palabra. Si digo piedra estoy colocando un signo y la cosa desaparece. Ya no más piedras. En lugar de ello se pronuncia al suplente. O para decirlo de otro modo: lo real empieza a ser algo que no es. El tránsito de lo real al discurso es el tránsito del ser a la nada. Figurar en la cadena de los significantes tiene un precio y un beneficio. En el lenguaje se puede significar, entrar al mundo de las relaciones sociales, ser parte de la institución familiar, de la colectividad; para decirlo en breve: pertenecer al género humano. El precio que hay que pagar: dejar de ser uno mismo. En las palabras ya no está la cosa, se halla su sustituto: el significante; esa construcción mental que simula aquello que desplaza.

Veamos como lo dice Rifflet - Lemaire. Ella se refiere al sujeto pero creo que es aplicable a todo real:

---

5. "Sólo dentro de tal espacio [semiósfera] resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información ...

La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis".

Iuri Lotman. "Acercas de la semiósfera". En *Crerios*. La Habana, julio de 1991, N° 30, p.24 -25.



*“El sujeto ‘mediatizado’ por el lenguaje se encuentra irremediablemente dividido porque se halla excluido de la cadena significativa al mismo tiempo que está ‘representado’ en ella”.*<sup>6</sup>

Lo que se puede complementar con estas otras dos citas:

*“Así como se ha declarado que la palabra engendra la muerte de la cosa, que es preciso que la cosa se pierda para que se la represente, así también, el sujeto que ha de nombrarse en su discurso y que ha de ser nombrado por la palabra del otro, se pierde en su realidad o su verdad”.*<sup>7</sup>

Con la inserción del sujeto en la cadena de significantes el sujeto real muere.

*“Así se origina el sujeto en su singularidad. Pero la constitución del ‘el’ [sujeto simbólico] permite también la disyunción del ‘Yo’, sujeto del enunciado, y del (Yo), sujeto de la enunciación”.*<sup>8</sup>

Con estas ideas se puede mejor entender la teoría de la desaparición que Miller propone en lugar de la teoría de las correspondencias referenciales.

6. Rifflet - Lemaire, obra citada, p. 117.

7. Rifflet - Lemaire, obra citada, p. 131.

8. Rifflet - Lemaire, obra citada, 119.



*“Lo real es lo que es, pero cuando es representado, expresado, referido, conectado de alguna manera u otra al lenguaje, lo real empieza a ser lo que no es”.<sup>9</sup>*

El signo obliga a una relación de presencia-ausencia. Si está presente es a costa de la ausencia del sustituido. Lo cual genera una paradoja: el enunciado es a la vez el único lugar posible de la cosa, del sujeto pero al mismo tiempo es el sitio de donde huye constantemente. Un juego de presencias / ausencias. Presente el sustituto lingüístico, ausente el sustituido: lo real.

Para Miller con la muerte / desaparición de la cosa sucede algo, por decir lo menos, curioso:

*“Y este reemplazo de cosas por palabras va muy rápido. Llega hasta el punto de jouissance, se llega al punto en que se goza de las palabras en vez de gozar de las cosas”.<sup>10</sup>*

La literatura, digo por mi parte, es precisamente esto: fruición proveniente de signos. En tanto que lo real se nos presenta como ajeno (como que lo es).

En realidad sólo podemos deleitarnos por medio del lenguaje. La fruición es cultural. Es una construcción. Nadie goza sin lenguaje. El amor, el erotismo, las artes, etc. son simulacros discursivos que entre

9. Jacques - Alain Miller, obra citada, p. 8.

10. Jacques - Alain Miller, obra citada, p. 9.



otras cosas nos permiten la fruición.

Por añadidura el asesinato de la cosa por la palabra se reviste de un algo perverso. La posibilidad de gozar reposa en un asesinato. La cosa es borrada para dejar su lugar a un significante. El deleite, la fruición es un significante.



3.

---

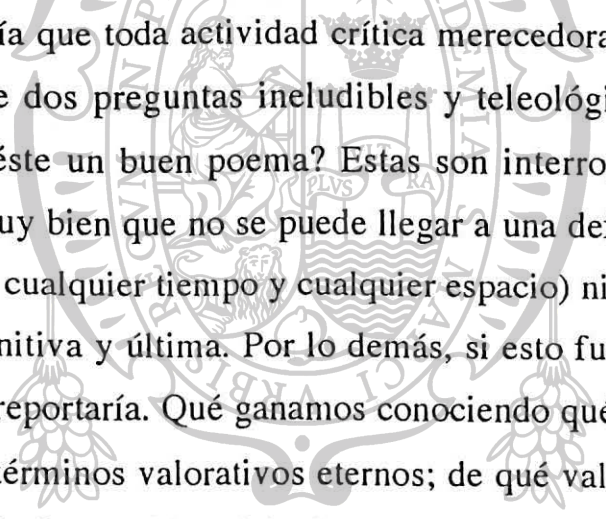
valoración

---

preguntas sin respuesta

---





Eliot<sup>1</sup> sostenía que toda actividad crítica merecedora de tal nombre debería hacerse dos preguntas ineludibles y teleológicas ¿qué es la poesía? y ¿es éste un buen poema? Estas son interrogantes teóricas porque sabía muy bien que no se puede llegar a una definición universal (válida para cualquier tiempo y cualquier espacio) ni tampoco a una valoración definitiva y última. Por lo demás, si esto fuera posible qué beneficios nos reportaría. Qué ganamos conociendo qué es la poesía, y cuáles son los términos valorativos eternos; de qué vale una suerte de poesímetro. (Ya de por sí la palabreja es horrible).

Por un lado, el hombre es un ser lúdico. Entre gastar tiempo y neuronas en la solución de un crucigrama -acto legítimo de ludismo- y desentrañar metafísicas en la poesía, en la vida no veo mayores diferen-

---

1. T. S. Eliot. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968; p. 30 y ss.

cias. En ambos casos lo que está en juego es el saber. La actividad cognoscitiva.

El conocimiento del concepto único podría traer consigo actividades monótonas. Textos monocordes, *siempre* los mismos, incansablemente repitiendo *siempre* la misma fórmula. Hasta donde podemos presumir esto daría como resultado una actitud dísloca. El *homo ludens* no anularía sus actos gratuitos, la rutina de producir textos siempre iguales sería ocasión para volver a inventar lo que se supone a esas alturas no debería serlo: poesía.

Por otro lado, tener la posibilidad de la perfección (el concepto único de lo que es poesía) supongo acabaría con el acto repetitivo del intento. Es decir, si ya está hecho para qué volverlo a hacer. Sería del todo innecesaria la duplicación. Los poemas podrían realizar exitosamente su intención: cubrir todo el espacio del deseo que la obliga a existir.

O caso contrario podría ocurrir que a pesar de conocer el concepto no redunde en una actividad perfecta. Podría darse el caso que no se hagan mejores o peores poemas. Ya que nuestros ojos no tendrían mayor infabilidad que la que ahora tienen. Como siempre, a pesar de conocerse la receta completita, se producirían poemas exitosos y fracasados (si es que el éxito y el fracaso se pueden medir). Nuestras manos no tendrían mayor certeza de la que disponen ahora. Lo mismo sucedería con la valoración. Lo meritorio o desastrozo del producto artístico seguiría siendo discutible porque en el fondo de todo una vez más estaría nuestro particular modo de utilizar las normas. Nuestra personal manera de responder a los influjos externos. No hay que olvidar que la poesía toca nuestros saberes ocultos, que llega donde la protectora vigilia no puede



llegar. A la zona del miedo, donde nos sabemos solos y vulnerables e indignos de aprecio: el puro ego destructor y autodestructivo.

Sin embargo, la actividad crítica lo intentará una y otra vez y cual Sísifo caerá, se levantará y volverá a emprender su tarea. Su utilidad (para referirnos a términos muy de nuestra civilización pragmática) estaría en la consistencia y la coherencia de las respuestas y no en las conclusiones obtenidas. No interesa qué respuesta se dé a las dos preguntas de Eliot, ya que de todas maneras serán parciales, incompletas y precarias. Importa dar testimonio de un modo de descifrar uno de los tantos mundos posibles donde vivimos: la poesía.

## La valoración

Este trabajo renuncia a una de las preguntas de Eliot: la valoración. Sinceramente no creo en ella, es tan subjetiva, tan cambiante, tan unida a la historia personal que no me atrevo a hablar de ella pues de hacerlo caería en un discurso que una vez más hablaría de mí y no del objeto textual. Borges, en uno de sus tantos asertos pretendidamente apodícticos, sostenía que el elogio y la valoración no son propios de la literatura. Digo yo, son más propios del sujeto y sus necesidades de reconocimiento. Por el otro se escribe, para que el otro con su mirada nos otorgue existencia. Me miran ergo soy escritor.

Para complicar aún más las cosas. Los estados anímicos influyen en la forma de producir y consumir poesía. Lo que coincida con mi humor coyuntural me predispone para creerlo bueno. Sé que existen márgenes,



que algo que es malo siempre lo será (lo bueno y lo malo únicamente son mensurables de acuerdo a pautas particulares válidas para las escrituras que han permitido su existencia pero no para cualquier tipo de escritura), pero lo que digo es que lo emotivo es un filtro que hace variar nuestras valoraciones. Leemos desde nuestras fobias, amores, prejuicios. Nadie puede llegar a una anulación de su ser y desde esa objetividad impecable leer, construir poesía. Existe el hombre parcial, nunca el total.

Es, pues, mi intención atenuar en lo posible mi ser, y dejar que sea el otro, el sujeto del enunciado el que ponga en escena su decir. Centraré mi atención en la poesía como mirada que se busca a sí misma. Busco la gramática de un texto de poesía. Un metalenguaje para uno de los discursos poéticos en vigencia en el Perú.<sup>2</sup>

Para esto diré primero que estoy convencido de que no existe definición única de poesía como tampoco existe un único modelo de producir, de consumir, de analizar, de enseñar literatura. Existen tantos conceptos como escrituras.<sup>3</sup> El tiempo, el espacio diversos permiten que los dis-

2. Metalenguaje es, como bien se sabe, una lengua segunda. En este caso esa lengua es el sistema, la estructura que rige un habla particular: la literatura, más exactamente la poesía.
3. Octavio Paz en su *El arco y la lira* sostiene que las nociones de poesía pueden ser muchas, contradictorias, excluyentes entre sí, siempre y cuando exista la escritura que las convalide. De ahí que un poeta piense que si sus textos son, por ejemplo, explícitamente políticos la poesía debe organizar sus elementos atendiendo a este fin. Y funcione.



cursos que la cultura construye metan su mano y constantemente cambien la faz<sup>4</sup> no sólo de la poesía sino de todo lo de pertinencia humana. Me limitaré a indagar la definición que aparece en “Rito”.<sup>5</sup>

Lo único que hay que añadir a esta idea de Paz es que las escrituras tienen derecho a ser consideradas como formas poéticas siempre y cuando la colectividad las asuma como válidas.

La poesía es un contrato social entre lectores y escritores. En la cabeza de ambos están inscritas las normas suficientes y necesarias para la producción así como para la decodificación literaria. No se hace poesía de espaldas a los convencimientos de época. Cosa distinta es que estos cambian. Y cuando esto sucede es el momento de los llamados precursores. Letra que tarda un tanto su consumo social y su reconocimiento como texto válido para el mundo literario.

4. Cuando se dice que tal cosa es poesía tenemos que aceptar que la definición que estamos dando tiene sentido sólo temporal, restringida a la sociedad que ha producido ese tipo de poesía. Por esto es que Barthes habla de estas definiciones como de carácter sociológica. Adicionalmente hay que tomar en cuenta que en un mismo espacio conviven diferentes culturas. Diferentes modos de entender las cosas y de producirlas. Lima, por ejemplo, no está constituida por una sola mirada, una única construcción mental.
5. Este poema pertenece a la colección de poemas que Marco Martos publicara con el nombre de *Carpe Diem*. Lima, CEPES. 1981, p. 7



# PARTE SEGUNDA

---

## El poema y sus sentidos



4.

