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

Mondoñedo, M. (1998). *Grafismos retóricos y narratividad en* "Contra natura" *de Rodolfo Hinostroza* [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: Grafismos retóricos y narratividad en "Contra natura" de Rodolfo Hinostroza

Autor: Marcos Mondoñedo Murrillo

Año: 1998

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Rodolfo Hinostroza, semiótica, retórica, enunciado, metáboles, Contra Natura.

Referencia en APA 7ma. ed.

Mondoñedo, M. (1998). *Grafismos retóricos y narratividad en* "Contra natura" *de Rodolfo Hinostroza* [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 surge ante la carencia de un apropiado abordaje al poemario *"Contra Natura"* de Rodolfo Hinostroza. Catalogado como "críptico" y lleno de "elementos gráficos innecesarios" según la crítica, ha sido aprehendida con cierto rechazo, el cual el autor no avala, pues considera que dicho hermetismo debe tratar de vencerse. Para el presente análisis, el autor pretende abordar la obra netamente como un mecanismo textual, alejándose de la idea de que la literatura es un fenómeno social en relación con el contexto histórico en el que se produce. El primer capítulo realiza un balance crítico, señalando las falencias de los abordajes realizados. El segundo capítulo expone el marco teórico, donde se expresa el uso de la semiótica y la retórica como instrumentos interpretativos. Los capítulo tercero y cuarto realizan un abordaje del poemario mediante la semiótica y la retórica respectivamente.

Palabras Clave: Rodolfo Hinostroza, semiótica, retórica, enunciado, metáboles, Contra Natura.

S.M
REGVM IN PERV.
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Escuela Académico Profesional de Literatura

GRAFISMO RETORICOS Y NARRATIVIDAD EN *CONTRA NATURA* DE RODOLFO HINOSTROZA

Tesis para Optar el Título de:

Licenciado en Literatura

PRESENTADO POR:

Bachiller Marcos Mondoñedo Murillo

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

LIMA - PERU

1998

000795

A mis padres Javier e Isabel.

A mi hermana Patricia.

A Támira.

ÍNDICE

Univ. Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

INTRODUCCIÓN.....p. 4

CAPÍTULO 1:
LA CRÍTICA SOBRE LA POESÍA DE HINOSTROZA
APUNTA HACIA UN VACÍO..... 16

1.1. Sobre el plano del contenido:
la crítica esboza un recorrido narrativo en *Contra Natura*.....18
1.2. Sobre el plano de la expresión:
la crítica utiliza el "simultaneísmo" como criterio de análisis..... 40

CAPITULO 2:
EL MARCO TEÓRICO:
UN INSTRUMENTAL SEMIÓTICO NARRATIVO
Y OTRO RETÓRICO.....58

2.1. Sobre el modelo semiótico narrativo.....78
2.1.1. La enunciación y el enunciado.....83
2.1.2. El sistema axiológico.....86
2.1.3. El recorrido narrativo.....89
2.2. Sobre la Retórica.....96
2.2.1. Sobre las metáboles.....101
2.2.2. Sobre las operaciones básicas.....106
2.3. Las hipótesis.....115

CAPITULO 3.
ANÁLISIS DEL PROCESO NARRATIVO EN *CONTRA NATURA*.....120

3.1. Adquisición de la competencia y primeras luchas.....121
3.2. La profundización en el conocimiento.....139
3.3. Las visiones utópicas.....159
3.4. "Quinteto del salmón".....173

CAPITULO 4.
DEL SIMULTANEÍSMO A LAS METÁBOLES GRÁFICAS
EN *CONTRA NATURA*.....179

4.1. Desde la función poética hacia *Contra Natura*.....185
4.2. Las metáboles que son grafismos.....198

CONCLUSIONES.....230
BIBLIOGRAFÍA.....234

000795

INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge de la necesidad de esclarecer un problema que todo lector, incluso el más avezado crítico, no ha podido superar al enfrentarse a *Contra Natura* (1971) de Rodolfo Hinostroza (1941). Y es que, como se ha dicho varias veces, en este libro el poeta se manifiesta críptico, babélico y demasiado experimental. Aunque los primeros poemas son bastante legibles, a partir de la mitad, el texto se llena de elementos gráficos "innecesarios", según los críticos, que detienen o impiden su asimilación y le dan al lector la impresión de que el conjunto del poemario es abstruso o desproporcionado. Si la crítica no ha podido entender y aceptar el hermetismo de la poesía de Hinostroza, ¿será capaz de entenderla en la vanguardia o aceptar el gusto por lo oculto del Renacimiento o los rituales de iniciación de todas las

culturas antiguas? Pensamos que todo lo esotérico que pueda ser el poemario tiene un asidero descriptible y que, por lo tanto, no debe rechazarse sino tratar de vencerse; debe servirnos como un acicate para la búsqueda del sentido.

A nosotros, sin embargo, nos gustaría asumir esta búsqueda como un viaje hacia el interior del libro y no hacia fuera de él; es decir, no creemos pertinente asumir la lectura del poemario a partir de la idea de la literatura como un fenómeno social en relación con el contexto histórico en el que se produce, o en relación con las múltiples influencias que se le puede rastrear, sino "simplemente" tratarlo como un mecanismo textual. Esto nos parece conveniente porque previo a todo engarce de un poemario o libro cualquiera en su devenir, es necesario entender cómo es que este artefacto funciona. El interés por las formas obviamente no niega lo histórico, sino que lo completa. Nuestro trabajo, en este sentido, tratará de establecer el funcionamiento de *Contra Natura,* y más que una interpretación sobre los temas en lo posible asumiremos una labor descriptiva —entendiendo, por su puesto, que toda descripción por muy objetiva que pretenda ser es también una interpretación.

Ello implica básicamente dos cosas: la primera es que nos abocaremos exclusivamente a *Contra Natura*, y la otra que este poemario será entendido como un sistema de signos autónomo.

En cuanto a lo primero, por el momento no nos interesa ver la relación de este poemario con el libro anterior, *Consejero del lobo* (1964). En él, ciertamente, Hinostroza prefigura algunos elementos que aparecerán en el siguiente poemario: tales como la confluencia de múltiples planos históricos y literarios en un mismo poema para lograr paradójicamente darle, al devenir humano, una coherencia, una identidad que trascienda lo histórico a partir de la práctica humana de la violencia contra su propia especie:

> Es un siglo de gracia. Nos han depositado
> como trozos de cal y pesadumbre en el año
> de mil novecientos sesentaitres [sic], cuando los lamentos
> como lanzas larguísimas atraviesan
> el blando corazón de los recién nacidos(...)
> Es un siglo de gracia que sube a los aullidos de los
> malhumorados y de los otros que mueren de balazo,
> (...)
>
> Seis mil años de historia, Santa Juana.
> ("Juana de Arco")

Se ha dicho que esta multiplicidad histórica tiene a Saint-John Perse como un antecesor directo. Según Friedrich, en los versos de este poeta y diplomático francés

> "van sucediéndose evocaciones solemnes y grandiosas, desplegando una profusa sucesión de

imágenes siempre nuevas (...) La realidad que contienen es una realidad desconocida, extraña, procedente de países exóticos, de culturas extinguidas, de mitos raros"[1].

Estas características, más la de aludir a discursos sagrados de Oriente y a diversos textos clásicos de la literatura occidental, y en lo formal, el tono majestuoso y el verso largo, conectan a Hinostroza con Saint-John Perse. Hay por ejemplo gran confluencia temática y formal entre ciertos versos de la parte II de *Exil*:

Otros se agarran en los templos al cuerno pintado de los altares:
¡Mi gloria está en las arenas! ¡Mi gloria está en las arenas!... Y no
es errar, oh Peregrino,
Codiciar la más desnuda de las eras para reunir en las sirtes del destierro un gran poema nacido de la nada, un gran poema hecho de nada...(...)
He construido sobre el abismo y la bruma y el humo de las arenas.
Me acostaré en las cisternas y en los cóncavos navíos,
En todos los sitios vanos en que yace el afán de grandeza[2].

Y los versos finales de "La voz en la playa", de *Consejero del lobo* donde también observamos la imagen del individuo que se aparta de la gloria colectiva para afirmar su individualidad en el sueño y en la poesía:

Otros sabrán de otro mundo, porque la fatiga, y los dioses
que derramaron su sangre en mis errores, me anuncian
que he perdido la pureza. Que soy el débil resultado
de la circunstancia histórica, marcado por el egoísmo de mi raza,
y señalado desde lejos por el dedo negro de la paridora.
Dormiré un largo rato aún, y luego bajaré a la playa,
y beberé, y escucharé las viejas voces de otros tiempos..."

---

[1] Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona , Seix Barral, 1974; p. 260.

[2] Traducción tomada de Hugo Friedrich. Op. Cit.; p. 287.

Una de esas voces es obviamente la de Saint-John Perse. Pero también podemos observar en *Consejero del lobo* otro elemento temático que será central en *Contra Natura*: la pugna entre el individuo y el poder o el sistema imperante; basta citar ciertos versos de "Abel":

> No veré la tierra prometida que vosotros construiréis
> entre el hierro y la metralla. He sido arrojado
> por la espantosa violencia de la Idea,
> a otra playa, otros símbolos, una muerte peor de la que conocieron
> vuestros héroes.

Sin embargo el germen, dentro de *Consejero de lobo*, de todo lo que abordaremos en nuestra tesis sobre *Contra Natura*, se halla en los versos finales de "Horacio":

> Se detienen las flechas en medio de su vuelo. Hay una calma
> tensa
> como el techo de un hongo.
> Todavía un consejo, Horacio, Amigo.

Estas líneas han sido varias veces citadas por la crítica, tal vez porque se percibe que ellas contienen todo lo que vendrá después. A nosotros nos parece que abarcan el tema de la guerra nuclear como una amenaza vigente (en la consabida imagen de la explosión atómica con forma de hongo); pero también ese tratamiento de lo temporal que implica, en primer término, una yuxtaposición que pone en un mismo plano a Horacio y a la coyuntura contemporánea de crisis mundial, y en segundo, una tensa relación entre la expresión y el contenido: en este caso, el poema interrumpe

la secuencialidad expresiva (el discurrir de los versos) con el contenido de un instante eternizado ("se detienen las flechas..."); esta tensión se invertirá, como veremos, en *Contra Natura* —lo expresivo detendrá la fluidez del contenido. Y ya exclusivamente en el plano formal, la disposición de estos versos contienen el germen del tratamiento espacial que en *Contra Natura* llegará hasta la preponderancia de lo plástico y simultáneo por sobre lo secuencial y lingüístico.