---

**Mecanismos**

---

**de producción**

---

**en “Rito”**

---



## 4.1 Poesía: purificadora del lenguaje

---

Los antiguos estudiosos de la literatura pensaban que la mejor práctica del lenguaje se realiza en la literatura, en la poesía. En éstos se explota las potencialidades y el buen uso de los recursos lingüísticos. Los distintos niveles del lenguaje son utilizados en su plenitud. Tomemos un solo caso como ejemplo. El estrato sonoro es investigado, conocido y usado en sus amplias posibilidades por los poetas que trabajan con rimas, versos medidos y acentos. Es decir los eufónicos. En nuestra tradición literaria, los modernistas fueron los últimos escritores (me refiero como propuesta de escritura grupal) que aguzaron el oído para escuchar las músicas del idioma. Investigando sobre estrofas nuevas o no usadas en nuestra esfera cultural (rubayata, haiku, por ejemplo), intentando trasladar nociones de acentos propios de otros idiomas al español (los pies largos y breves del latín, verbigracia). Es muy difícil imaginar a un hablante cotidiano que repare en sus sonidos y pretenda administrarlos con un interés que sobrepase lo evidentemente inmediato de la comunicación. Resulta inverosímil un posible

dialogante que calcule en su habla diaria cacofonías, busque usar sugerentes aliteraciones, emplee combinaciones de categorías gramaticales inusuales. En una palabra, que se detenga en su enunciado con el afán de escoger sus paradigmas, recurriendo a sintagmáticas especiales. Ocurre precisamente lo inverso. El emisor común y silvestre incurre en errores gramaticales, redundancias innecesarias, repeticiones de vocablos porque sabe que su discurso no va a perennizarse. Sabe que su habla se consume y esfuma en el diálogo. Para qué gastar esfuerzos en algo que no se registrará, y que, debido a la dinámica propia del diálogo, puede pasar desapercibida por su ocasional interlocutor. El sujeto del habla es pragmático: quiere comunicar y esa es su preocupación.

En los casos de la comunicación habitual, la lengua se comporta como algo diáfano, transparente. Tanto para el emisor como para el receptor el instrumento verbal es elemento invisible: ninguno de los dos le presta atención. El interés se centra en la data.

Caso contrario a los lenguajes artísticos que tienen una lengua opaca que no se contenta con ser un mero instrumento sino que reclama atención sobre sí. El productor lo sabe y construye sus objetos sabiendo que su interlocutor no anda sólo tras el sentido sino que pone sus ojos sobre el lenguaje mismo. El receptor busca no sólo el sentido que se instala en el significado sino que sabe que los sonidos, las combinaciones, las repeticiones de letras, de sílabas, de palabras, etc. también son sujetos de comunicación.

Estas ideas sobre lo transparente y lo opaco se puede encontrar en François Récanati:



*“El signo es como un espejo que deja ver otra cosa además de sí mismo o mejor aún, es como un vidrio transparente que deja ver otra cosa además de él. Pero tanto el espejo como el vidrio tienen la propiedad de opacarse, es decir, pueden dejar de ocultarse para, por el contrario, ofrecerse a la consideración, a la mira del espíritu”<sup>1</sup>*

Digamos, pues, que se pensaba que una de las virtudes del poema era la de ser el mejor usuario de la lengua. Aquel con mayor conciencia lingüística, poseedor de la competencia gramatical. Podría decirlo con una frase muy manida: la función de la poesía tiene que ver con ser el tamiz de lo permisible y lo no permisible en la lengua. La corrección verbal del hablante garantiza la pureza de la lengua: no deja filtrar elementos extraños ni permitir relaciones heterodoxas.

Mas en esta concepción reposa en un malentendido. Una cosa es la lengua natural (los idiomas, repito) y otra distinta (aunque basada en la primera) las lenguas segundas o artísticas.

El habla (término saussuriano incansablemente citado) modifica, altera, perturba y corrompe (es un decir) la lengua. Los hablantes de carne y hueso, con culturas diferentes, obligados a convivir en un mismo espacio por mandato extralingüístico -por ejemplo, político-, usan la lengua de acuerdo a sus necesidades y sus posibilidades y por

1. François Récanati. *La transparencia y la enunciación*. Introducción a la pragmática. Argentina, Hachette, 1981; p. 29.



esto precisamente surge la transformación, la reinención.<sup>2</sup> Para la lingüística moderna esta es una dialéctica no sólo necesaria sino ineluctable. No tiene que ver ni con la prescripción ni con el deseo. La lengua (el sistema, siguiendo la terminología de Saussure) estaría funcionando como lo que es: a la vez ella misma y otra cambiante (por mano y acción del habla). Nunca como algo estático e inmodificable.<sup>3</sup> Reactualiza la vieja oposición griega. Entre el movimiento (Heráclito) y la inmovilidad (Parménides) está el ser.

Algunos académicos, editores y poetas piensan que la poesía debe preservar a la lengua de transformaciones degradantes que ciertas sintaxis del habla, léxicos, eufonías/cacofonías, mixtura de vocablos, elipsis de fonemas establecen (por ignorancia o atrevimientos peligrosos) produciéndose la corrupción del instrumento lingüístico. Y es entonces

2. El español y otras lenguas romances aparecen precisamente por una alteración del latín: mezclado con otras lenguas, modificada su sintaxis, su léxico se metamorfosea en un discurso diferente. Es decir sus paradigmas y sintagmas se reelaboran para constituir un nuevo ser verbal. Y el resultado de la perturbación del latín vulgar no fue el caos lingüístico, la Babel mítica sinónimo de destrucción de la comunicación. Sino otros productos lingüísticos casi ajenos a su lugar de origen (manejo aceptablemente mi castellano pero no puedo descifrar a Catulo en su lengua madre).
3. Excepción de las llamadas lenguas muertas: ellas no cambian precisamente porque son pura lengua (estructura, sistema) que al no actualizarse (habla) no dan cabida al cambio.



que la poesía entra en escena. Discurso que sirve para proteger el otro discurso:

*“Para purificar el dialecto de la tribu  
... habla la poesía.”*

se lee en “Rito”. Esto responde más a deseos de ver el mundo (en este caso el mundo del discurso poético) tal y como lo conocimos (no queriendo saber si surgen hablas que cambien el sistema del discurso poético) que a meras ortodoxias radicales.

Decir que la labor (o una de ellas) de la poesía es la purificación del dialecto de la tribu: limpiar su ser de todas las impertinencias, perturbaciones, máculas, extrañezas para su inmaculada conservación es sostener que el cambio produciría la degradación y corrupción que aseguraría la muerte del discurso poético. La muerte es la traducción a la nada. La nada es angustiante, es estar ante un discurso indescifrable o, mejor, ante la ausencia de discurso, ante el sinsentido. Un espacio no humano, ingobernable por no ser lenguaje y por lo mismo inquietante. El caos (objetos extraños unos de otros: paradigmas sueltos sin ninguna norma de relación; sin sintagmas) es lo que a nuestros ojos se presenta como carente de normas de construcción. No podemos aprehender su lenguaje. Estaríamos en las afueras del orden simbólico. En lo real. En lo ininteligible. En un espacio donde la humanidad no es posible.<sup>4</sup> Lo

4. “el sujeto no se constituye en su singularidad sino a través de su inserción en el orden simbólico que gobierna el mundo de los hombres, ya se trate del lenguaje o del simbolismo socio-cultural”.

Rifflet - Lemaire, obra citada, p. 116.



humano es un discurso hecho a base de prohibiciones. Con paradigmas y sintagmas que al conjugarse profieren esto que somos.

El sujeto del enunciado del texto "Rito" tiene el convencimiento que el hacedor de poemas deba cribar lo insano de lo benéfico, lo mortecino de lo vivificante. El dialecto del que se habla, entonces, no es otro que el *dialecto* del lenguaje poético. No está al cuidado de gazapos, dislates, barbarismos de la lengua natural, sino vigilante de que en la lengua segunda (dialecto poesía) no se filtren elementos subvertidores que produzcan la temible y angustiante destrucción de un orden para la implantación del caos. La poesía de "Rito" es una que conserva algunos de los requisitos clásicos. Equilibrio, armonía, parquedad. El sujeto que habla supone que la poesía es una única formación, un solo modelo y que el surgimiento de elementos no previstos no produciría otra forma de poesía sino la muerte. La fijeza, pues, aparecería como la posibilidad de ser.

La tribu a la cual ofrece su trabajo no es su colectividad toda. Más bien se trata del grupo reducido de productores y consumidores del género

---

Lo que es lo mismo decir que si el sujeto no ingresa al mundo simbólico se hallaría fuera del mundo de los hombres, del lenguaje del simbolismo socio-cultural. Ergo: en un espacio no-humano. Estoy convencido que la humanidad tiene que ver con la posibilidad de construcción de mundos simulacros que expliquen aquel inaprehensible real. Y que esos mundos simulacros no son otra cosa que el mundo construido en el lenguaje. Nuestra inserción en paradigmas y sintagmas nos hace sujetos de sentido, constructores de sentido.



poesía. No creo que haya que tomar tribu como sinónimo de sociedad. Ambos términos, dialecto y tribu, remiten exclusivamente a la lengua segunda y sus practicantes. La lengua primera de comercio social y sus usuarios nada tienen que ver en este nivel.<sup>5</sup>

Cosa muy distinta es que la poesía por trabajar con una materia verbal anterior a ella (los idiomas) conserve sus marcas y a la vez deje posteriormente sus señas en ella. Cosa similar sucede entre habla y lengua. Aquella con su acción modifica, niega a ésta que es quien establece límites (aunque sea para traspasarlos), prohibiciones necesarias. El diccionario oficial del español, por ejemplo, consiente la incorporación de vocablos que el habla inventa, reelabora, o trae de otras lenguas. El sistema (representado en este ejemplo por el repertorio de uno de los elementos de la lengua: las palabras) permite su alteración por presión del habla. No puede hacer oído sordo al uso extendido. Con esto digo, que si ambas (lengua y habla) se constriñen, ambas mutuamente se condicionan, se buscan ambas se saben objetos similares y a la vez distintos.

La poesía es la lengua, el sistema, que se aprecia<sup>6</sup> como el arquetipo (el modelo hubiera dicho Todorov)<sup>7</sup> que aparentemente no cambia. Aunque son los poemas los que con su realización (cual habla) modifi-

5. Este punto lo trabajo explícitamente en el ítem Sincronía.

6. En dos acepciones: apreciar como: 1) "Reconocer y estimar el mérito de las personas o de las cosas"; y 2) "percibir debidamente".

7. Tzvetan Todorov. *Poética*. Buenos Aires, Losada, 1971.



can esa estructura ideal. Los receptores, incluso algunos productores (no todos tienen plena conciencia de las leyes, los mecanismos de producción textual. Lo que no significa que no existan. Se trata de un saber internalizado que hace ser sin que la conciencia del sujeto la convoque) no se dan cuenta que el sistema va sufriendo alteraciones. Sólo la mirada retrospectiva (una autodescripción) puede observar los cambios, las rupturas.

Lotman tiene una explicación sobre autodescripciones que me gustaría usar. Pensemos que la literatura es una semiósfera<sup>8</sup> que está constituida por núcleos (lo propio) y periferías (fronteras, que como en las matemáticas, tienen puntos de contacto tanto con lo que está fuera como con lo que se encuentra dentro). Considerando, además, que la complejidad de las semiósferas hace que su estructura no esté conformada por un único espacio nuclear, sino que en realidad, los espacios nucleares usualmente sean muchos, suele suceder que uno de ellos se convierte en el dominante y desde esa posición privilegiada se construya una imagen de sí mismo. Acto propio de todo sujeto (entendida

---

8. “La semiósfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”. Fuera de la semiósfera de la literatura están textos de cualquier índole menos aquellos que asumimos como literarios. Fácil comprender, dicho sea de paso, que las semiósferas son inestables, cambiantes, con fronteras en continuo desplazamiento. Lo que hoy nombramos con el nombre de literatura no reunió a la misma clase de elementos siempre. Por ejemplo, sólo recientemente se ha aceptado considerar a los productos orales como literarios y se habla de una literatura de tradición oral.



esta palabra en su acepción más genérica): me miro para que el resto me mire con esa misma mirada. Esta imagen ideal no sólo debe ser la que el resto le adjudique sino que sirva de medida para el resto de la semiósfera.

*“se eleva al estadio de la autodescripción y ... segrega un sistema de metalenguajes con ayuda de los cuales se describe no sólo a sí misma, sino también al espacio periférico de la semiósfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste”.<sup>9</sup>*

Esto produce en la semiósfera un irrespeto a las jerarquías que deberían observar los lenguajes y los textos. Es decir, no hay una organización regular (valga la redundancia) que establezca vínculos irrestrictos que unen determinados lenguajes a determinados textos. En la semiósfera se sufre una violación de jerarquías que ocasiona que

*“Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran estar ausentes del todo”.<sup>10</sup>*

Apliquemos estas ideas a la poesía. En la semiósfera de la poesía, lugar de las semiosis poéticas aceptadas, una de ellas se convierte, por razones equis, en estructura nuclear. Debido a esto se erige en la dominante y procede a autodescribirse. Hace explícita su gramática (sus

9. Lotman. obra citada, p. 10

10. Idem.



leyes de producción y consumo textual). Como está en posición de dominio puede llevar su codificación a nivel de modelo. El lenguaje (sistema) que inicialmente fuera descriptivo se transforma en prescripción. Ordenanzas que no sólo afectan a los textos propios a su estructura nuclear sino a todo texto de la semiósfera. Poco importa que los textos restantes (cualquiera que no pertenezca al núcleo dominante) disponga de su lenguaje, de su gramática. Se transgrede las conexiones entre gramáticas y textos por abusos y errores propios de todo logocentrismo.

Y por mero deseo de sobrevivencia, el núcleo dominante intenta la permanencia. Para ello se vale de rigidez que se traduce en una ausencia de modificaciones. Las periferias, las fronteras son dinámicas, comercian su lengua y otra lengua. Y en ese intercambio van produciéndose cambios que luego de diversas dinámicas se convertirán en el núcleo central de algún futuro.

Tal y como sucede en la poesía. La poesía, plagiaria de una lengua canónica para usar la frase de Barthes, se mantiene en sus trece mientras que formas poéticas fronterizas van produciendo el canon del mañana. En las fronteras es el lugar donde la poesía se renueva. Se oxigena y cambia.



## 4.2 Sincronía / diacronía

Cuando hablé, en el inicio de este capítulo, de la poesía como un objeto con doble mirada básicamente me referí a la historia (el relato de todo texto) y el discurso (la estructura). Sin embargo, también se puede considerar a la poesía como un discurso doble porque en un nivel cambia, pero en otro es inalterable. El sujeto del enunciado de “Rito” asevera que purifica el dialecto de la tribu con la finalidad, digo yo, de que el discurso poético sea preservado de contaminaciones para la estabilidad y permanencia de su ser. Estamos hablando de Parménides: piedra que para ser piedra debe ser por siempre lo mismo, ajena a cambios y modificaciones. La inmovilidad, la inmodificación garantizan la esencia del ser.

Sin embargo, el actante narrador (el que relata los predicados del sujeto poesía) también sostiene que la poesía usa palabras del

*“... lenguaje de hoy  
pues las palabras del año pasado  
pertenecen al lenguaje del año pasado  
y las palabras del próximo año  
esperan otra voz.”*

Es decir, el lenguaje variado por el factor tiempo.

No es que ahora se proponga una dialéctica que antes se negaba. Sucede que el texto está hablando en dos niveles.



## 4.2.1 Sincronía

Cuando la poesía no cambia, cuando está pura -sin elementos extranjeros- es discurso universal. Funciona entonces como concepto, categoría. Las estructuras culturales, históricas, religiosas, políticas, etc. no la alcanzan. Aquí, en la China y en Luanda la poesía es siempre la misma, la actividad que hace un buen uso de la lengua, obediente de las únicas premisas, exigencias, requisitos, convenciones. La creencia del eterno e inefable poema que no se transfigura por las gentes y sus historias (Este tipo de elaboración es impensable en la teoría de la semiósfera. Ya que ésta supone la heterogeneidad, la inestabilidad y que el dominio es lo que produce la ilusión de una sola faz que cubre todo el espacio. O en todo caso esta concepción de poesía corresponde a la mirada de la estructura dominante: piensa saber sobre su ser y extiende este saber sobre todo aquel objeto plausible de pertinencia y pertenencia).

La lengua literaria se mueve en un

*“límite prudente, conformista, plagiarío (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura)”<sup>11</sup>*

11. Roland Barthes, obra citada, p. 15.



Mas aquí debo recordar (nuevamente) que una cosa son las lenguas naturales y otra las lenguas artísticas. El sujeto del enunciado se está refiriendo únicamente a las segundas (que la poesía purifica a la lengua poética). Los sememas dialecto y tribu se refieren entonces a la poesía. Fijo los semas que cubren estos dos lexemas:

*dialecto:*

- habla regional desplazada por otra habla para asuntos oficiales (localismo/ oficialidad)
- habla local que hace difícil la comunicación entre usuarios de diferentes dialectos
- el parentesco entre los dialectos y la lengua oficial. <sup>12</sup>

*tribu:*

- grupo reducido
- grupo no oficial/marginal
- grupo unido espacial y temporalmente (local)
- grupo unido afectivamente
- Cada una de las agrupaciones en que algunos pueblos estaban divididos.

12. Ver *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1974; p. 74 y ss.



## a) lexema dialecto

Si pensamos que la lengua natural en una de sus variantes funciona como la estándar y dominante (por la cantidad de usuarios, por el status de modelo, por su uso en los actos oficiales del sujeto en su colectividad); entonces la poesía, resulta ser el dialecto debido a su consumo no masivo, a su circulación escasa entre los hablantes,<sup>13</sup> a su contradictoria presencia a la vez prestigiosa e inútil.<sup>14</sup>

El segundo ítem que da Ducrot / Todorov<sup>15</sup> se ajusta muy bien a la comunicación en poesía: habla local que hace *difícil* la comunicación

- 
13. Si pudiera hacerse una estadística de los consumidores de poesía en el Perú la cifra que obtendríamos sería magrísima. Somos, de acuerdo al censo de 1993, algo más de 22 millones. De ellos leeremos, produciremos, compraremos, asistiremos a poesía unas 10 mil personas, veinte tal vez. Y esto en porcentajes es 0.0909...; es decir casi no somos.
14. La poesía se presenta ambigua. Es prestigiosa cuando la colectividad necesita, cual medallas, ostentar cultura (entendida ésta en su semá de refinamiento) y premia y pone sus altas autoridades al lado de los escritores. El poder, entonces, condesciende a mirar al inútil. Inutilidad debida a su pretendida nula influencia sobre la vida cotidiana. En realidad más bien se trata de presencias visibles y no visibles. Digo pretendida ausencia de poder porque bastaría recordar las ideas que Foucault elabora en *El orden del discurso* para convencernos de su poder. (Barcelona, Tusquets editor, 1973; 64 pp).
15. O. Ducrot / T. Todorov, op. cit.



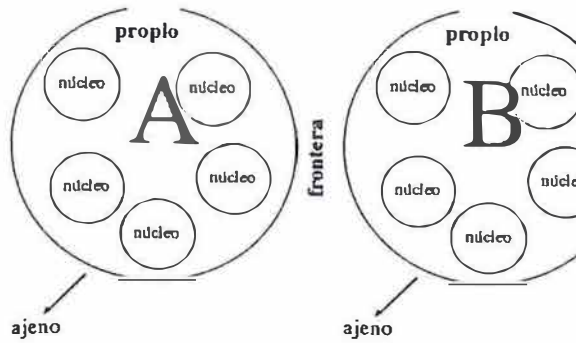
entre usuarios de diferentes dialectos. Recurramos nuevamente a Lotman. Los diversos dialectos (lenguajes) que circulan en una semiósfera aunque no son iguales pueden llegar a puntos de contactos: fronteras-filtros que permiten la traducibilidad de un texto a otro. Puede ser difícil la comunicación, pero no imposible. Lotman señala que las semiósferas (espacios de comunicación), en sus núcleos mantienen relaciones de traducibilidad mayores que en la periferie.

Por ello es que para un lector de poesía es tan poético un texto de Javier Sologuren como uno de Alejandro Romualdo o uno de Eguren como uno de Luis Hernández (me refiero al Hernández repetitivo hasta el delirio de los cuadernos y plumones). Dialectos, espacios semióticos que tensamente conviven en una semiósfera.

En los bordes de la periferia se da la intraducibilidad, lo que marca una frontera entre:

lo nuestro y lo otro  
lo propio y lo extraño  
lo mismo y lo otro





En el gráfico hay dos semiósferas (A y B) con sus espacios de traducibilidad (que no es otra cosa que la capacidad que tiene el usuario para hacer inteligible la data que le es enviada) así como sus espacios intraducibles (lo que no se puede pasar de un lenguaje ajeno al propio).

Cuando se tiene información que se puede traducir (trasladar) al propio dialecto se está en el terreno de lo nuestro. Sin embargo, el terreno de lo nuestro no está definido definitivamente. Las semiósferas tienen fronteras movibles. La inestabilidad es una característica de las zonas de lo nuestro y lo ajeno. Si bien la extranjería incapacita el comercio de mensajes (palabra que uso en su acepción más amplia) estos pueden variar de aparecer como propios a ajenos.

Estas ideas me permiten decir lo siguiente:

Un poema de Martos es un texto-dialecto que tiene una gramática que hace difícil los contactos con un texto-dialecto -digamos por ejemplo-



de un poema de Pablo Guevara. Se encuentran en sus fronteras. Donde cada cual se mira casi con extrañeza, donde las poéticas que sustentan sus textos tienen pocos elementos en común que permita la traducibilidad. Ambos textos se mantienen en sus respectivas estructuras nucleares, en lo suyo, en lo propio dejando al otro en las fronteras de lo bilingüe. Por nombrar sólo algunos elementos dispares entre las poéticas de Martos y Guevara:

- |                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| - economía verbal                 | frente a un uso vertiginoso de palabras                                      |
| - desarrollos con una sola lógica | textos con lógicas plurales  |
| - relatos con un centro           | textos descentrados que relatan diversas historias que se yuxtaponen, cruzan |
| - nivel de claridad               | abigarramiento de sentidos que disminuyen la inteligibilidad                 |
| - contención significativa        | desborde de significados   |
| - elipsis                         | declaración  |
| - literatura literaria            | cruce de discursos donde el literario es uno más                             |

No estoy hablando de poemas mejores o peores. O lo que sería más torpe: cual de ellos es estructura nuclear dominante que se presenta como categoría modelo.<sup>16</sup> Simplemente enfrento textos (no me intere-

16. Si pensara que lo transparente, lo sencillo, lo económico es señal de pobreza de recursos literarios y que por el contrario la complejidad, el hermetismo, la generosidad verbal son sinónimo de calidad poética estaría diciendo, por ejemplo, que entre San Juan y Góngora hay que quedarse con este último y dejar en el cajón del olvido al místico. Absurdo. Cada cual es leído, valorado y ubicado en un lugar de la historia literaria por sus propias normas de elaboración literaria. A cada quien se le juzga por el acatamiento al modelo escogido, elaborado. La literatura, felizmente, no es carrera de caballos, con ganadores y perdedores y segundones.



san las personas en este caso. Estoy hablando únicamente de discursos)<sup>17</sup> y veo sus fronteras.