Con respecto al hecho de entender el poemario como un sistema de signos autónomo, lo primero que nos proponemos es establecer la diferencia entre contenido y expresión. Según Hjelmslev, "cualquier signo, cualquier sistema de figuras ordenado con fin de signos, cualquier lengua tiene en sí una forma de la expresión y una forma del contenido"[3]. Si vamos a entender al poemario como un sistema, tendremos, por lo tanto, que establecer esta primera distinción que lo constituya.

A pesar de que dentro de la "función de signo" de Hjelmslev el plano de la expresión sólo existe en tanto es expresión de un plano del contenido y viceversa, y esto en el sentido de que ninguno de los dos existe con

[3] Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos; 1971; p. 87.

independencia del otro, para el análisis debemos partir de esta primera separación:

> "cualquier texto ha de dividirse siempre en la primera etapa en dos y solamente dos partes, cuyo número mínimo garantice su extensión máxima: la línea de expresión y la línea de contenido que tienen solidaridad mutua a través de la función de signo"[4].

Por tal motivo nuestro trabajo elabora separadamente una descripción del plano del contenido de *Contra Natura*, para luego abocarse a su plano de la expresión.

Para tal efecto hemos empleado dos tipos de enfoque, en el plano del contenido nos ha parecido pertinente la utilización de la semiótica greimasiana y en el plano de la expresión, el enfoque retórico planteado por el grupo de Lieja, conocido también como el Grupo Mi.

Ambos enfoques tienen en común una base estructuralista. Greimas y Courtés en su diccionario de semiótica reconocen la labor del Grupo Mi como intento de sistematización de las figuras retóricas, "el inventario de las figuras —dicen ellos— no puede pretender tener el estatuto de una taxonomía coherente; únicamente una revalorización completa fundada en la lingüística, permitirá incluirlo en la teoría del discurso. Este reexamen ha sido intentado por el Grupo Mi de Lieja que,

---

[4] *Ibidem*, p. 88.

apoyándose en la teoría lingüística de Hjemslev, pretende constituir una nueva retórica general"[5].

Sin embargo, el hecho de que la semiótica y la retórica estructuralista se articulen en esta tesis no es un valor en sí mismo, la confluencia se establece de modo operativo y de acuerdo con nuestros objetivos: queremos demostrar la existencia de una secuencia narrativa en el plano del contenido de *Contra Natura*, qué mejor que la semiótica puesto que para ella, la narrativa es la base de todo texto. Por otro lado en el plano de la expresión queremos demostrar que ciertos supuestos "adornos" visuales aparentemente innecesarios, son figuras retóricas, qué mejor que la retórica del Grupo Mi. Después de todo, debemos servirnos de la teoría en vez de servirla a ella.

La cuestión es básicamente la siguiente: cuando los estudiosos de la literatura y en especial de la poesía quieren referirse a cierto tipo de recursos textuales que hacen del lenguaje algo importante en sí mismo y no por lo que puedan transmitir, utilizan la expresión *figuras literaria* para ello. A nuestro entender tal designación es utilizada en sentido *figurado*. Ella misma es una figura literaria, porque no se refiriere a formas exteriores,

---

[5] Greimas, J.A. - J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982; p. 342.

líneas o conjuntos de líneas que representan alguna cosa o espacios interiores cerrados por estas o por superficies, no. *Figura literaria* designa algo que para nuestro tiempo fundamentalmente visual es un contra sentido, designa modos de hablar que se apartan de la norma –pesa a que la *norma* no pueda precisarse con exactitud. En lo que nos compete, queremos darle, a parte de este sentido figurado que tiene, uno *literal*.

Por eso, no nos referiremos a la función de los consabidos recursos retóricos tales como la metáfora o la metonimia, sino que trataremos literal y precisamente de figuras, es decir de dibujos, trazos y demás elementos gráficos que, con independencia de lo sonoro, logran asumir dentro de un texto la posición de *figuras* en sentido *figurado*, es decir de figuras literarias, *figuras retóricas* de la *elocutio*. En otras palabras, la intención de este trabajo es hacer que ciertos elementos gráficos de *Contra Natura* dejen de ser sólo figuras en sentido lato para convertirse en figuras en sentido retórico. Y de este modo demostrar que no son elementos superfluos en el poemario, sino parte fundamental de su estructura y significación.

Para lograr esto, hemos tenido que enmarcar los grafismos que pueblan *Contra Natura* dentro de un contexto

de sentido mayor en donde ellos puedan funcionar, se ha dicho que tales elementos de naturaleza visual son excesivos o superfluos, para demostrar que no es así tuvimos que determinar una coherencia interna global para ver a partir de ella si es que podemos inscribir estos supuestos excesos dentro de dicho sistema total. El texto nos ha propuesto, en este sentido, asumir una lectura narrativa en tanto que es posible establecer una secuencia que articula el texto y va desde la carencia a la obtención de lo deseado, desde el primero hasta el último poema.

Sin embargo, tenemos que analizar previamente lo que se ha escrito sobre la poesía de Hinostroza, esto es lo que haremos en el primer capítulo: una revisión y comentario de las más penetrantes críticas sobre la obra poética de nuestro autor, pero principalmente sobre *Contra Natura*. Y lo haremos en dos partes conforme al primer análisis que propone Hjelmslev. Primero revisaremos lo que se ha escrito sobre el plano del contenido y después lo escrito sobre el plano de la expresión.

Sobre la base de estas lecturas y del análisis de un par de poemas contemporáneos (uno de Cisneros y otro de Hinostroza) explicaremos la necesidad de que en nuestro

marco teórico confluyan la semiótica y la retórica; esto lo veremos en el segundo capítulo. Allí también expondremos nuestras hipótesis.

En el capítulo tres entraremos en el análisis del plano del contenido donde se demostrará, a partir de los parámetros semióticos establecidos en el capítulo anterior, la existencia de un recorrido narrativo que articula todo el poemario.

Mientras que en el capítulo cuatro abordaremos el problema de los grafismos herméticos del poemario donde se propondrá su inclusión al campo de las figuras de la *elocutio* a partir de los mecanismos retóricos básicos y se demostrará, por el análisis, la pertinencia de lo planteado.

Finalmente, incluiremos un capítulo de conclusiones. Obviamente, no hemos querido agotar el tema tratado, mucho menos todos los temas que la lectura de *Contra Natura* suscita y existen muchos dignos de acuciosas investigaciones, uno fundamental es el de la intertextualidad vigorosa en esta poesía. Aquí simplemente planteamos una solución específica para un problema también específico. Pero como todo buen libro contiene las

múltiples interpretaciones que de él se den, es evidente que esta poesía contiene todo lo que aquí se escribirá, por lo tanto quizás lo mejor sea dedicarse a la lectura de *Contra Natura* y no a la de este exiguo intento que, no obstante, como cualquier otra lectura, le otorga vigencia y existencia al texto que lo justifica. Es imposible no citar a Borges: "mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geométricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector ocurre el hecho estético"[6].

[6] Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993; pp. 101-102.

Capítulo 1.

LA CRÍTICA SOBRE LA POESÍA DE HINOSTROZA APUNTA HACIA UN VACÍO.

El propósito de este capítulo es elaborar un panorama sobre la crítica pertinente desde una doble mirada. Los textos que nos interesan son algunos de los más importantes comentarios escritos sobre la obra poética de Rodolfo Hinostroza. Como esa crítica asume la tarea de describir su poesía desde un doble punto de vista —aunque no explícitamente—, nosotros analizaremos ambos referentes por separado. Es decir, primero abordaremos en orden cronológico los comentarios críticos sobre los contenidos en la poesía mencionada, y en segundo lugar transitaremos de nuevo por sus páginas, en el orden de lo pertinente,

pero deteniéndonos en su aspecto referido al plano de la expresión.

En muchas ocasiones, nuestra revisión de la crítica implicará un cuestionamiento. No obstante, dicha inspección tiene sobre todo el imperativo de extraer algunas ideas, que si bien pueden ser accesorias en los artículos citados, para nosotros tendrán una vital importancia. Decimos esto porque quisiéramos tomarnos la libertad de ir señalando en el transcurso de nuestro escrutinio de la crítica, aquellas opiniones y descripciones que nos den la pauta o el punto de apoyo de nuestro posterior análisis de la poesía de Hinostroza.

Estas ideas nos servirán, entonces, por un lado, para dar una visión global de la crítica y, por el otro, para nuestra descripción tanto del plano del contenido como del plano de la expresión. No obstante, como veremos, en la descripción del nivel expresivo, la ayuda de los comentarios críticos será fundamentalmente la de darnos una perspectiva que deberemos superar y negar para ser fieles a ella.

1.1. Sobre el plano del contenido: La crítica esboza un recorrido narrativo en *Contra Natura* [1].

Nuestra intención en esta parte del capítulo es subrayar una idea manifiesta en los comentarios críticos sobre la obra de Hinostroza, que quizás para sus propios autores sea algo inconsciente o accesorio, pero, a nuestro modo de entender, es fundamental. A pesar de que todos los críticos la esbozan en mayor o menor grado, es Abelardo Oquendo quien más se aproxima de manera explícita a esta idea; para él los poemas de *Contra Natura* son "momentos sucesivos de indagación poética sobre el vivir y sobre las posibilidades de felicidad que tiene nuestra especie"[2]. Este comentario, muy acertado aunque también bastante general, nos sirve de entrada a la posibilidad de explicitar una suerte de recorrido narrativo en este poemario que toda la crítica referida al plano del contenido menciona pero no de manera directa.

José Miguel Oviedo entrevé en su artículo "Hinostroza: himnos para un siglo de catástrofes"[3], aunque todavía no de

---

[1] Este es el título que corresponde a la edición de Barcelona, Barral, 1971, y que nosotros usaremos por ser la primera edición. Sin embargo en los *Poemas Reunidos* de 1986 el título varía a *Contranatura*, cambio que ha sido respetado por los críticos que revisaremos a continuación.

[2] Oquendo, Abelardo. "Aproximaciones a *Contra Natura*". En: *Textual*. N° 3, Lima, diciembre, 1971; p 67.