Y el tercer ítem tomado de Ducrot / Todorov también se cumple. La poesía es el espacio semiótico que está formada por muchas formas poéticas (como ya se dijo líneas antes) a condición de que una de ellas sea la oficial, la dominante. Y esa dominante, como todo dominio, es contingente, arbitrario. Llevándolo a la terminología de Ducrot / Todorov:

*“El parentesco entre los dialectos y la lengua ‘oficial’ no significa en modo alguno que los primeros deriven de la segunda, que exista entre ellos una filiación. Con gran frecuencia, la lengua oficial es simplemente un habla regional extendida autoritariamente al conjunto de una nación (el alemán moderno, por ejemplo, es un habla germánica particular impuesta a toda Alemania...”*<sup>18</sup>

Lo mismo que en la poesía, una de sus formas se extiende a categoría de modelo. Lo que quiere decir que cualquiera podría ser. Precisar quien o qué puede ser determinante para que suceda el paso al Poder

17. Como lo dije en la parte dedicada a la enunciación, este escrito versa sobre sujetos verbales: enunciados, actantes. Incluso la función de poeta, del constructor del texto no está referida al autor material, histórico, biológico. El hacedor del texto no es otro que el sujeto de la enunciación. Es decir un actante de esa instancia del lenguaje.

18. Ducrot / Todorov, obra citada, p.75.



me parece impertinente. Puede ser cualquier factor. Creo que ninguno será constante. Lo que sí es importante es la dinámica: uno de los elementos se constituye en el espacio nuclear dominante y dicta las normas a todos los restantes. Y que por lo general esto marca nuestra lectura, nuestra valoración. La perspectiva desde la cual miramos la literatura. El caso de Clemente Palma me parece ejemplar. Se equivoca al juzgar los versos iniciales de Vallejo. No porque éste estuviera incipiente, ni porque Palma fuese un mal crítico. El error se produce porque la gramática vallejana pertenecía a una estructura nuclear, periférica,<sup>19</sup> no dominante mientras que Palma observaba el mundo literario desde su centro semiótico dominante.

Lo que llamamos literatura peruana no sería otra cosa que una semiósfera que integra a una serie de estructuras nucleares, con estructuras semióticas periféricas.<sup>20</sup> Esta sería la explicación de porqué aceptamos otorgarle el rótulo de literatura a discursos tan disímiles entre sí.

19. Decir que el lenguaje de Vallejo estaba en la periferie; es decir que era fronterizo, lo que equivale, con Lotman, que era un lenguaje bilingüe. Tenía del dominante, los modos provenientes de la poética modernista y modos nuevos que se formaban precisamente en la periferie. Estos años más tarde se conocerían con el nombre genérico de postmodernista (lógicamente no hablo del postmodernismo actual).

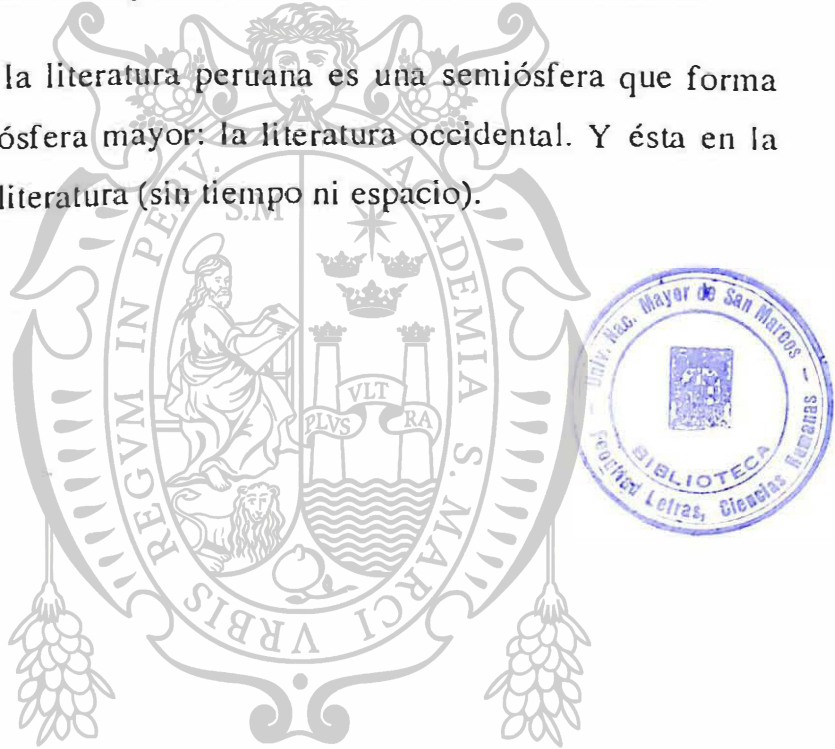
20. “El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencias varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia ...” Lotman, obra citada, p. 10.



De esta forma, podemos concebir un lector imposible que acepte tantas gramáticas, lenguajes como núcleos existan. Puede leer como literatura el “Canto coral a Túpac Amaru” como “Parque para un hombre dormido”, la autobiografía de Condori Mamaní, relatos orales de aparecidos.

La poesía de nuestro país funcionaría es la semiósfera globalizante que incluye a todas las semiósferas particulares subsumiendo las hablas (poéticas) particulares excluyentes entre sí, contradictorias entre sí.

Y lógicamente, la literatura peruana es una semiósfera que forma parte de otra semiósfera mayor: la literatura occidental. Y ésta en la mayor de todas: la literatura (sin tiempo ni espacio).



## b) lexema tribu

Con el lexema tribu se remarca al receptor del discurso poético: reducido, marginal. Marginal en tanto no se trata de una actividad de consumo masivo. La tribu es distinta a la sociedad en número, en complejidad estructural (esto es lo que nos han hecho creer)<sup>21</sup>, pero no hay que olvidar que de las tribus nace la sociedad al igual que de los dialectos (hablas locales) surge la lengua nacional (por decisiones políticas, culturales un dialecto se extiende por todo el espacio geográfico de una sociedad y se convierte en su lengua oficial).<sup>22</sup>

El sujeto que habla en el enunciado "Rito" está proponiendo el habla (dialecto) que debe ser extendido a toda la poesía. Y en su caso no acepta diferencias espaciales. Lo que equivale a decir, que su modelo tiene validez universal. Utopía claro está. Pero aquí nadie está hablando de proyectos para su ejecución en la vida pragmática. Se está hablando de deseos, modelos que uno quisiera ver existiendo. He ahí la utopía, el deseo irrealizable tal vez, pero no por ello impedido de presencia en el

21. Claude Lévi-Strauss (*El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972; 413 pp.) a puesto en evidencia que los salvajes no son tales (salvaje=naturaleza=no prohibición=no lenguaje), que se rigen individual y socialmente por reglas tan rígidas como las de cualquier habitante de urbe moderna. Ambos están inscritos en el discurso humano: el discurso de la interdicción.

22. Es el caso citado líneas arriba de Ducrot / Todorov cuando dicen que del germánico deviene el idioma de toda Alemania: el alemán.



mundo de los significantes. Se habla no porque se desee transformar efectiva y realmente el mundo sino porque el habla es la búsqueda de un espacio de reconocimiento: hablo luego existo. Digo poesía luego existo. Qué importa que nunca se cumpla este sueño. Importa que se haya enunciado, puesto sobre la faz de la tierra. Dueña de un lugar en el universo de los discursos.

El lexema tribu tiene un componente que no figura en el lexema dialecto: afecto. Los miembros de una tribu -tomada ésta en un sentido figurativo- se relacionan por afectos. En nuestro caso, el discurso poético me une a otros por empatía, por pasión por la escritura. El ánimo es el hilo que nos conecta. Estamos vinculados por la poesía porque ella es lengua (escrita o dicha) que genera pasión, producida desde la pasión. Por más que Sartre diga que somos una pasión inútil; no sólo lo útil merece ser vivido. Lo infructuoso es digno de atención, de tiempo, paciencia, esfuerzo y entrega.

Con todo esto estoy diciendo que la poesía vista sincrónicamente es un producto para unos pocos, que está dissociada del prestigio de la oficialidad, que se asume como una relación afectiva y que ella responde a un modelo único que siempre ha sido y siempre lo será. El sujeto del enunciado nos recuerda a Parménides y a su piedra: la imagen de lo inamovible y que por ello puede ser.



## 4.2.2 Diacronía

El texto habla de usar palabras del lenguaje de hoy pues las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado y las palabras del próximo año esperan otra voz. En este nivel del discurso la noción de tiempo es la que determina quien existe y quien deja de existir. La vigencia y lo pasajero están en estos versos. Pareciera que la poética no es ya universal ni que las leyes que la producen son invariables. Entonces, cada enunciador estaría sometido a la acción de lo establecido por la época. Cada voz usaría un lenguaje que sabe de frágil existencia. Cronos todopoderoso con su presencia ordenaría las formas de producir poesía que deberían quedar sepultadas para dar paso a otras nuevas.

¿Quién establece la vigencia?, ¿quién gobierna al tiempo?<sup>23</sup> No se dice pero se puede legítimamente afirmar que se trata de algo extraliterario. Perteneciente a las estructuras culturales. Es decir, el enunciador (sujeto de la enunciación) no sería el demiurgo todopoderoso. Su acción aparecería regulada tanto por las normas propias del discurso poético como por las normas sociales.

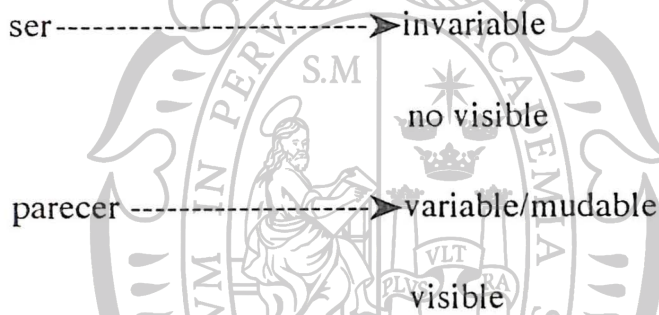
La contradicción entre lo que digo ahora y lo dicho líneas arriba (entre lo eterno, inmodificable y lo efímero, cambiante de la poesía) se

---

23. La noción de tiempo así como su vigencia es una convención social, una construcción mental que nos sirve para medir nuestra existencia en la tierra.



explica por la oposición ser/parecer. El tiempo es un elemento extrapoético que actúa sobre la apariencia de la poesía y no sobre su propio ser. La esencia de la poesía es inalterable, ajena a cambios temporales o espaciales. Su ser, invisible, no es modificable. Sólo fenoménicamente puede presentarse como distinta. Cambia sólo de ropaje, jamás transfigura su ser. Para retomar las categorías de Kant: el nóumeno es único, imposible de variar. Sus apariciones fenoménicas, sus actualizaciones, son variables de ese invariante que pretenden cubrir.



El entorno, la realidad (ese otro discurso) no alteran ni modifican a la esencia del poema.



### 4.3 El utópico aleph: tiempo, espacio

Los dos primeros versos que profiere el sujeto del enunciado están relacionados a lo temporal y lo espacial de la poesía.

*Hoy, ayer y mañana, hoy, en este instante,  
en el punto inmóvil donde todo y nada sucede*

Ahí deja en claro que el tiempo no es factor que altere la esencia de la poesía. El pasado, el presente y el futuro son tan sólo momentos intercambiables para su labor. O dicho con palabras distintas. La poesía no cambia debido a los avatares del tiempo. Ella no está tocada por los cambios temporales. El tiempo recordémoslo no es otra cosa que una construcción mental que nos permite dividir nuestros actos en fases sucesivas, lineales, circulares. El tiempo tiene sentido para nosotros, fuera del ámbito humano el tiempo simplemente no existe.

De tal modo que nuestras fases de existencia (ya sea desde el punto de vista colectivo o individual) por más bruscas que sean, por más catastróficas que nos parezcan no alteran para nada el fin teleológico que la poesía se ha propuesto (¿le han propuesto?): purificar el dialecto de la tribu.

Cosa similar acontece con el espacio. La poesía habla desde un

*punto inmóvil donde todo y nada sucede.*

El Aleph borgiano se hace presente. Existe ese hueco del universo, hueco maestro, desde el cual se aprecia todo sin estar en ningún lugar preciso. Se está y no se está. Lo que trae otra paradoja, si se está se



actúa, entonces todo sucede, pero si no se está nada sucede. Esto nos habla de una instancia donde las dicotomías dejan de percibirse como tal.

El recuerdo de una de las ideas surrealistas se nos viene a la cabeza: una suprarrealidad donde no existan las limitaciones de las exclusiones. Sujeto/objeto dejan de ser los dos elementos opuestos, excluyentes de la relación cognoscitiva. No como sucede en la cognición habitual donde el sujeto se mantiene siempre en su lado y el objeto lejos, ajeno a él. Con sujetos opuestos a objetos se logra verdades parciales. En cambio si pudiese destruir la polaridad se podría acceder a una verdad plena, una verdad total. Lo imposible de esta casi mística proposición es que una verdad de este tipo no podría residir en el lenguaje. La semiótica enseña que para que exista significado debe existir diferenciación. Un sema, unidad mínima de significación

*“no es un elemento atómico y autónomo; obtiene su existencia sólo gracias a la separación diferencial que lo opone a otros semas. Dicho de otro modo, la naturaleza de los semas es únicamente relacional y no sustancial.”<sup>24</sup>*

El sema es pues producto de una relación. Y a esa relación se le conoce con el nombre de categoría sémica. Así, por ejemplo, la categoría sémica de la sexualidad está formada por los semas masculino y femenino. Con todo esto estoy diciendo que somos bipolares, binarios como la

24. Greimas - Courtés, obra citada, p. 349.



inteligencia artificial de los computadores. No podemos comprender un espacio que diga que es a la vez aquí y allá. Fuera de nuestro espacio semiótico. Imposible que algo sea sujeto y objeto a la vez.

Además existen otras limitaciones que hacen imposible la pronunciación de toda la verdad. Roland Barthes habla de la función utópica de la lengua. El sujeto sabe que el instrumento de aprehensión que tiene es limitado, imperfecto pero insiste en su tarea: contener aquello que está fuera de sus posibilidades:

*“no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje).”*<sup>25</sup>

Las distintas producciones verbales ha intentado reducir, domeñar, negar la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real. Lo que se puede asociar a una frase de Lacan: lo real es insoportable (porque es imposible de representar, de hacer pasar por el lenguaje).

Por otro lado, si fuera posible la utopía de la verdad habría que recordar nuevamente a Lacan: la verdad no existe y si existiese no habría lenguaje que la contuviese.

La utopía que señala el texto es pensar que el tiempo y el espacio no cuentan o que contando surge el poema para hablar desde un estadio diferente a los habituales que nos proporciona nuestra pertenencia a una época y una geografía.

25. Roland Barthes, obra citada, p. 128.



## 4.4 Parquedad

Es muy de nuestro siglo la idea del poema como el discurso avaro. Habla poco dice el enunciador de “Rito”.

*colocando cada palabra en su lugar*

Luis Loayza en su cuento “El avaro” indicaba los beneficios de todo Harpagón. Su poder es virtual, nunca ejercido y por ello nunca desgastado. “El poder se destruye cuando se emplea”, dice el sujeto del enunciado en uno de los relatos de Loayza.<sup>26</sup> El avaro no gasta su dinero, para no consumir su poder. Atesorado su objeto mantiene su ser apartándolo de todo aquello que pueda disolverlo: la acción. La avaricia es pues un mecanismo de conservación, de existencia en plenitud. De inmovilidad (nuevamente Parménides y su ser pétreo inmovilidad).

Esta idea es aplicable a la poesía. Para el actante enunciador del texto de Martos que me ocupa la poesía habla poco porque de otra manera muere. El derroche, el hablar generoso sería sinónimo de destrucción. La continencia preserva, garantiza vida; el derroche nos arroja a la difuminación. Los poemas son escritos desde un lenguaje sobrio, moderado, ajeno a gastos verbales, exuberancias que más que acrobacias verbales darían pie a la desaparición del discurso.

---

26. Luis Loayza. *El avaro y otros relatos*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974; p.17.



La parquedad es una de las exigencias de una de las poesías practicadas en occidente en el presente siglo. Y de ella fácilmente se ha derivado el concepto de economía verbal. ¿Por qué un texto poético tiene que decir lo que tiene que decir con el mínimo posible de palabras? No creo que sea porque los poemas deseen quitarnos poco tiempo con su lectura (consideración cordial perteneciente más bien al ámbito del protocolo), dando posibilidad a que dispongamos de un tiempo mayor para otras ocupaciones o para la lectura de otros textos. Se nos ha inculcado la parquedad porque de ese modo tenemos control tanto de lo que decimos como de la forma de decirlo. La ponderación (cuidada medida) en el decir y en la expresión, para usar viejas terminologías, está en juego.<sup>27</sup>

Hablo de una reserva del sujeto que habla en el enunciado (y del otro que no vemos, que está desde la sombra construyéndolo todo: el enunciador) que funciona a dos niveles; por un lado está la avaricia formal evitando que el discurso se abandone a sí mismo en un delirio de significantes autodestructivos. De tal modo que el control sobre las piezas de los poemas no se pierde. Se elige con cuidado los paradigmas, y con prudencia se les enlazan en cadenas sintagmáticas. Únicamente los necesarios.

---

27. Desde el renacimiento la medida se ha comportado como un elemento fundamental en la edificación de las obras artísticas. La edificación exige medida, es decir justa medida que marca el claro límite entre la construcción y la destrucción.



En el nivel semántico hablar poco significa dejar entrever escasamente o casi nada lo de uno. El pudor personal que muchos discursos poéticos practican sirve para poner a buen recaudo el yo del sujeto del enunciado y por lo mismo del enunciador (el actante poeta ubicable en la enunciación). Recordemos que sólo con lo que aparece en el enunciado podremos reconstruir la enunciación.

Hablar poco de uno, o hablar de modo tan indirecto, disfrazado que nadie perciba nuestras miserias, egoísmos que nos empujan a escribir, a vivir. En un discurso parco por simple cálculo de probabilidades existen menos posibilidades de tomar por asalto las riendas del sentido aquel que no podemos permitir que ponga su signo en nuestro sentido: el inconsciente. Hablo para no decir aquello que deseo decir pero que no puedo dejar aparecer. El enunciador está escindido entre dos decires: el que pueden pronunciar sus palabras porque produce un texto previsible, consonante con lo establecido, plagario de una lengua canónica de buenos usos, y pulcros acatamientos; y el otro, el que pronuncia terribles signos que hacen trastabillar todo convencimiento colectivo, toda norma gregaria.

Estoy hablando de dos clases de discursos. Los que se consumen socialmente y los que son indexados en alguna tabla prohibida en pro de la salud colectiva.

Si hablas poco lo más seguro es que te equivoques poco. El sujeto de la enunciación medido tendrá el suficiente control como para no dejarse llevar por sus palabras y hablar de más. Sus actantes y sus programas narrativos no lo dejarán mal parado. Pero quien habla de más puede decir cosas que uno no debería proferir. Si se habla mucho se



dice más de la cuenta, generosamente se expone signos que no deberían haber salido nunca a superficie. La autocensura lo condena.

Este hablar con medida tendría como meta dejar en la puerta del lenguaje al inconsciente. No darle espacio para que instale su letra.

El enunciatario desde la vigilia-mesura, parquedad, auto-control produciría un discurso sensato, acorde con los saberes establecidos. El hablador dejaría suelto en plaza al inconsciente para que enuncie su terrible palabra sin medida ni control. El deseo puesto en escena sin restricción de la moral ni interdicción alguna. Agazapado, detrás de la parquedad queda la transgresión del deseo.

*Hombres serios, hoscos, eso es lo que las niñas quieren*<sup>28</sup>

se lee en otro poema de Martos. Parafraseo y digo: Hombres mesurados, ponderados con discursos poéticos iguales serían los propuestos por estos versos. Lo serio tiene que ver con la templanza, la ponderación.

28. Poema incluido inicialmente en el libro *Casa nuestra*. Lo cito de la versión de *Muestra de arte rupestre*. Lima, INC, 1990; p.91



## 4.5 Deseo / placer / goce

Barthes habla de textos del placer y textos del goce.<sup>29</sup> Los primeros son los que otorgan los deleites permisibles, los que nos hacen gustar muy urbanamente, sin estropearle la buena cara a nadie ni a nosotros mismos (durante ciertos placeres nuestra cara se congestiona, se transforma y somos entonces eventuales monstruos porque aniquilamos nuestra imagen social). Estos son los textos de la buena (por bondad) literatura que deja a todos contentos, no hay cabida para el sufrimiento ni la culpa. En todo caso, los límites del sufrimiento y del deleite son soportables socialmente. La prudencia, el conformismo -estar conciliado con las propuestas actuales, vigentes- y lo plagario son su característica. Y no está mal. No existen en mí deseos moralizadores ni valorativos (ya lo dije). Describo una opción que se usa para hacer, consumir literatura. En este caso, estamos ante los textos del placer.

Y como todo placer es elusivo porque no cubre totalmente las exigencias y expectativas del deseo es necesaria una y otra práctica, uno y otro intento. Lo que es lo mismo: leo placenteramente, escribo placenteramente; entonces debo incesantemente volver a escribir, releer porque una porción de mi deseo no ha sido satisfecha y reclama atención en un nuevo ciclo.

Cosa distinta ocurre con los textos terribles de soportar, aquellos de los que no se puede hablar sino es a costa de repetirlos letra a letra (el

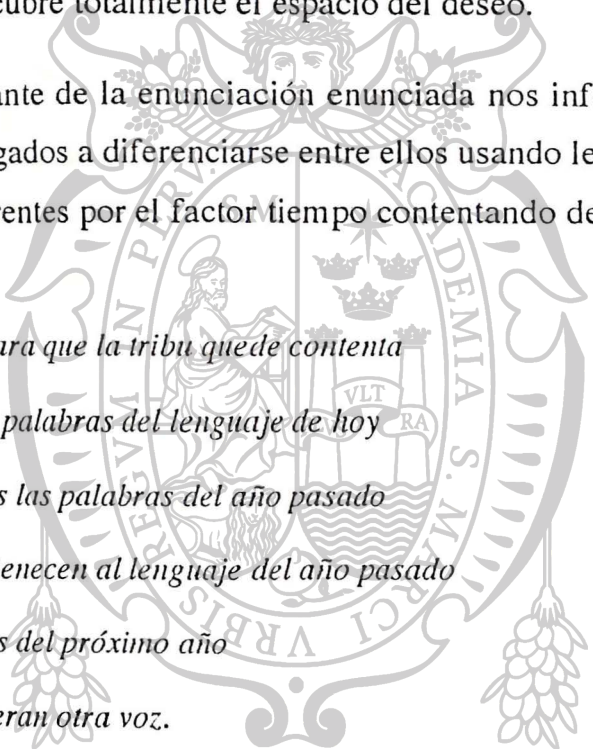
---

29. Roland Barthes, obra citada, pp. 25 y ss.



ejemplo, claro está, es Pierre Menard). No son parafraseables. Son únicos. No admiten el comercio social. La crítica actividad posterior a la obra artística no puede acercarse a estos textos con su instrumental urbano. Con esto digo que la crítica actúa sobre textos del placer. Si intenta abordar uno de los textos no parafraseables debe pues asumir la misma posición dionisiaca. De goce hablo. El goce que no es elusivo ni necesitado de repeticiones. El goce es acto único (como la muerte, el nacimiento) que cubre totalmente el espacio del deseo.