[3] Oviedo, José Miguel. "Hinostroza: himnos para un siglo de catástrofes". En: *Suplemento dominical del Comercio*. Lima, 6 de febrero 1966; p. 22.

una manera nítida, el enfrentamiento fundamental de la poesía de Hinostroza. Según el crítico, el juego verbal de *Consejero del lobo* (1964), el primer poemario de Hinostroza, "le sirve para mejor ver el escenario de la realidad, donde el hombre se juega su destino sumergido en la marea del Acontecimiento". Vemos aquí el tema del individuo frente al Sistema Establecido, pero para Oviedo en *Consejero*, este individuo poeta no es sino un "testigo de la catástrofe en que se sume un orbe decrépito para alumbrar el tiempo del futuro". Otro tema importante captado por el crítico y que será recurrente en la poesía de Hinostroza es el tema del poeta como vidente, surgido de la experiencia misma con los límites: "Se adivina en Hinostroza al poeta que ha visto y no sólo soñado los preámbulos del Acontecimiento al que ha escrito bajo la presión de cierto Acontecimiento".

Por su parte, en el artículo "Las batallas los combatientes y los otros", Mirko Lauer declara que en *Consejero del lobo* se quiere fijar el problema de "la situación del individuo ante el fenómeno de la cultura dentro de la historia y el compromiso político-militar"[4]. Luego menciona algunos poemas y asigna para ellos un

[4] Lauer, Mirko. "Las batallas, los combatientes y los otros comentario a los poemas de Rodolfo Hinostroza". En: *Amaru*. N° 14, Lima, enero 1971; p. 85.

contenido específico: "Juana de Arco" es la muerte como argumento contra la supuesta gloria de la guerra y "Al caído" es una arremetida contra los que organizan batallas sin participar en ellas. Para Lauer, dentro de la tradición peruana, que dividía a la poesía entre pura y política, *Consejero del lobo* llegó como una voz disonante que usa recursos líricos sin descuidar lo social y político pero sin cantar al Poder. Otro elemento temático importante encontrado también por Lauer es el de las dotes proféticas reclamadas para esta poesía, renovándose así el tópico del poeta como vate. Sobre "Imitación de Propercio" que para esta época aún no formaba parte de *Contra Natura*, dice que "es una negativa a seguir los dictados del poder temporal e implica una autosuficiencia en lo concerniente al reino de este mundo"[5]. Finalmente afirma que la iniciativa pacifista de Hinostroza es una categoría ideológica inédita en nuestro continente. Para el poeta autor de *Contra Natura* la historia no se desarrolla por las guerras y ellas sólo están para ser superadas por la poesía.

Podemos, entonces, ver tempranamente en la crítica algunos de los temas importantes de la obra poética de Hinostroza, incluso antes de publicarse su *Contra Natura:* el individuo que frente al Poder, entendido este en el

---

[5] *Ibidem.*

desarrollo histórico sobre la base de la violencia, opta por una alternativa disidente y pacifista a partir de la idea de la poesía como forma válida de conocimiento.

Si bien el Oviedo que viéramos más arriba se muestra aún impreciso o más bien simplemente esbozando algunas ideas iniciales que describan la primera poesía de Hinostroza, más preciso es el crítico que en su artículo "Hinostroza: la decadencia de occidente"[6], descubre en el ya publicado y laureado *Contra Natura*, las influencias de Eliot y de Pound. Según él, "Gambito de Rey" remite casi directamente a "Una partida de ajedrez" de Eliot, en ambos poemas encuentra que

> el juego es un pretexto trivial para una meditación sobre el destino humano y el sentido del amor en un siglo de violencia (…); en ambos se utiliza una imagen de los dramaturgos isabelinos que comparaban la vida de los hombres a los movimientos de las piezas de ajedrez (…); en ambos hay alusiones Shakespereanas y se respira una atmósfera luctuosa (las ratas que chapotean en el agua estancada de Eliot; los sueños que ruedan por las alcantarillas de Hinostroza)[7].

Con respecto de las citas cultas y eruditas, y las referencias grecolatinas dice que son claros elementos de filiación poundiana; los mejores poemas, según Oviedo, ("Imitación de Propercio" y "Celebración de Lysístrata"), son también los más poundianos, "casi demasiado", en ellos

---

[6] Oviedo, José Miguel. "Hinostroza: la decadencia de Occidente". En: *Suplemento dominical de El Comercio*. Lima, 5 de setiembre 1971; p. 22.

[7] *Ibidem*.

se reitera "la misma tenaz oposición amor-guerra (o sea individuo-Historia)", es decir la oposición del individuo que frente al Poder esgrime al amor como argumento y como práctica. Sin embargo, también encuentra que, a pesar del prestigio literario de la influencia señalada o por en medio de ella, resalta una experiencia poética personal caracterizada por ciertas obsesiones: "el erotismo como forma de salvación, el interés por la ciencia (…), un rechazo esencial a toda civilización represiva", etc.

Otro artículo importante es el de Abelardo Oquendo "Aproximación a *Contra Natura*"[8] y en él también podemos apreciar estos temas, aunque ya dentro del poemario que nos interesa. "Gambito de Rey" establece, para este autor, la relación entre la historia individual y la Historia, en donde una "rebelión ingenua contra la realidad" hace que el narrador, dentro de la alegoría del juego de ajedrez, pierda la partida. Sobre "Diálogo entre un preso y un sordo" comenta que incide en la soledad, la incertidumbre como condiciones de la existencia en la realidad. Para Oquendo "Imitación de Propercio" abre la alternativa erótica, como núcleo determinante para vivir, contra el Poder corruptor de la Idea. Si en el primer poema del libro hay un enfrentamiento ingenuo con la realidad que suscita

[8] Oquendo. Art. Cit. pp. 67- 71.

una derrota, en "Imitación..." encontramos una propuesta de autoexilio contra la Historia Oficial, una alternativa de anarquismo pasivo porque todo Poder, que es aquí rechazado, conlleva algo maligno "lo que se propone no es derrocar la realidad imperante sino crear otra: una contra realidad"[9] creada con el amor y no con la guerra, como en "Celebración de Lysístrata". Oquendo dice que los seis primeros poemas de *Contra Natura* se construyen en torno a la referencia crítica de la civilización. En realidad debió querer decir los primeros cinco. Efectivamente, en estos cinco poemas que inician el poemario, si bien podemos encontrar una suerte de progresión (desde una actitud desencantada ante la realidad opresiva hasta una propuesta de contrarrealidad), también es cierto que mantienen una unidad que se establece a partir de la oposición individuo/Poder o individuo/Historia Oficial. Tendríamos entonces un primer grupo.

A partir del sexto poema, "Dentro y fuera", Oquendo observa un cambio —que para él es una interrupción en las meditaciones sobre la historia— hacia una contemplación de las formas relacionada con la necesidad de establecer nexos entre el hombre y el universo, y con la conexión entre Belleza, Armonía y Útero a partir del Arte y la Poesía. Con

---

[9] *Ibidem*, p. 69.

todo esto se puede "aventurar la imaginación de un nuevo mundo"[10], esto en "Para una visión" y "Aria verde", idílicas imágenes que son transgresiones de lo permitido por nuestra cultura. Lo interesante es que en el fluir de esta segunda progresión —desde una purificación a partir de la inmersión en las formas, hasta una visión utópica de la nueva realidad—, hay un poema que parece simplemente interrumpir este recorrido; es el "Horóscopo de Karl Marx" que Oquendo asume después de describir la mencionada progresión (también en su reseña este poema es un obstáculo) y dice de él que "precede a los esbozos de una nueva humanidad"[11]. Salvado este obstáculo, el recorrido bosquejado por Oquendo llega hasta "Contra Natura", penúltimo poema del tomo, como una suerte de retorno a la unión, aunque ya no mística, de dos cuerpos.

Según este crítico, hay dos actitudes básicas en el libro: "la reflexión sobre el acontecer que afirma la convicción viciosa de la civilización y la reflexión sobre las traicionadas virtualidades del ser, que auspician la visión utópica"[12]. Estas dos actitudes dividen al libro en dos formalmente; la primera parte la constituyen, a decir de Oquendo, los seis primeros poemas —pero en realidad son

---

[10] *Ibidem.* p. 70.
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem.*

los cinco primeros–, y la segunda todos los demás. Sin embargo, esta parte tiene dos manifestaciones: al parecer, desde "Dentro & Fuera" hasta "Kristianshavns Kanal" los poemas no poseen carnalidad ni correlatos objetivos, son de naturaleza abstracta, teóricos y fríamente expositivos.

La otra manifestación de la segunda actitud empieza, según Oquendo, con "Horóscopo..." y termina con "Contra Natura", esta manifestación surgiría, para él, de una entrada en cuerpo de las postulaciones teóricas previas. "Conforme el segundo grupo de poemas se adentra en sus concepciones, va cobrando más fuerza, surgiendo de ellas con un cuerpo propio. Hasta que "Aria Verde" y "Contra Natura" concilian las dos vertientes del poemario"[13]. Pero el "Quinteto del Salmón", el último poema del libro, las divide de nuevo y a la vez se instaura como un resumen conceptual de la totalidad. Entonces el libro esquemáticamente se dividiría así:

Contra Natura

1
Gambito de rey.
Diálogo de un preso y un sordo
Imitación de Propercio.
Celebración de Lysístrata.
Problemas con Brabancio.

2

2.a. Dentro & Fuera

[13] *Ibidem.*

Homenaje a Vasarely.
Orígenes de la sublimación.
Love's body
Christianshavs Kanal

2.b. Horóscopo de Karl Marx
Para una visión
Aria Verde
Contra Natura.

3
Quinteto del Salmón.

Con este esquema, logrado a partir del texto de Oquendo, podemos quizás entender claramente, contra la opinión del crítico, que las tendencias no confluyen o se bifurcan en el poemario, y es más bien una suerte de progresión narrativa la que establece el hilo de coherencia a nivel del contenido en este libro. El propio Oquendo colabora con esta idea al haber descrito diferencias entre, por ejemplo, una explicación desencantada de la existencia que se realiza en "Diálogo entre un preso y un sordo" y la alternativa erótica de "Imitación de Propercio" comentada en el tono de una propuesta contra el orden establecido. Sin embargo, el error de este autor es el de no entender dicha diferencia como una sucesión la cual describe una evidente transformación; todos los temas de reflexión de Oquendo en torno a *Contra Natura* son precisos y muy a lugar como paráfrasis explicativas, pero en nuestra opinión todos esos elementos descritos en el poemario se suceden y van

creando una línea narrativa de gran importancia para entender un aspecto central del volumen, lo cual nuestro crítico parece no ver. Si bien entiende que se presentan cambios –por los cuales hemos podido elaborar el esquema de más arriba– los considera como "interrupciones" por un lado, por ejemplo entre 1 y 2, y mejoras de tipo formal, como entre 2.a y 2.b. –lo que no indica un cambio en el libro, sino una diferente valoración en el crítico–; pero por el otro observa las transformaciones como vertientes, posibilidades estáticas que si bien confluyen o divergen, no logran articularse dinámicamente en una progresión.

Otro problema de este artículo radica en la forma superficial en que trata la articulación del poema "Horóscopo de Karl Marx". A nuestro modo de ver, la estrategia de Oquendo para referir ese pasaje –obviarlo para después asumirlo con unas cuantas palabras– indica un problema de interpretación el cual debemos tratar de resolver.

El siguiente artículo que revisaremos es el de Mirko Lauer y Julio Ortega, "Partitura para una obertura de la lectura de *Contranatura*"[14]. En el plano del contenido

[14] Lauer, Mirko y Julio Ortega. "Partitura para una obertura de la lectura de 'Contranatura'". En: *Creación y crítica*. N° 3, Lima, marzo 1972; s/n.

describe más o menos lo mismo, pero añade elementos importantes. Uno de ellos es la idea de que en el poemario se establece una visión coherente a través de una interpretación psicoanalítica de la historia sobre la base de la oposición *principio de placer - principio de muerte* (la cual podemos traducir o hacer coincidir con la oposición *individuo-Poder* antes vista) y sobre la de suponer a toda experiencia en la necesidad de una mediación y simbolización para poder ser asimilada de manera cabal. Esta doble visión se traduce en un vitalismo nuevo que se manifiesta en hippismo, anarquismo, erotismo, comunitarismo. Nuestros autores relacionan dichas opciones vitalistas con la opción de la astrología, pero la entienden como un ejercicio lúdico y no como un determinismo histórico, todo lo cual es descrito en los términos de un irracionalismo que caracterizaría al poemario.

Por otro lado, para estos críticos, la especulación política del poemario parte de la experiencia de un individuo que ha trascendido una situación traumática de la realidad y cree comprender sus leyes, "proponiendo una alternativa basada en la visión utopista"[15]. Según estos autores *Contra Natura* es el primero –a estas alturas quizás

[15] *Ibidem.*

el único— que en la década del 60 explica una nueva y propia visión de cómo debería ordenarse la realidad. Este nuevo orden propuesto es de naturaleza *utópica*.

Estos comentarios muy penetrantes de Lauer y Ortega adolecen del mismo problema. Por ejemplo, si quisiéramos interpretar esta idea de la doble visión que se traduce en actitudes vitalistas, diríamos que en la oposición entre el individuo y el Poder, aquel no opta por combatir sino por intensificar su individualidad sobre la base de una revuelta contra las instituciones de poder en el orden establecido. Pero aquí ya tendríamos algo más de lo propuesto por nuestros autores: en primer lugar, los momentos poéticos del libro son eso, *momentos*, es decir, responden a una suerte de secuencialidad narrativa; y en segundo lugar, por esto mismo, es admisible establecer entre ellos un orden causal y secuencial. En este caso, la posición o perspectiva doble en el enfrentamiento contra el poder no se traduciría sino que *genera* las actitudes hippistas, comunitaristas, anarquistas, etc., en una suerte de elección estratégica y describe una progresión narrativa. En resumidas cuentas, este dinamismo es aquí en realidad sólo nominal puesto que tampoco logra entenderse como el resultado de una transformación.

Sin embargo, hay en este artículo un concepto que nos interesa porque contribuye a esta idea del recorrido narrativo; si bien hemos interpretado en el texto de Oquendo la posibilidad de una suerte de transformación evolutiva desde una desesperanzada mirada de la realidad a una visión idílica de la sociedad futura, ahora tenemos quizás el nombre del final de este recorrido: la Utopía. Y tal vez ahora comencemos a entender la naturaleza de esa irrupción en la línea narrativa representado por el poema "Horóscopo de Karl Marx" y que en la crítica antes mencionada no se pudo articular de manera convincente —en este sentido encontramos elementos en el artículo de Lauer y Ortega que polemizan con la visión de Oquendo: dicho poema y su ubicación en el poemario pueden interpretarse como poseedores de un carácter estático, cristalizado, altamente racionalizado y futurista, una suerte de lógica de la intromisión utópica dentro de una posible secuencialidad.

Al respecto Guillermo Sucre tiene otro punto de vista. En su libro *La máscara, la transparencia*, dice sobre la voz poética en *Contra Natura*: "Este poeta, en verdad, no habla de un remoto (pasado o por venir) ser adánico, sino del

vagabundo que él mismo es"[16]; sin embargo, también entiende a la poesía de Hinostroza como un desafío crítico a la Historia, para él, *Contra Natura* no propone perfeccionar sino borrar dicha Historia. Estas observaciones se basan en los versos: "Para arrasar el Poder / se precisa el Poder: yo buscaré Tao y Utopía"[17], con los cuales se hace un poco difícil negar una propuesta utópica en el poemario. Vemos, pues, claramente que Sucre tampoco comprende la posibilidad de un recorrido narrativo a pesar de mencionar los elementos básicos de su constitución; cómo no entender la evidencia de un proceso, de una transformación, si se ha admitido que la poesía de Hinostroza –y esto al margen del problema de no diferenciar en ella planos o niveles analíticos– es producto de una pugna entre el poeta y la Historia oficial; y no sólo eso, cómo no hallar secuencialidad cuando también se ha aceptado que esa poesía (ese producto) tiene una finalidad, una meta: la contrarrealidad.

Sin embargo, Sucre agrega un elemento para nosotros destacable, la idea de que en este poemario no se propone volver a la inocencia paradisíaca como forma de contrarrestar el Poder, sino la búsqueda del conocimiento;

---

[16] Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1990; p. 291.

[17] *Ibidem*, p.290. La cita corresponde a la página 24 de la edición mencionada de *Contra Natura*. *Cf.* Nota 1.

conocerlo todo, los extremos opuestos, sería el atajo hacia la *sagesse*[18]. Pues bien, esta idea nos interesa porque también Sucre describe, sin proponérselo, una transformación no sólo narrativa sino causal: el enfrentamiento contra el Poder generaría una búsqueda del saber. Esto podría interpretarse como que sólo con el conocimiento, el cual supone la asimilación del pasado, se puede llegar a la videncia de un mundo futuro mejor.

Otros comentaristas, no obstante, sí captan con claridad esta idea de proceso o narración —aún no hemos definido los términos. En el prólogo a los *Poemas Reunidos* de Hinostroza, escrito por Mario Montalbetti se nos dice que en general la crítica al lenguaje que encontramos en esta obra poética es contra el

> respeto formal a la estructura Sujeto/ Predicado(...) [en esta poesía] no solo hay personas y objetos; sobre todo hay eventos. Este es el subproducto ontológico del nuevo lenguaje. Primero, los eventos se vuelven los nuevos sujetos predicables; y luego, (una vez resquebrajada la estructura Sujeto/Predicado) los eventos ocurren en el lenguaje, son agentes ellos mismos[19].

Efectivamente, si bien podemos notar una progresión por ejemplo desde el alejamiento del Poder hasta una inmersión en las formas del conocimiento que desemboca en

---

[18] *Ibidem*, p. 291.

[19] Montalbetti, Mario. "Notas sobre Hinostroza y los textos". En: Rodolfo Hinostroza, *Poemas reunidos*. Lima, Mosca Azul Editores, 1986; p. 10.

una propuesta vitalista de contrarrealidad (como viéramos en la descripción del texto de Oquendo) también es verdad que los actores son diferentes: su caracterización cambia de poema en poema. Es como si lo importante fueran, más que los personajes detrás de la satisfacción de sus deseo, las transformaciones o "eventos" producidos por sus manifestaciones.

Como vemos, paulatinamente se va formando aquí, a partir de las afirmaciones que nos proporciona la crítica —en una suerte de explicitación de algo inconsciente en ella— la idea de que en *Contra Natura* puede existir una secuencia como elemento de coherencia global a partir del cual se pueden elaborar las múltiples interpretaciones adecuadas para esta manifestación discursiva. Pero veamos un par de textos críticos más.

El texto de James Higgins aparecido en su libro *Hitos de la poesía peruana* está en general de acuerdo con sus predecesores[20]. Contextualiza la primera poesía de Hinostroza en el marco de la crisis de los misiles en la década del sesenta, "Horacio", el célebre poema de *Consejero del lobo*, es para él "una manifestación de la eterna lucha por el poder que ha viciado la historia del

[20] Higgins, James. *Hitos de la poesía peruana*. Lima, Editorial Milla Batres, 1993; pp. 176-190.

hombre desde la antigüedad"[21]. "Abel", otro poema del mismo libro, es, según nos dice, la marginalidad de un individuo frente al poder, el cual se origina pretendiendo ser un movimiento liberador, pero que finalmente cae en la lógica opresiva del poder dictatorial. "Abel", según Higgins, prefigura la temática de *Contra Natura*. Inmediatamente después vemos en este texto crítico un explicación de tipo alegórico –por ejemplo "el proyecto revolucionario está representado como un minué"[22]–, de los poemas de este segundo poemario de Hinostroza. Sobre un fragmento de "Gambito de Rey" dice: "la nueva derrota del hablante lírico en el ajedrez simboliza el desastre sufrido por la guerrilla peruana"[23]. Pero, según Higgins, la alegoría del ajedrez da cabida a la esperanza: son posibles jugadas potencialmente ganadoras, el hombre evoluciona si se deja alumbrar por ideas que lo animan a trascender la realidad impuesta.

En estos comentarios de Higgins también podemos apreciar la interpretación de que en el poemario Hinostroza valora como ilusoria la pretensión de cambiar el mundo por medios políticos y propone la táctica de crear un orden alternativo, en "Imitación de Propercio" también entiende

---

[21] *Ibidem*, p. 179.
[22] *Ibidem*, p. 184.
[23] *Ibidem*, p. 183.

la marginalidad que lleva al hablante lírico a una actitud vitalista –a Azucena, personaje "cuyos muslos representan una realidad más vital"[24]– como opción contra la condena del Poder. En este texto encontramos la idea de que en *Contra Natura* el hombre es capaz de llegar a la otra margen o dimensión de existencia gracias a la fuerza del amor –comentarios semejantes podemos encontrar en los artículos anteriores.