En “Rito” el actante de la enunciación enunciada nos informa que los poetas están obligados a diferenciarse entre ellos usando lenguajes marcados como diferentes por el factor tiempo contentando de este modo a la tribu.



*Y para que la tribu quede contenta  
usa palabras del lenguaje de hoy  
pues las palabras del año pasado  
pertenecen al lenguaje del año pasado  
y las del próximo año  
esperan otra voz.*

El contenido de que se habla en el texto es pues un placer y no un goce. Disfrutar con mesura y por lo mismo con avaricia para volver a disfrutar luego. Es un ser erótico el que habla en el texto. Aferrado a la vida, anulando a Thánatos de cualquier punto del poema. Declarando avaricias que protegen de destrucciones. Parquedades que lo dejan vivi-

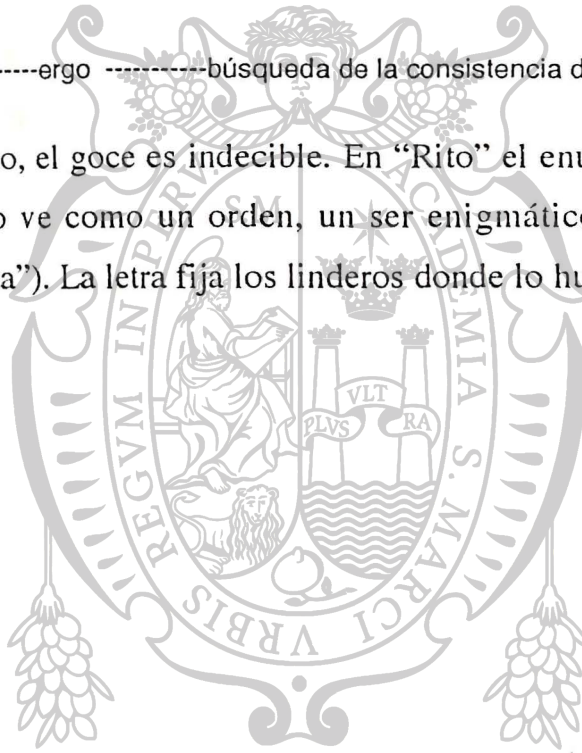


to y coleando. Como piensa Barthes: el texto del placer da consistencia al ser al darle contentos, euforias provenientes de la cultura, le permite sentirse cómodo sin romper con ella, mientras que los textos del goce “ponen en estado de pérdida, hacen vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.”<sup>30</sup>

Goce -----ergo -----búsqueda de la pérdida de sí mismo

placer -----ergo -----búsqueda de la consistencia del yo

El placer es dicho, el goce es indecible. En “Rito” el enunciador habla del lenguaje. Lo ve como un orden, un ser enigmático y originario (“nadie lo inventa”). La letra fija los linderos donde lo humano es posible.<sup>31</sup>



30. Roland Barthes, obra citada, p. 25.

31. Según Serge Leclair (Psicoanalizar. México, Siglo Veintiuno Editores, 1972; p. 151 y ss.) la represión articula los órdenes del consciente y el inconsciente (es decir lo humano). Existe deseo porque existe prohibición. El goce es la anulación de la letra, difuminación de la prohibición/represión, es decir la desaparición de la persona, de la escisión del individuo. El goce da un ser anterior. Sin deseos, sin culpas. Sólo eso: ser (cual nirvana indio).



## 4.6 Sin que nadie la invente

Los textos (sean o no literarios) no son otra cosa que el resultado de una práctica. Un hacer. Y como bien se sabe todo hacer supone una competencia. Es decir, la confluencia de un querer, un deber, un saber y un poder. Únicamente se realiza una acción cuando se sabe cómo hacerlo. Ya que de otro modo estaríamos creyendo que las cosas se hacen porque nos nace: por puro azar. Claro que el prodigioso azar puede ayudar, pero como Ezra Pound sostenía: el arte es hacer voluntariamente lo que el azar logra aleatoriamente. Lo que digo es que el enunciador no es otro que aquel que tiene la habilidad, destreza de escribir: sabe cómo escribir, luego escribe. La semiótica llama a esto competencia o performance. Para poder escribir debo saber y luego puedo hacer.<sup>32</sup>

Esto no se opone, más bien se complementa, con la idea de la práctica de ensayo / error que supone que el hacer precede al saber. Continuos actos errados paulatinamente van constituyendo el saber que posteriormente gobernará esa práctica.<sup>33</sup> Como alguna vez lo supuso la teoría marxista. La todopoderosa práctica.

32. El texto dice “sin que nadie la invente”. Nadie la hace - ser. No hay enunciador. Ella, discurso sin demiurgo. Enunciado sin enunciación.

33. “... la dinámica ensayo - error, ensayo - éxito; propia de la configuración discursiva del aprendizaje de algún saber ( ... permite comprender cómo en términos prácticos el hacer precede al saber)...”

Oscar Quezada. *Semiótica generativa*. Bases teóricas. Lima, Universidad de Lima. 1991: p. 138.



Como sea, en ambos casos lo que queda claro es que ya sea como un *a priori* o como un *a posteriori* el saber se hace imprescindible. Lo que quiere decir que la acción humana reposa en una serie de normas que le señalan cómo hacer las cosas. Para ello se establece lo permisible y lo prohibido.

Además la acción reclama que el sujeto desee actuar o que algún actante le impele a ese actuar (deber, digo) y que se sepa cómo llevar a cabo la empresa. Y aquí se complica la cosa. Hay dos clases de saber: el saber sobre las cosas y el saber modal. Es decir, uno puede saber saber, como en el caso de la receta culinaria, por ejemplo, los pasos y los ingredientes necesarios para la cocción de un determinado alimento, pero no saber cómo hacerlo. El saber semántico no supone necesariamente el saber modal. Y si:

*“estas dos formas de competencia [se unen] constituyen lo que se puede llamar competencia del sujeto”<sup>34</sup>*

Todo esto apunta a decir que *la competencia* exige una serie de pasos previos:

*deber - hacer*

*querer - hacer*

*saber - hacer*

*poder - hacer*

34. A. J. Greimas y J. Courtés, obra citada, p. 69



*Estas cuatro instancias aparecen como una tensión de realización. Explican cómo llega a ser el hacer. Dicho de otro modo: deber, querer, saber y poder son los 'ingredientes' de hacer. Lo consituyen.<sup>35</sup>*

Digo pues que no se puede hacer - ser / estar si es que no se logra una previa instrucción. De otro modo, habría que aceptar lo que hace muchos siglos atrás sostenía Platón: la poesía la producen los hombres por ser meros instrumentos de los dioses. Ellos los que saben hacer. Los hombres pura caja de resonancia.

*"No es mediante el arte [saber], sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas...*

*... los poetas no componen merced al arte, sino por una inspiración divina ... no son ellos los que dicen cosas tan maravillosas, puesto que está fuera de su buen sentido, sino que son los órganos de la divinidad que nos hablan por su boca"<sup>36</sup>*

Cosa muy distinta es cuando se hace sin saber que se sabe hacer. Es decir, se produce el objeto (en este caso el texto) sin saber que se conocían las reglas de su fabricación. La poesía al igual que cualquier

35. Oscar Quezada, obra citada, pp. 143 - 144

36. Platón. "Íon o de la poesía". En: *Diálogos*. México, Editorial Porrúa, 1976; p. 98.



otro discurso tiene sus leyes de construcción lo que sucede es que estas normas no siempre están visibles ya sea en su ejecución original o su lectura textual. Sucede que muchos poetas escriben suponiendo que han olvidado aunque sea momentáneamente los reglamentos escriturales (por ilusión de libertad). Sin embargo, lo que ha ocurrido es algo menos drástico. La gramática poética, digamos, ha sido alojada en un segundo plano, lejos de los ojos de la conciencia. Llamemos a esto inconsciente o pre - consciente. Me interesa decir que no ser visible no es sinónimo de no existir. Simplemente nos dice que algo se oculta. Y oculto sigue operando.

El problema se complica porque las normas no son únicas ni estables. Más bien cambiantes y relativamente precarias. Esto no significa que no existan reglas. Para decirlo de otro modo. El hecho de que se disponga de múltiples normas para la producción poética, en un mismo espacio, en un mismo tiempo, produce la ilusión de inexistencia de la gramática poética. La solución diría que todas esas gramáticas no son otra cosa que las apariencias de una gramática universal, atemporal, suprahistórica. Una estructura modelo primera que ordena la escritura desde siempre jamás. El texto apunta a esta última acepción. Dicho sea de paso, idea que comparten muchos escritores.

Por mi lado discrepo y creo más bien que toda gramática posee leyes bien definidas que no dice para nada si son fijas, inmutables o más bien cambiantes. El habla, en las lenguas naturales, modifica a la lengua; y lo mismo sucede con los textos literarios. Los poemas alteran la gramática textual. Hacen móvil lo que por definición no debería sufrir variación alguna. Como para dar contento a Heráclito: si se está vivo, entonces se fluye, se cambia.



Los cambios en literatura son frecuentes. El surgimiento de escrituras iconoclastas, subvertidores ponen sobre la mesa nuevas reglas de producción textual. El sujeto de la enunciación, entonces, hace gala de su destreza. El sabe que sabe hacer, y por lo mismo puede variar ese hacer. Es la demostración de su Poder: sé (hago) ergo puedo saber hacer otro hacer.



### 4.6.1 Invenciones

Invención / inventar tiene que ver con fingir hechos falsos; levantar embustes. Podría ser que éste sea el sema oportuno. La poesía sería entonces el discurso verdadero. Decir verdad. Lo cual supone en última instancia el dogma. Si lo dice la poesía debe ser cierto, podría ser la perífrasis extrema. Su semántica no añade nada a lo existente. Para esto habría que creer que lo real es intercambiable con lenguaje. Posiciones ambas de un mismo sentido.

Si la poesía habla de orden / desorden / furor de la vida<sup>37</sup> es porque éstas existen en la vida. Esto supone que la vida es algo de por sí significativo. La vida un real que tiene sentido sin echar mano a lenguaje alguno. Cosa imposible. El orden / desorden / furor del que la poesía puede hablar es el que ella verbaliza. El enunciador construye su versión sobre lo real sin importar el tipo de discurso que emplee. Si el enunciador hace su enunciado es porque desea simular un real. Como ya lo dije en el apartado dedicado a la enunciación, sólo es de pertinencia humana lo que el lenguaje nos alcanza. Lo que no ingresa a la lengua no ingresa tampoco a nuestras entendederas.

Pero inventar tiene también relación con construcción. Decir “sin que nadie la invente” sugiere que es un decir que ninguno ha produci-

---

37. *y sin que nadie la invente,  
esparza o desordene, evidencia el orden  
y desorden de la vida, orden y desorden y furor.*



do. Que su presencia no obedece a la manufacturación humana. Con lo cual nos encontraríamos en el mundo natural ya que la cultura es todo lo que la condición humana fabrica.

Recordemos una idea de Lacan. El niño al ser nombrado por sus padres ingresa al orden simbólico, a la cultura y puede vivir en sociedad,<sup>38</sup> caso contrario (de no acceder a la cultura, al Otro) quedará en las afueras de la cultura, en lo imposible de representar. En lo real.

Relacionando esta idea con la no-inención de la poesía quedaríamos con la posibilidad que la poesía (al ser cual divinidad existente de siempre y sin origen conocible) pertenece al orden de lo no simbólico y por ende a un espacio de intraducibilidad, de inteligibilidad. Al orden natural donde no existe lenguaje, donde no hay sentido.<sup>39</sup>

Llegado a este punto es fácil pensar que la poesía es un acto de fe. Un dogma al que no hay que interrogar sino asumir con convencimien-

38. El Edipo, su resolución, es lo que permite el registro de la cultura. Ahí el niño ingresa a la institución simbólica familiar.