Más nos interesa el hecho de que Higgins también encuentre transformaciones secuenciales: "*Contra Natura* acusa una progresión en cuanto a partir de "Dentro & Fuera" el comentario sobre la historia contemporánea da lugar a poemas de carácter esotérico"[25]; e interpreta "Orígenes de la sublimación" como un trazado de las distintas etapas de un camino místico hacia la unión con el Cosmos. Para este crítico, Hinostroza se coloca en la tradición que se inicia en Eguren, pasa por Vallejo, Westphalen, Moro y Adán y se constituye a partir de una búsqueda de armonía que trascienda la realidad alienante. Pero lo novedoso para Higgins es que *Contra Natura* sitúe la búsqueda personal en un contexto histórico "como parte de un ideal colectivo"[26].

---

[24] *Ibidem*, p. 187.
[25] *Ibidem*, p. 189.
[26] *Ibidem*, p. 190.

Finalmente quiero referirme a un trabajo previsiblemente importante: la tesis de doctorado de Camilo Fernández Cozman. No obstante, en el momento de la escritura de este capítulo dicho trabajo –porque no ha sido aún sustentado– sólo nos es conocido a partir de un avance ofrecido por su autor en el Encuentro Internacional de Peruanistas organizado por la Universidad de Lima en setiembre de 1996. En él podemos apreciar que el tema del poder en Hinostroza es observado desde una perspectiva foucaultiana:

> El poder es uno de los temas recurrentes en la filosofía contemporánea. Los mecanismos de control de los discursos se actualizan en el eje del saber, en la oposición razón/locura y en la voluntad de verdad. La poesía de Hinostroza se instaura como un discurso que se enfrenta al discurso del poder. La poesía es un instrumento privilegiado en el proceso de cuestionamiento de una idea de historia que se sustenta en el autoritarismo. El yo poético ocupa la posición de un sujeto marginal, periférico frente la cultura oficial que mutila la intransferible subjetividad del individuo"[27].

Podríamos decir que, en líneas generales, este autor, como toda la crítica, está de acuerdo en mostrar un panorama temático semejante, sobre la base de las oposiciones *individuo / Poder, marginalidad / Orden, poesía / Historia Oficial*. Por otro lado Fernández, en una reseña a los *Poemas Reunidos* dice que en *Contra Natura* "aparece la

---

[27] Fernández Cozman, Camilo. Sumilla de la ponencia "El problema del poder en la poesía de Rodolfo Hinostroza". Lima, Universidad de Lima, 3- 6 de setiembre 1996; s/n.

lucha entre la pureza de la poesía y la barbarie del poder, entre el cambio social y el continuismo decadentista"[28]. La predilección por lo oculto –la opción astrológica de Hinostroza– es interpretado como una forma de analizar y criticar la deshumanización moderna causada por la tecnología mal empleada, dictatorial, la cual es contestada con la sensación estética útil para la purificación espiritual. Finalmente Fernández dice en su reseña: "Creemos que la gran Utopía de Hinostroza es la de poner la tecnología y el saber al servicio de la humanidad (...) la ciencia debe contribuir al progreso moral y humanizar cada vez más al hombre"[29].

Pues bien, haciendo un balance de lo visto en la crítica sobre la poesía de Hinostroza en relación al nivel del contenido, diremos que todos los artículos salvo excepciones, adolecen de la misma incomprensión: la de no percibir en *Contra Natura* la existencia de elementos (como una contradicción básica entre el individuo y el Poder y las transformaciones que a partir de ella se generan) útiles para construir un recorrido narrativo como elemento descriptivo. No obstante, esos mismos artículos nos han permitido, al subrayar nosotros lo que para sus autores es

---

[28] Fernández Cozman, Camilo. "Reseña a *Poemas Reunidos*, Lima, Mosca Azul, 1986. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 27, Año XIV, 1er. Sem., Lima, 1988; pp. 241.

[29] *Ibidem*, p. 241.

algo accesorio, avizorar el esquema del mencionado recorrido. Podemos por tanto tratar de adelantar un primer esbozo de esa línea que articule todo el poemario. Partiendo de la oposición individuo-Orden, tenemos un paulatino cambio de actitud en el enfrentamiento, desde la perspectiva del individuo:

- Siguiendo el esquema deducido del artículo de Oquendo, en los primeros poemas, el grupo 1, notamos una transformación que va desde un primer choque, donde la derrota suscita al individuo una gran desilusión como parte de su aprendizaje, hasta una suerte de huida desde el poder hacia conductas más vitales que intentan instaurar una contrarrealidad a partir del erotismo como centro.
- En un segundo grupo de poemas, el 2.a., encontramos que esa búsqueda individual contra el poder atraviesa la inmersión en el conocimiento; este individuo es una suerte de procesador de la cultura universal, cuya labor en la profundización del saber lo lleva a un estado de purificación y videncia.
- Esto le permite avizorar utopías que apuntan hacia la humanización del hombre: el grupo 2.b.; estas utopías terminan en un retorno a la pareja envuelta en el amor erótico como una suerte de redescubrimiento después de

haberse aventurado a través del desdibujamiento de los límites en esas visiones utópicas; como sugiriendo que sólo por medio de la inmersión en todo tipo de conocimiento se puede llegar a la inocencia.

- Finalmente "Quinteto del Salmón", 3, es un resumen y síntesis de todo el recorrido, motivo por el cual este poema se carga de ambigüedad que se interpreta como multiplicidad de posibilidades de sentido.

Al mencionar el carácter utópico de ciertos aspectos del poemario, existe, sin embargo, en todos los críticos un problema en la definición de *Utopía*. Obviamente no podemos exigir mucho rigor en los comentarios que estamos revisando, después de todo son artículos aparecidos en revistas, reseñas o partes de libros panorámicos sobre la poesía hispanoamericana, y por tanto podemos disculparles cierta ligereza al respecto. No obstante cabe la necesidad de señalar esta carencia en tanto que el término en cuestión se va configurando como de gran importancia interpretativa; habría que poner esa lectura en relación con alguna sólida sistematización sobre la Utopía[30].

---

[30] En este sentido, las ideas de Camilo Fernández sobre la propuesta de Hinostroza de poner a la ciencia y la tecnología al servicio de la humanización del hombre, podrían abrirse, por ejemplo, a una lectura blochiana del poemario, fundamentalmente a partir de la idea de la "coproductividad con la naturaleza" que sería, según Bloch, la manera de lograr consistencia para los fines subjetivos y así recuperar el equilibrio que la ciencia y la técnica han destruido entre nosotros y ella por observar sólo su comportamiento 'para nosotros', ignorando la esencia de la naturaleza (cf. HABERMAS, "Ernst Bloch. Un Schelling marxista 1960". En: *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid, Taurus Ediciones, 1975; p. 138).

1.2. Sobre el plano de la expresión: la crítica utiliza el "simultaneísmo" como criterio de análisis.

Con respecto al plano de la expresión, hay un elemento que la crítica señala constantemente como característico en la obra poética de Rodolfo Hinostroza; sin embargo, utilizan para indicarlo varias designaciones, por ejemplo: *confusión de imágenes, anacronismo, discursos alternados, multiplicidad de la palabra, yuxtaposición de elementos, alternancia temática, citas directas o alusiones como recuerdos culturales*, etc. Este tipo de caracterizaciones en el fondo designan un solo recurso expresivo que la tradición crítica denomina "simultaneísmo" como elemento distintivo de la lírica de vanguardia o de la literatura de vanguardia en general. Recorramos la crítica para ver cómo ello ocurre.

José Miguel Oviedo, ya en un artículo temprano sobre *Consejero del lobo* enuncia de manera todavía brumosa una de las características más resaltantes de la poesía de Hinostroza. Según el crítico, la madurez formal del, para entonces, poeta de veinticinco años se configura en una imagen que es paradójica, de índole a la vez "misteriosa y definida pues refracta una imagen de nuestro tiempo sobre

el cuadro inmenso de *la historia y la mitología*"[31]. El engarce de la historia y lo mítico puede entenderse como una actualización de ese "simultaneísmo" aludido. En ello ve un influjo de Saint-John Perse, sobre todo en la temática, donde "el hombre de la prehistoria americana y el de la era atómica comparten el mismo proyecto cósmico". Sin embargo, nota en este primer poemario, un exceso en las imágenes del poema, "nuestra impresión —dice Oviedo— es de que en este libro las imágenes quieren ser más importantes que los poemas". Por otro lado, también notará y criticará el hermetismo para él excesivo de algunas alusiones simbólicas; este hermetismo le disgustará mucho más en su artículo referido a *Contra Natura*, que veremos más adelante.

Por su parte, refiriéndose a *Consejero del lobo*, Mirko Lauer se expresa de esta manera: "contribuye al efecto de alucinación del libro el hecho de que el poeta pone en un mismo plano acontecimientos históricos y personajes literarios: en esta hábil confusión la imagen del pasado se torna irreal y las imágenes poéticas cobran solidez"[32]. Esta yuxtaposición de elementos el crítico la aprecia también en el tratamiento del lenguaje, en poemas como "Imitación de Propercio" y "Celebración de Lysístrata" que

---

[31] Oviedo. "Hinostroza: himnos para un siglo de catástrofes". En: *Suplemento dominical de El comercio*, 1966; p. 22. El énfasis es nuestro.

[32] Lauer. Art. Cit. p. 85.

en la época de este artículo, como dijéramos, aún no eran parte del poemario *Contra Natura*. En ellos encuentra una suerte de amalgama entre elementos contemporáneos y clichés de la cultura universal, versos de autores clásicos junto a slogans pacifistas de la década del sesenta, como "haz el amor y no la guerra". En consonancia con la idea de que la manipulación expresiva implica modificaciones en el plano del contenido, Lauer halla en este recurso formal una manera de hacer de la poesía instrumento de análisis antropológico y de creación de cristalizaciones míticas: "Rodolfo Hinostroza no puede hablar sobre un fenómeno contemporáneo sin convertirlo en una parábola total de la humanidad, no puede describir una situación sin estructurar un mito poético"[33].