*“Únicamente el acceso al orden simbólico de la familia permitirá a cada cual saber quien es él y cuál es su posición exacta; efectivamente en una promiscuidad total, nadie sabe quién es el padre o el hijo del que fuere.”*

Anika Rifflet - Lemaire. Obra citada, p.142.

39. Situados en las periferias de todas las semiósferas posibles quedaría la poesía como lo intraducible es decir como lo ajeno, lo extraño. Ver líneas arriba sobre semiósferas y Lotman.



to.<sup>40</sup> Su discurso no debe ser interrogado ni por sus orígenes ni por sus sentidos plenos (el fantasma de lo inefable se haría presente) ni por sus mecanismos de producción. Frente al poema únicamente restaría la contemplación. La fruición. Se suspende la inteligencia, la racionalidad que exige propuestas lógicas para su entendimiento.

La fe no es cosa ajena ni nueva en la poesía. Es una idea extendida. La razón ha sido vista muchas veces como un obstáculo, un advenedizo en los terrenos de la literatura: el convidado de piedra. Parecería que es suficiente un buen corazón para sentir el aliento poético.

Sin embargo, tengo mis reparos. La poesía es una institución. Una estructura de convenciones. Un contrato entre poetas y lectores, donde quedan dichas las ideas rectoras tanto para producir como para consumir. Que estas ideas no sean explícitas ni explítadas no significa que no existan. De otro modo habría que pensar en un imposible. Que las leyes existen sólo si conscientemente las dejamos obrar en nosotros.

La remisión a la vieja idea de Platón surge nuevamente. La poesía es de los dioses; ellos se la dan a los hombres. Nosotros no podemos ni entender su génesis ni pretender su total conocimiento. Para que fun-

---

40. Como en el caso de la divina trinidad católica donde el creyente no trata de llevar a consideraciones lógicas este dogma. Simplemente lo acepta sin necesidad que medie demostraciones ni concatenaciones racionales. Y vive feliz con él.



cione mejor Platón habría que poner en lugar de la palabra dioses la palabra sentimiento, intuición. Cualquiera que hable de i-razionalidad.

Veamos estas líneas que Platón pone en boca de su maestro Sócrates:

*“Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de los bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarl as en el momento en que cesan su delirio.”<sup>41</sup>*

Todo lo dicho no invalida que exista una poesía irracional. En realidad se trata de textos que desean presentarse como contruidos desde la irracionalidad.<sup>42</sup> Los poemas surrealistas, por ejemplo, pretendían oca-

41. Platón, obra citada, p.98

42. Como una definición más es aceptable. La poesía no está definida de una vez y para siempre. Existen muchas formas de concebirla. Formas contradictorias, excluyentes. Todas tienen la posibilidad de existir en tanto sean aceptadas por la colectividad que las produce y consume. Ver nota 3 de la página 36.

Hay unas palabras de François Rastier citado por Enrique Ballón que ilustran lo que digo:

*“La literatura es visible únicamente en el interior del sistema ideológico que ha definido nuestras artes y clasificado nuestros discursos”.*

Enrique Ballón. “El discurso de la historia de la literatura peruana. En: *Socialismo y participación*. Lima, marzo de 1986, CEPES, N° 33, p.65.



sionar ese efecto: ser textos de la sin razón, hechos sin leyes, sin ataduras a las normas éticas, artísticas. Pero decir irracional no significa decir ausencia de normas, de leyes. El trabajo de los psicoanalistas, por ejemplo, es el intento de dar con los mecanismos de producción del inconsciente. Usando una frase propia de ellos: el inconsciente se construye como un lenguaje.



## 4.6.2 Espejos de un yo

Usando la terminología de Greimas, pensaremos al poema como el enunciado y al que habla en ese poema - enunciado como el sujeto del enunciado.

Esta nomenclatura me permite decir lo siguiente. Si el poema es el enunciado debo aceptar que esto es lo único que puedo tener para pensar sobre los sentidos de este poema. El investigador no tiene para realizar su trabajo otra cosa que el enunciado.<sup>43</sup> Todo lo demás pertenece a la instancia de la enunciación. Es decir el supuesto lógico del enunciado donde se ubica al verdadero enunciador. Ahí las estrategias, las decisiones sobre paradigmas y sintagmas. Enunciación que si bien es irrepresentable es posible de reconstruir como ya lo dije apelando a Blanco.

El sujeto del enunciado que es el que habla en este poema ha aparecido en las 14 primeras líneas del poema como un sujeto que describe su

43. *“Lo único con lo que el investigador semiótico cuenta es con el discurso del enunciado. A partir de él tiene que construir la instancia de la enunciación ...”*

Desiderio Blanco, obra citada, p.269

Si bien no pretendo ser investigador semiótico sí me valgo de algo del andamiaje de la semiótica.

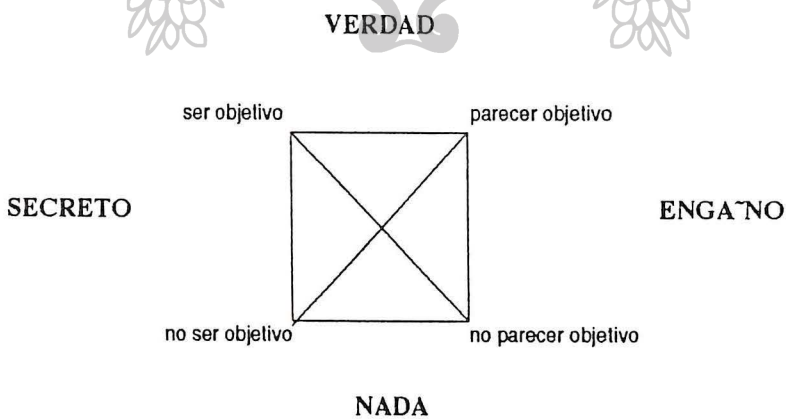


objeto: la poesía y sus predicados. Descripción que se presenta como objetiva, por lo mismo como mera relación de predicados. Y de repente en el verso 15, el último, los papeles se trocan. Ya no es un descriptor objetivo, ajeno a lo observado, narrado. De pronto dice que el sujeto que está hablando no es un mero observador sino que se trata de la voz del poema.

*esa voz es esta voz*

Nuestras impresiones sufren una volcadura. Ya no estamos frente al relato desinteresado. La enumeración ordenada que define a un objeto visto desde la lejanía del no compromiso. Sino a la autodefinición. Y en el presente caso. El engaño. Este nuevo sujeto del enunciado (otro, el mismo, el doble) ha hablado no como el científico que cuenta sobre la probeta pacientemente observada. Habla en el último verso como la autoridad. Como la voz que desde siempre habla en todo lugar “donde todo y nada sucede”.

Pasemos a lo del engaño. El siguiente es el cuadrado semiótico de la veridicción ajustado a la objetividad:



Si el sujeto del enunciado se ha presentado a casi todo lo largo del poema como el narrador objetivo y de pronto en el último verso vemos que no es así hay que aceptar que en los primeros 14 versos estuvo ejerciendo un parecer: semejar ser un ser objetivo, aunque en realidad no lo sea. Y esto de acuerdo al cuadrado semiótico corresponde al engaño. Este engaño no es de índole moral. Mi descripción textual se mantiene ajena a la moral y a la valoración. Si ahora hablo de engaño lo hago en la pertinencia de la construcción del enunciador. No digo que se está obrando por maldad. Las acciones se llevan a cabo por estrategia discursiva.

Al enunciador (sujeto de la enunciación) le conviene para sus fines de efecto de sentido hacer caer en el engaño al enunciatario.<sup>44</sup> Engaño inicial que al final servirá para remarcar su objetivo: que lo propuesto por el texto como predicados de la poesía sean tomados como ciertos porque quien habla no es un testigo parcial o imparcial. En este nivel poco importa la objetividad o la parcialidad. Lo que cuenta en este momento es que el que habla es la misma poesía. Y ya no como quería Martín Adán que la poesía se mantuviera al margen del sentido: la poesía callada. Este sujeto recién revelado que habla antropofomiza la poesía. No sólo la dota de voz sino que habla de tal modo que no deja

---

44. El enunciador y el enunciatario son actantes de la enunciación. Se proyectan en el enunciado como *no - yo* y como *no - tú*. Este último impide la confusión de tomar a los lectores de carne hueso como si se trataran del lector, receptor que surge en el enunciado.



duda de cómo debe ser el ser de la poesía. Dicho de otro modo. Todos los predicados narrados como algo extraño de pronto son los predicados de la poesía. La voz que habla es la voz testigo - actor. No es dicho de segunda, tercera mano. Ha sido la propia voz de la poesía la que ha estado hablando desde el inicio. No se ha estado perfilando *una* poesía. Se ha estado *enunciando la* poesía.

La transformación de enunciado (predicados de la poesía proferidos por un sujeto narrador) a una enunciación enunciada (sujeto narrador que pretende tomar el lugar del enunciador) obedece a una estrategia narrativa.<sup>45</sup> Raúl Bueno sostiene que una de las características de la poesía coloquial latinoamericana actual es utilizar el o los últimos versos para sorprender al lector al no dar con un final previsible. Esto ocasiona que se tenga que reformular todos los versos anteriores del poema para construir una nueva significación.<sup>46</sup>

45. Para la semiótica todo enunciado es un relato. Un relato no es otra cosa que las transformaciones de los sujetos con respecto a sus objetos de valor: “la narratividad es la sucesión ordenada de situaciones y acciones (estados y transformaciones)” (J. M. Floch, citado por Oscar Quezada, obra citada, p. 135). Los enunciados son las historias que hablan de sujetos que se juntan o disjuntan con su objeto. Dicho de modo más exacto, el enunciado está compuesto por una serie de programas narrativos que son los que dan cuenta de las transformaciones de los estados.

46. ... “algo típico de mucha poesía conversacional ... [es] la función dramatizada de unos pocos versos finales que actualizan y hacen trascender toda la significación y la historia promovidas por el desarrollo textual”.

Raúl Bueno. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima, Latinoamericana Editores, 1985; p.76.



Ese último verso cumple una función transformadora: pretender reordenar, en nuestro caso, los espacios del enunciado y la enunciación. Simula que el enunciado no es tal sino que más bien tenemos entre manos la enunciación, y para ello se recurre a la transformación del enunciado inicial a enunciación - enunciada. Este cambio produce efectos de sentido en el actante enunciator.

El desembrague en la enunciación como bien sabemos produce ciertas proyecciones en el enunciado:

enunciación		enunciado
yo	se proyecta como	no - yo
aquí	se proyecta como	no - aquí
ahora	se proyecta como	no - ahora

Es decir que el yo que aparece en el enunciado es otro, radicalmente distinto, al que reside en la enunciación. El no - yo (enunciado) es una pieza que el yo de la enunciación administra en consonancia con los intereses de su narración. Los estados de junción o disjunción de ese no - yo y sus transformaciones que hubieran lugar están decididos por el yo de la enunciación. El demiurgo y su criatura.

Aplicando esta noción al texto “Rito”. Sucede que la función transformadora de ese verso final que homologa la voz del poema con la voz de la poesía está diciendo que no - yo es lo mismo que el yo. Intercambiables sujetos al ser idénticos. Las consecuencias de esa (imposible) identidad son:



- el habla manipulada del no - yo (enunciado) puede simular ser el yo de la enunciación con lo que aparece (parecer) como el yo que gobierna los enunciados. Recordemos que la enunciación es la instancia donde se deciden los avatares de los sujetos del enunciado (sus cambios de estado; puede pasar de ser un sujeto feliz al estar conjunto con su objeto de deseo a un sujeto desdichado al estar disjunto de su objeto deseado).<sup>47</sup>

Pasar de ser un actante esclavo (sujeto del enunciado) de las decisiones de un todopoderoso actante amo (sujeto de la enunciación) a ser ese actante amo supone la adquisición del Poder de sentido. Lo que se ha dicho en el enunciado “Rito” ha sido proferido no por un actante cualquiera. No es lenguaje, simulacro de mundos posibles. El propio demiurgo lo ha dicho. Simular la presencia de aquel irrepresentable apunta a reforzar la credibilidad de lo dicho en el enunciado.

- Lo que se ha dicho sobre la poesía no es dicho de un objetivo descriptor. Ha sido la palabra de esa voz generadora la que ha hablado. No se trata de un sujeto que va y viene de acuerdo a las ocurrencias de disjunciones/conjunciones del sujeto de la enunciación. El producto (el poema) es el demiurgo. El creador de los textos ha aparecido para decir su voz sin intermediarios.

---

47. “... el enunciado no se enuncia solo ... No son los actantes los que escogen sus competencias ni los que deciden sus operaciones de manipulación o de sanción. Tales operaciones han sido decididas siempre y en todo discurso por la enunciación implícita”.

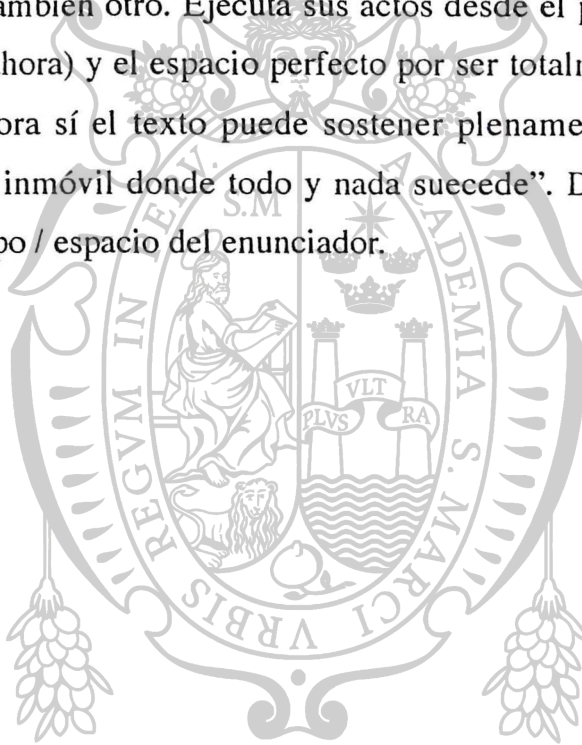
Desiderio Blanco, obra citada, p. 236.



A esto hay que añadir las otras proyecciones que realiza todo desembrague:

aquí	no aquí
ahora	no ahora

Sufren igual pretendido traslado de lugar. Esa voz que simula ser la del demiurgo habla no desde cualquier tiempo o lugar. Desde un lugar otro con un tiempo también otro. Ejecuta sus actos desde el presente único de la creación (ahora) y el espacio perfecto por ser totalmente identificable: aquí. Ahora sí el texto puede sostener plenamente que habla “desde el punto inmóvil donde todo y nada sucede”. Desde el punto maestro: el tiempo / espacio del enunciador.



## Conclusiones

---

1. En el poema “Rito” se hallan presentes teorías platónicas que confirman que las epistemologías no caducan con su tiempo sino que atraviesan los años sobreviviendo en tanto sean de utilidad para una colectividad.

2. Con lo dicho digo que la idea de progreso no funciona. De otro modo no debería encontrarse ideas de un autor tan viejo como Platón sino de algún moderno pensador que por su contemporaneidad habría superado los preceptos del griego.

3. De los diversos mecanismos de producción que aparecen en “Rito” es el de la enunciación enunciativa el de mayor poder de manipulación. Ya que el sujeto que habla en el poema se hace pasar por el sujeto que construye (enunciador) el enunciado.

4. “Rito” como toda arte poética tiene por objetivo convencer al lector que sus predicamentos son validos porque esa arte poética es ya un poema, es decir, uno lo lee desde el convencimiento que se halla frente a un enunciado literario.

5. El sujeto que habla en el poema es un uno que concibe a la literatura como el espacio de productos que resguardan la cultura. Proporciona placer en consonancia con los convencimientos de la época, no perturban. Consolidan al sujeto en tanto para ser sujeto hay que pasar por el lenguaje, es decir por la cultura. Se trata de los textos del placer de los que habla Barthes.

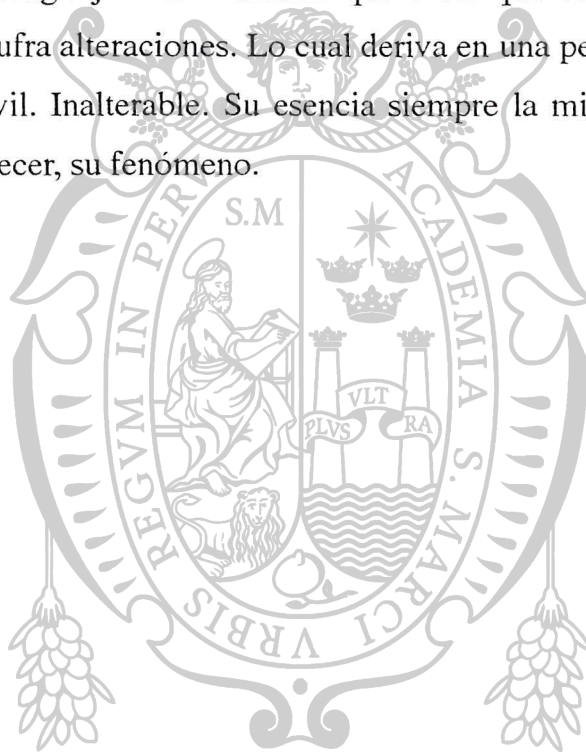
6. Los textos literarios son aquellos elaborados por un modelo poéti-



co que reposa en los criterios de economía verbal, equilibrio y armonía.

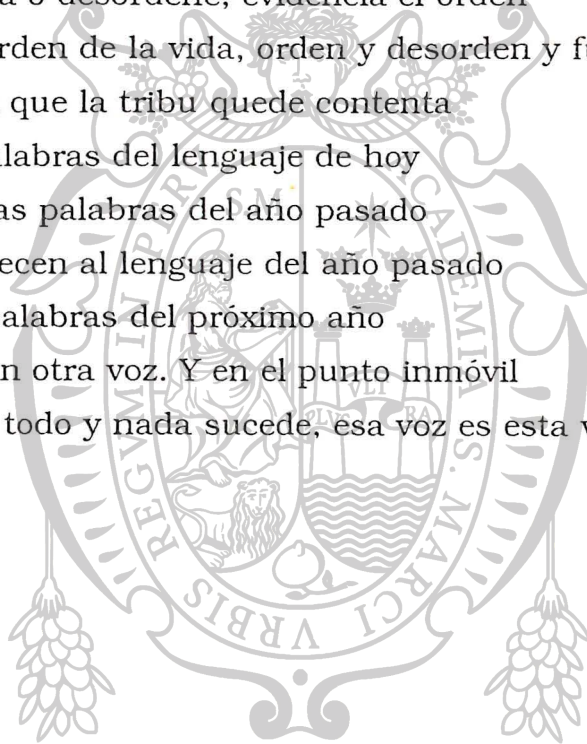
7. La avaricia no es otra cosa que un mecanismo para conservar el poder al no usarlo. Los poemas son escritos desde un lenguaje sobrio, moderado, ajeno a gasto verbales, exuberancias que más que acrobacias verbales darían pie a la desaparición del discurso.

8. El poeta debería, según el sujeto del enunciado de “Rito”, cuidar de la pureza del lenguaje. Un centinela que evita que el modelo de escritura poética sufra alteraciones. Lo cual deriva en una percepción de la literatura inmóvil. Inalterable. Su esencia siempre la misma, y sólo cambiante su aparecer, su fenómeno.



## Poema "Rito"

Hoy, ayer y mañana hoy, en este instante,  
en el punto inmóvil donde todo y nada sucede,  
para purificar el dialecto de la tribu  
colocando cada palabra en su lugar,  
habla la poesía, habla poco, cumpliendo  
su obligación, y sin que nadie la invente,  
esparza o desordene, evidencia el orden  
y desorden de la vida, orden y desorden y furor.  
Y para que la tribu quede contenta  
usa palabras del lenguaje de hoy  
pues las palabras del año pasado  
pertenecen al lenguaje del año pasado  
y las palabras del próximo año  
esperan otra voz. Y en el punto inmóvil  
donde todo y nada sucede, esa voz es esta voz.



6.

---

## Bibliografía

---



- Ballón, Enrique. "El discurso de la historia de la literatura peruana". En: *Socialismo y participación*. Lima, marzo de 1986, CEPES, N° 33.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1967.
- *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Colombia, Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general I*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.
- Blanco, Desiderio. "Figuras discursivas de la enunciación cinematográfica". En: *Lienzo*. Lima, Universidad de Lima, 1988, N° 8.
- Bueno, Raúl. *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima, Latinoamericana Editores, 1985.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1978.



- Ducrot, Oswald [y]  
Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1974.
- Eliot, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica.* Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968.
- Foucault, Michell. *El orden del discurso para convencernos de su poder.* Barcelona, Tusquets editor, 1973.
- Greimas, A.J. [y]  
Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid, Editorial Gredos, 1982.
- Leclair, Serge. *Psicoanalizar.* México. Siglo Veintiuno Editores, 1972.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje.* México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Loayza, Luis. *El avaro y otros relatos.* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- Lotman, Iuri. "Acerca de la semiósfera". En: *Criterios.* La Habana, julio de 1991, N° 30.
- Masotta, Oscar. *Introducción a la lectura de*



- Jacques Lacan.* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974.
- Martos, Marco. *Carpe Diem.* Lima, CEPES, 1981.
- *Muestra de arte rupestre.* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1990.
- Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona, Editorial Crítica, 1978.
- Miller, Jacques-Alain. "Language much ado about what?" En: Ragland-Sullivan, Ellie [y] Bracher, Mark (eds). *Lacan and the subject of language.* New York and London, Routledgs, 1991.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira.* México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Platón. "Íon o de la poesía". En: *Diálogos.* México, Editorial Porrúa, 1976.
- Peirce, Charles S. *Obra lógica semiótica.* Madrid, Taururs comunicación, 1987.
- Quezada Macchiavello, Oscar. *Semiótica generativa. Bases teóricas.* Lima, Universidad de Lima, 1991.



Récanati, François

*La transparencia y la enunciación.* Introducción a la pragmática. Argentina, Hachette, 1981.

Rifflet-Lemaire, Anika.

*Lacan.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978.

Todorov, Tzvetan.

*Poética.* Buenos Aires, Losada, 1971.



# Indice

---



Introducción [2]

**Parte primera: marco teórico**

- 1. Enunciación / enunciado 13
- 2. Referentes: entre las correspondencias y la anulación 23
- 3. Valoración: preguntas sin respuestas 32

**Parte segunda: el poema y sus sentidos**

- 4. Mecanismos de producción en “Rito” 38
  - 4.1 poesía purificadora del lenguaje 39
  - 4.2 sincronía / diacronía 49
    - 4.2.1 sincronía 50
      - a) lexema dialecto 52
      - b) lexema tribu 59
    - 4.2.2 diacronía 61
  - 4.3 el utópico aleph: tiempo, espacio 63
  - 4.4 parquedad 66
  - 4.5 deseo / placer / goce 70
  - 4.6 sin que nadie la invente 73
    - 4.6.1 invenciones 78
    - 4.6.2 espejos de un yo 83
- 5. Conclusiones 90
- 6. Bibliografía 92