Acorde con esta yuxtaposición de tiempos diversos, daremos un salto hasta el texto de Higgins de 1993 donde también se habla de lo mismo; según este crítico, en "Horacio", célebre poema de *Consejero del lobo*, "se trazan paralelos entre la antigüedad occidental y la actualidad latinoamericana y así dar a este el mismo estatus y prestigio que aquella"[34]. Lo interesante aquí es, obviamente, la reiteración a través del tiempo y la crítica de la idea de la superposición de planos temporales como

---

[33] *Ibid*, p. 86.
[34] Higgins. Art. Cit., p. 176.

recurso expresivo, y no su interpretación de la intencionalidad de dar "prestigio" a lo latinoamericano que, para decir lo menos, resulta discutible (aunque quizás compatible con ciertos testimonios de Hinostroza[35]). Más interesante es la idea de que, ya hablando de *Contra Natura*, este anacronismo de dialogar con un personaje del pasado señala la continuidad de la historia del hombre; esto en relación a "Imitación de Propercio" donde la voz poética se dirige a César como representante de todo poder opresivo dictatorial de este y de todos los tiempos[36].

No obstante, creemos que el anacronismo no radica en dialogar con César porque el yo poético es, se supone, Propercio, un contemporáneo del emperador. Más acertada es la interpretación de Lauer en el artículo antes citado, donde se sugiere que la mencionada confusión temporal logra ubicar a los personajes en un mundo cristalizado, intemporal, sin influencias ideológicas.

Otra idea que sobre lo formal encontramos en la descripción de Higgins es la de interpretar el manejo espacial en función de lo sonoro; así por ejemplo sobre el final del poema "Horacio": *"Se detienen las flechas en*

---

[35] "No hay que engañarse, amado Perú: tus lectores están al nivel del Reader's Digest y solo tendrá éxito quien escriba poesía premasticada". En: Leonidas Cevallos *Los nuevos*. Lima 1967, Edit. Universitaria, pp. 68-69.

[36] *Cf.* Higgins. Op. Cit., p. 187.

medio de su vuelo. Hay una calma tensa/como el techo de un hongo/ Todavía un consejo, Horacio, amigo", dice que "la invocación final, destacada por la disposición tipográfica y marcada por un insistente ritmo entrecortado, lleva una nota de desesperación"[37]. Esta interpretación estaría en concordancia con la tradición lírica francesa y específicamente con la lírica de Reverdy la cual, por oposición a las disposiciones espaciales de Apollinaire –asimilación de los métodos de las artes plásticas cubistas–, no pierde el sentido de lo verbal. Lo que Reverdy buscaba y procuraba para su poesía era "una disposición cuya razón de ser puramente literaria era la novedad de ritmos, una indicación más clara para la lectura; en fin, una puntuación nueva"[38]. Podemos entender entonces la disposición espacial de este poema de Hinostroza dentro de una tradición. Pero, por otro lado, el comentario de que este "ritmo entrecortado" lleve "una nota de desesperación, como si fuese un mendigo acostumbrado a ser desairado"[39], nos parece demasiado subjetiva, impresionista e innecesaria para una descripción de tipo formal en la que se requiere precisión.

---

[37] *Ibid.*, p.178.

[38] Citado por Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo.* México D.F., Edit. Monte Ávila, Fondo de Cultura Económica, 1993; p. 36.

[39] Higgins. Op. Cit., p. 178.

Mayores alcances tiene en este aspecto el artículo de Lauer y Ortega antes citado, "Partitura para una obertura de la lectura de Contra Natura". Una de las primeras cosas que se hace aquí es establecer una tradición de búsquedas formales más allá del ámbito peruano, en donde el poemario en cuestión se ubicaría como uno de los momentos de ruptura de la poesía peruana junto con *5 metros de poemas*, *Abolición de la muerte* y *Reinos*. Al parecer, y en sentido general, en la década del 60 se actualizan, según Lauer y Ortega, las opciones vanguardistas de la década que va del 20 al 30, en donde se hacía prevalecer el tratamiento formal para intentar establecer un conocimiento poético autónomo. Según ellos, *Contra Natura* prolonga y quizás clausura "este dulce caos experimental".

Siguiendo con este asunto de la ubicación del poemario en una tradición, estos autores señalan que dicho texto poético recoge las exploraciones de Pound, de Eliot y de Olson, en este sentido hace alusión, por ejemplo, a *The Waste Land* como fuente del recurso de Hinostroza de las citas directas en varios idiomas, las cuales surgirían como "recuerdos culturales" inmediatos y no por un afán de oscuridad libresca. El problema, según estos autores, es quizás que las citas y alusiones son usadas a modo de conclusión y no como punto de partida, por lo cual el poeta

se acercaría con ello a la falacia del magister dixit. En este orden de cosas se plantea aquí un conflicto entre la experiencia y la cultura: se usa la cultura en función de la experiencia o lo contrario. El mecanismo de alusiones de *Contra Natura* "contiene en sí mismo la alternativa entre transponer una experiencia al texto a través de la cultura o permitir que esta experiencia se diluya en claves culturales"[40]. Aparentemente, la figura del poeta construido desde la perspectiva de Lauer y Ortega tiene como característica la necesidad de incluir en el recorrido de su emotividad, fragmentos de la cultura a manera de recuerdos eruditos –lo que implica una utilización funcional de los mejor elementos del pasado. En otras palabras necesita de la cultura para crear su emotividad[41]. Pero lo más interesante de estas ideas es que son interpretaciones de una manifestación textual de lo antes denominado, aún sin precisión, "simultaneísmo", el cual puede ser aquí entendido en los términos de una intertextualidad auto explicativa. Es decir, según parece, la emotividad del poeta supone la construcción de un todo a partir de fragmentos *simultáneos* de la cultura.

---

[40] Lauer y Ortega. Art. Cit., s/n.

[41] Esto también podría explicarse en relación a Eliot y más específicamente a partir de la noción que este poeta utiliza para caracterizar al metafísico inglés John Donne: la *sensibilidad unificada*, que no es sino "el sentimiento intelectualizado o el intelecto sensibilizado, la perfecta y cabal conjunción de las dos potencias del espíritu humano" (IRIBARREN, *Una revolución literaria y sus autores: Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Caracas, Monte Ávila Editores; p. 116).

Sucre también está de acuerdo con esta noción para describir formalmente a *Contra Natura*. Según dicho autor, la poesía de este poemario es crítica radical en tanto que trasciende el lenguaje que se transfigura constantemente, usa varios estilos, lenguas, poetas (Propercio, Dante, Shakespeare, Quevedo, Manrique, Mallarmé, Pound), cuyos discursos son alterados por el humor u otros mecanismos como las dobles traducciones ("The Love's mistery que hace girar las constelaciones", citado de la parte II del "Quinteto del Salmón") y todo en función a hacer del lenguaje un espacio que "irradie en diversas direcciones"[42]. Para este autor, la multiplicidad de fragmentos constituyentes del poemario tienen la funcionalidad de quitarle su rigidez, centro y seguridad al lenguaje, como forma de subvertir el Orden del Poder: "La multiplicidad de la palabra (así en minúscula) contra la centralización del Poder"[43].

Por su parte Camilo Fernández, después de calificar a la poesía de Hinostroza como una de las más experimentales del país, y esto en relación con la idea de entenderla como una búsqueda de formas capaces de mayor intensidad, dice que quizás el más importante aporte de este poeta sea "repensar lo histórico a través de lo mítico y legendario;

---

42 Sucre, Guillermo. Op. Cit., p. 292.
43 *Ibidem.*

es decir, yuxtaponer algunos elementos de la tradición para analizar el presente y presagiar lo que sucederá en el futuro"[44]. Tenemos aquí evidentemente la misma idea pero con una específica interpretación para *Contra Natura* según la cual, la yuxtaposición de fragmentos tiene aquí una funcionalidad de relativización histórica.

Con esta yuxtaposición está también de acuerdo Oquendo al afirmar por ejemplo que "los anacronismos no hacen sino subrayar la identidad nefasta de la realidad política en todas las épocas"[45]. Este autor ha partido de la unidad en *Contra Natura*: "es un conjunto bien estructurado y unitario"[46], dice del poemario. Estas palabras nos hacen pensar en cada parte del todo con una funcionalidad dentro de ese conjunto, lo cual se confirma cuando Oquendo refiere que en el texto hay un "buen gobierno de los elementos disímiles y las alternancias temáticas referenciales o situacionales que se manejan en un mismo poema"[47]. Pero existe, según este crítico, un elemento formal imposible de ser integrado al todo de una manera cabal, de tal suerte que su inclusión en el poemario provoca una especie de disturbio en la lectura de Oquendo:

> En la parte II de este poema ("Quinteto del Salmón") se exacerba el empleo de los símbolos gráficos no literales que empiezan a aparecer a partir de 'Dentro

---

[44] Fernández, Camilo. "Reseña a *Poemas Reunidos*", p. 241.
[45] Oquendo, Abelardo. Art. Cit., p. 68.
[46] *Ibidem*, p. 67.
[47] *Ibidem*, p. 69.

Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Letras, Ciencias

& Fuera', cuando se da el cambio de actitud en el libro. Uno podría inclinarse a atribuir cierta dosis de frivolidad a ese recurso —más ornamental que expresivo y también nada nuevo— si no fuese coherente con la tónica de las composiciones donde figura. Coherente pero de algún modo superfluo, tal uso parece movido por un prurito más que visual —la puesta en página del poema— de oscuridad[48].

Pero no sólo este crítico siente que para su lectura tales "símbolos gráficos no literales" son un pequeño estorbo, Guillermo Sucre opina al respecto que "aún su escritura no es sólo fonética sino también 'simbólica', en este sentido: usa *(¿y abusa?)* de ecuaciones algebraicas, de símbolos biológicos, de fórmulas del ajedrez, aún de guarismos, con otras significaciones (eróticas por ejemplo)"[49]. Hemos subrayado la dubitación entre paréntesis —y dejado al margen la utilización laxa de la categoría 'símbolo'— porque nos resulta muy significativa al ser una respuesta de su interpretación ante algo resistente, más que cualquier cosa en el texto, a la posibilidad de ser interpretado. Finalmente logra serlo, pero (tal vez) sólo como un error.

Sobre estos símbolos Oviedo opina, de acuerdo con lo antes visto y con tono escandalizado, que son parte de la "intoxicación poundiana" vuelta contra los propios intereses del poeta: "Hay poemas que exageran esos recursos

---

48 *Ibidem*, p. 70.
49 Sucre, Guillermo. Op. Cit., p. 29.

000795

sin mayor justificación. Finalmente buena parte del volumen se vuelve intransitivo por complacerse en un juego de claves privadas que no tienen verdaderas consecuencias poéticas"[50].

El caso más impactante como solución a ese disturbio textual lo presentan Lauer y Ortega en su artículo ya varias veces aquí citado que pretende fijar, desde el título, las bases para posibles líneas de lectura; nos referimos a "Partitura para una obertura de la lectura de Contra Natura", cuya actitud ante dichos símbolos, es el completo silencio... esto nos hace suponer, dadas las intenciones anunciadas en el título del artículo, que sus autores proponen obviarlos. Este es el caso más contundente de ceguera crítica que hayamos podido encontrar; para nosotros, como veremos en capítulos posteriores, estos elementos gráficos no sólo no son superfluos o descartables, sino que constituyen el fundamento de la propuesta del libro como unidad.

Pero no todos los críticos manifiestan la misma miopía, Mario Montalbetti en el prólogo a *Poemas Reunidos*, intenta articular este elemento a una progresión en donde el lenguaje de Hinostroza quiere quebrar la estructura del

---

[50] Oviedo, José Miguel. "Hinostroza: la decadencia de occidente", 1971; p.22.

lenguaje tradicional basado en la oposición Sujeto/Predicado, y esto desde un manejo espacial del texto escrito. El poeta desarrolla, según él, "su propia *mise en page* en la que hay ejes de sentido que atraviesan horizontal, vertical y diagonalmente la página y espacios en blanco que articulan el texto como los silencios una composición musical; las palabras no bastaron: aparecieron los símbolos, las grafías, etc"[51]. Pero esta interpretación no hace sino explicitar la funcionalidad de ruptura o disturbio, para una lectura normalizadora, de tales grafías en el poemario. En términos de Culler, la aparición de estos grafismos atenta contra una lectura "naturalizadora", la cual implica una reasimilación, para el circuito de la comunicación, de uno de los múltiples sentidos posibles de un texto escrito que funciona como una solidificación del lenguaje[52].

Con Montalbetti está de acuerdo Higgins pues entiende que esta intromisión de "símbolos pictóricos": "refleja no solo un deseo de trascender las limitaciones de la lengua heredada, sino un afán de forjar una salida del círculo vicioso de la realidad impuesta"[53]. Lo interesante de esta

---

[51] Montalbetti, Mario. Art. Cit., p. 11. Estas ideas, sin embargo, solo parafrasean las expuestas como poética personal por el propio Hinostroza en un artículo llamado "Silencio: Mallarmé" En: *Hueso húmero* n° 8. Lima, Mosca Azul Editores, 1981; pp. [95]- 107.

[52] Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona, Anagrama, 1978; p. 192.

[53] Higgins, James. Op. Cit., p. 189.

idea es que pone en un mismo plano este procedimiento y la utilización de versos en lenguas extranjeras, lo cual no necesariamente debe entenderse como una confusión, sino como la intuición de que en el fondo ambos recursos expresivos corresponden a una misma lógica. Este último elemento es más fácil de identificar como dentro del recurso de la yuxtaposición: la inclusión de múltiples versos en varios idiomas también puede ser interpretada para la vanguardia artística como una búsqueda de expresión del instante múltiple, la cual surge de una manera muy consciente desde Apollinaire y Reverdy, y trae como consecuencia la percepción de un llevar a los límites las posibilidades del lenguaje. Pero por qué no entender esta inclusión lingüística al lado de la de los gráficos que para algunos resultan un tanto fuera de lugar.

La idea de emparentar los gráficos y los versos en otras lenguas ya la había puesto en discusión Fernández Cozman en su reseña, no obstante también acota la noción de disturbio para la lectura:

> Tal vez más de un lector se desconcierte por el uso de signos matemáticos y de versos en otras lenguas en Contranatura. No obstante, podemos decir que Hinostroza busca valores morales y estéticos en dichos signos matemáticos, de ahí que las fórmulas matemáticas se asocien con la inmaculada belleza y que la circunferencia, por ejemplo, se encuentre fuertemente vinculada con el amor y con la armonía[54].

[54] Fernández, Camilo. "Reseña a *Poemas Reunidos*", p. 241.

Estas asociaciones surgen de aplicar a tales gráficos, por ejemplo a la citada circunferencia, la idea de la redundancia como característico del discurso. Al poseer el lenguaje pocos elementos, estos deben repetirse para construir el universo de significación deseado por la voluntad actualizadora del sistema. En el caso de la circunferencia, ésta se halla en una tal posición tipográfica que parece ser una suerte de aposición en tanto repite, a manera de un sinónimo, la idea expresada en la frase lingüística. Esta en realidad es una línea de lectura conveniente para "naturalizar" estos gráficos en términos lingüísticos, pero que de algún modo les quita su rasgo transgresor –al ser considerados como otras formas lingüísticas– el cual, desde nuestro punto de vista, forma la parte fundamental de su sentido.

Pues bien, con todo lo que hasta ahora hemos visto, parecer posible establecer, como hilo conductor de lo referido por la crítica citada en el nivel de la expresión, la noción de simultaneísmo; en otras palabras, todas la referencias críticas que hemos revisado pueden ser sintetizadas a partir de esta idea. Pero ¿qué es el simultaneísmo? Octavio Paz denomina así a un recurso formal propio del futurismo, al cual, sin embargo, el crítico-ensayista mexicano hace recorrer por muchos periodos e

ismos desde la vanguardia de principios de siglo hasta su propia generación, pasando por Pound y Eliot[55]. Este tema lo trataremos con mayor detenimiento en el capítulo 4, sin embargo, podemos adelantar algunas nociones. La idea programática al respecto consiste en que a través de la supresión de los nexos sintácticos, se provoque una yuxtaposición de bloques verbales en donde se logre una suerte de asimilación y materialización del instante múltiple; como en "Zone" de Apollinaire, en donde "todo fluye y se presenta, se hace presente, en un pedazo de tiempo inmóvil que es así mismo un pedazo de espacio en movimiento"[56]. En otras palabras, el simultaneísmo del poema debe ser "como una página de periódico, desde la que las cosas más dispares saltan simultáneamente a los ojos, o como una película, que rápidamente alínea una imagen junto a otra"[57]. Para tratar de dar cierta precisión al concepto, podemos entonces entenderlo como parte de la intención constructivo poética cuya manifestación puede ser nombrada 'fragmentarismo' producto de la aplicación de la técnica del 'collage'. Es decir, para lograr con el lenguaje, entendido este como lineal y secuencial, la manifestación de la pluralidad del instante —como querían los cubistas: el simultaneísmo—, se intenta en la lírica moderna minar la

---

[55] Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Vuelta.* Colombia, Oveja Negra, 1985; pp. 102- 111.

[56] Paz, Octavio. Op. Cit., pp. 106- 107.

[57] Friedrich. Op. Cit., p. 192.

frase, eliminar los verbos, los conectivos, abandonar la causalidad por medio del collage[58].

El problema de la crítica radica en que para algunos (Oquendo es un caso claro), hay en este plano expresivo un disturbio, algo imposible de asimilar como parte constitutiva del todo unitario; y para otros, dicho disturbio es articulable al discurso sobre la base de una asimilación a la lógica lingüística (como parece sugerir la interpretación somera de Fernández) lo cual no sea sino tal vez una reducción. ¿Cómo mantener entonces en estos gráficos —el disturbio— su carácter transgresor y a la vez establecer con ellos una interpretación naturalizadora?

Para nosotros, la crítica ha errado en no entender que dicho elemento puede ser asimilado dentro de la coherencia establecida por el mecanismo formal del simultaneísmo. Así como son aceptadas en la interpretación el anacronismo y

---

[58] Los contenidos nominales a decir de Friedrich, "no deben ser ellos mismos ni encausados en una corriente de sucesos ni en cualquier tipo de temporalidad; es más, en casos extremos ni siquiera aparecen relacionados entre sí. El abandono de los verbos no solamente potencia formal y sintácticamente el *fragmentarismo* de esta poetización, sino que fortalece el aislamiento de lo nominalmente mostrado y, con ello, su alta tensión". (Op. Cit., p. 201. El énfasis es nuestro). Esta tensión provocada por el fragmentarismo surge, como sabemos, del recurso formal cubista del collage y su aplicación conceptual —aunque a veces también de manera directamente plástica como en Apollinaire— en la lírica de vanguardia. Jacquelin Chénieux-Gendron establece, por ejemplo, la relación entre el collage cubista y la poesía de Reverdy: "Así como el *collage* cubista introduce según Braque una 'certidumbre' sobre la tela, es decir, en el seno del arte, la presencia al menos en indicios de realidad, que introduce una relación de tensión con él, asimismo la poesía de Reverdy se fija, sin duda, como objetivo 'producir sobre el espíritu del lector el mismo efecto que lo real', y en todo caso establecer con ese 'real' una tensión ambivalente en la que se marque el placer de nuestra lectura" (Chénieux-Gendron. *EL surrealismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989; p. 117).

las citas como yuxtaposición relativizadora de los significado por la Historia Oficial, los gráficos no lingüísticos son también una yuxtaposición cuestionadora de la línea en tanto que surgen como una incrustación de lo no temporal o no lingüístico, lo cual es entendido como elemento "ineficaz" para el fluir discursivo.

De haberlo comprendido, ello aún no sería suficiente, todavía faltaría describir de qué modo funcionan tales "incrustaciones"; mejor dicho, habría que contestar a la pregunta de cómo es esa interferencia y articulación simultánea en el discurso del poemario. Para responder a esto, dentro del doble movimiento de respetar su transgresión y naturalizarlos, debieron quizás acudir a un sistema cuya existencia se posa en esa paradójica condición de desviación institucionalizada: la Retórica.

* * *

A manera de conclusión podemos decir que para la crítica hay en *Contra Natura* una suerte de inadecuación entre sus dos planos, si bien en todo texto existe correspondencia e interdependencia entre expresión y contenido —en donde cualquier cambio en un plano lo es también en el otro—, para algunos elementos expresivos no

habría una fuerte motivación para su existencia, salvo como adorno redundante, de tal suerte que podrían quizás ser descartados sin perjuicio. Este sería el caso de la supuesta inadecuación entre la sucesión narrativa del poemario, la cual todos los críticos podrían finalmente reconocer, y aquellas grafías que en el nivel expresivo no parecen tener una sólida utilidad. Y este sería, pues, el vacío o el defecto al cual apunta —en realidad en sí misma— la crítica. Si bien podemos encontrar un sistema para la coherencia del poemario en el plano del contenido, en el de la expresión habría un elemento cuyo sustento sería nulo.

Capítulo 2.

EL MARCO TEÓRICO:

UN INSTRUMENTAL SEMIO NARRATIVO Y OTRO RETÓRICO.

En el capítulo anterior hemos realizado una lectura de los pocos comentarios críticos aparecidos en torno a la obra de poética de Hinostroza. Pudimos apreciar en ellos ciertas carencias importantes que impiden una interpretación capaz de articular todos sus elementos de una manera verosímil. Analizamos lo dicho por la crítica respecto del contenido de la poesía de Hinostroza separadamente de lo afirmado por ella en relación al plano expresivo.

En cuanto al contenido, hemos podido advertir cómo la crítica posibilita la interpretación de una lectura de

Contra Natura como un solo poema a partir del hilo conductor establecido por una supuesta secuencialidad narrativa. Respecto del plano de la expresión pudimos ver cómo tales comentarios privilegian la noción de *simultaneísmo* como recurso descriptivo, aunque no siempre con ese nombre.

Sin embargo, en la correlación entre expresión y contenido pudimos notar la existencia de un problema que dificulta la lectura de los críticos, éste es el de la inclusión, en el plano de la expresión, de gráficos y elementos no lingüísticos en el transcurrir del texto. Ello motiva una suerte de desazón hermenéutica al no hallar una exacta correspondencia entre planos, fundamentalmente respecto de tales gráficos, puesto que no ha sido posible articularlos ni en la lógica del simultaneísmo ni como elementos retóricos.

No obstante, la secuencialidad narrativa en el plano del contenido del poemario es sólo un supuesto y, respecto de los gráficos en el de la expresión, tampoco nada se ha establecido. Necesitamos, por tanto, demostrar estas dos cuestiones, y creemos en ese sentido pertinente determinar desde ya el aparato metodológico adecuado en ambos casos. Para la primera demostración, nos parece imprescindible

asumir un sistema comprensivo que tenga como base o axioma a lo narrativo. A la luz de lo visto en el capítulo anterior, nos ha parecido que el sistema comprensivo de los textos revisados no permitía a los críticos ver los rasgos de narratividad que sin embargo se desbordaban a través de sus posibilidades explicativas. A nosotros simplemente nos ha bastado subrayarlas para hacer de lo latente algo palmario. Por tanto para nuestros propósitos nos es indispensable asimilar a la semiótica greimasiana pues en ella lo narrativo es axiomático; según Quezada Maquiavello en esta semiótica: "Decir es relatar y escuchar es realizar el relato. Reconocer en él su sentido. Desentrañar su significación. Producir [un discurso] inteligible (...) es producir enunciados de espectáculo: producción que denominaremos proceso narrativo"[1].

Por otro lado, con respecto a los grafismos, se ha calificado de abusiva su inclusión en el poemario, se los ha descrito como algo comprensible dentro de la coherencia discursiva, pero "superfluo", en buena cuenta un añadido prescindible. Estas objeciones se parecen mucho a la sensación que se tenía de la poesía en la época clásica. Según nos cuenta Roland Barthes, "la poesía clásica era sentida como una variación ornamental de la prosa, el fruto

[1] Quezada Maquiavello, Oscar. *Semiótica generativa. Bases teóricas.* Lima. Edic. Universidad de Lima, 1991; pp. 95- 96.

de una *arte*"[2], es decir un postizo bello y producto de una técnica sobre la prosa; por oposición a esto, la poesía moderna instituye su palabra no como un atributo sino como una esencia[3], y en este sentido tal vez sean entendibles los obituarios que se hacían de aquellas reglas de arte ornamental, es decir de la Retórica.

Según nos cuenta el Grupo de Lieja en su *Retórica general*, esta disciplina estaba condenada a muerte por los tratadistas de estilística; uno de ellos, Charles Bally, se refería a los términos retóricos como repelentes, pedantes e indefinidos[4]. No obstante, la sola existencia del trabajo de este grupo, pero también la importancia que ha venido teniendo en los estudios sobre poesía, el cual es incluso reconocido por Greimas como un intento de sistematización y "revalorización completa fundada en la lingüística"[5] del inventario secular de figuras, nos indica claramente que la época del desprestigio ha sido superada; simplemente ya no hay tal descrédito debido quizás a su asunción de un método científico a partir de la teoría lingüística de Hjelmslev. Pues bien, si estas grafías son tan supuestamente

---

[2] Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos*. Buenos Aires- México-Madrid, Siglo XXI Editores, 1973; p. 47.

[3] La poesía moderna se instituye, según nos dice Barthes, en la "palabra como una Naturaleza cerrada (...), puede muy bien renunciar a los signos, pues lleva en sí su naturaleza y no necesita señalar afuera su identidad" (*Ibidem*, p. 48).

[4] *Cf.* Grupo Mi. *Retórica general. Barcelona,* Edit. Paidos, 1987; p. 42.

[5] *Cf.* Introducción p. 7.

superfluas y postizas como alguna vez fuera erróneamente considerada la Retórica, ¿por qué no proponerlas como figuras retóricas? Como los reparos puestos a la inclusión de los gráficos son semejantes a los que antes pesaban sobre la Retórica, esto nos ha puesto en la pista de la posibilidad de leerlas como figuras; después de todo, a los círculos, palotes, peces dibujados, etc., también puede llamárseles *figuras*. Y como la Retórica es ahora muy útil para el análisis literario, entonces con su ayuda podremos reivindicar estos elementos gráficos molestos y así determinar un sentido con ellos para el poemario.

Pero tratemos de ver la pertinencia de ambos aparatos metodológicos en lo concreto. Un poema importante en *Contra Natura*, el cual causó cierto problema a la crítica especializada es "Horóscopo de Karl Marx". Hemos intuido en él ciertas repercusiones de tipo utópico y que por eso en el supuesto recorrido narrativo del poemario representa un detenimiento. Además, este texto nos ayudará a demostrar la necesidad de nuestro elegido aparato teórico. Sin duda, la comparación con otro poema que tiene el mismo personaje nos dará algunas pistas, para esto no habría mejor que el conocido poema "Karl Marx died 1883 aged 65" de Antonio Cisneros. Él e Hinostroza son un par de los más importantes poetas —si no los más importantes— de la década del 60. La

comparación, entonces, tiene justificación. Este hecho nos permitirá recordar y precisar ciertos parámetros históricos que siempre son necesarios.

Se ha dicho que en el contexto histórico de la década del 60, determinado por la revolución cubana y la guerrilla en el Perú, se desarrolló en el campo de la poesía un gran interés por los problemas coyunturales del país, esto generó la proliferación de una poesía de corte político y social —lo cual, dicho sea de paso, viene ya desde la década anterior. También se ha mencionado que la derrota en el 65 de los intentos guerrilleros peruanos genera un sentimiento de gran desilusión, esto habría motiva en la poesía un repliegue hacia su interior, un mirar sólo hacia sí misma. Esta perspectiva entiende dos cosas: en primer término, el poeta por sí mismo no puede asumir un compromiso social entendido este como lucha directa (exceptuando el caso de Heraud) y en segundo término, por este hecho, una propuesta político social vigente de un determinado grupo social contra el orden opresivo determina una suerte de exteriorización poética, mientras que la derrota de esa alternativa conduce al formalismo como única salida posible para el poeta —es decir a la intensificación

del aspecto expresivo poético—, el cual puede devenir en absoluto hermetismo[6].

En este contexto la poesía de Cisneros y la de Hinostroza se presentan como una alternativa sintetizadora del interés histórico y social con la intensificación expresiva que asimila de manera creativa elementos de la vanguardia artística y superan la antigua oposición entre la poesía social y la poesía pura. Ello implica en lo central la concepción de que la poesía es una forma de conocimiento. No obstante, el análisis de los poemas mencionados permitirá establecer diferencias dentro de este contexto, definir rasgos específicos, y así explicar y justificar nuestra elección metodológica respecto de la poesía de Hinostroza. Transcribimos entonces el poema de Cisneros:

KARL MARX DIED 1883 AGED 65

Todavía estoy a tiempo de recordar la casa de mi tía
abuela y ese par de grabados
"Un caballero en la casa del sastre", "Gran desfile
militar en Viena, 1902".
Días en que ya nada malo podía ocurrir. Todos llevaban

[6] Este tipo de interpretaciones tiene el problema de base de relacionar directamente los fenómenos sociales con la expresión poética. Si Hinostroza es un poeta que asume y procesa elementos de la vanguardia artística, hasta qué punto un cuestionamiento vanguardista fundamental, como es la crítica de la referencialidad positivista, tiene un asidero en la obra del peruano, y si es así, en qué sentido esta asunción determina la dificultad o incluso la imposibilidad de interpretar los cambios históricos como causantes directos de las modificaciones expresivas de la poesía de Hinostroza; lo que no sería sino una manifestación de la más burda y elemental referencialidad.

su pata de conejo atada a la cintura.
También mi tía abuela —20 años y el sombrero de paja
bajo el sol, preocupándose apenas
por mantener la boca, las piernas bien cerradas.
Eran los hombres de buena voluntad y las orejas
[limpias.
Sólo en le music-hall los anarquistas, locos barbados y
envueltos en bufandas.
Qué otoños, qué veranos.
Eiffel hizo una torre que decía "hasta aquí llegó el
hombre". Otro grabado:
"Virtud y amor y celo protegiendo a las buenas
[familias".
Y eso que el viejo Marx aún no cumplía los 20 años
de edad bajo esta yerba
—gorda erizada, conveniente a los campos de golf.
Las coronas de flores y el cajón tuvieron tres descansos
al pie de la colina
y después fue enterrado
junto a la tumba de Molly Redgrove "bombardeada por
el enemigo de 1940 y vuelta a construir".
Ah el viejo Karl moliendo y derritiendo en la marmita
los diversos metales
mientras sus hijos saltaban de las torres de Spiegel a las
islas de Times
y su mujer hervía las cebollas y la cosa no iba y después
sí y entonces
vino lo de la Plaza Vendôme y eso de Lenin y el
[montón
de revueltas y entonces
las damas temieron algo más que una mano en las
[nalgas
y los caballeros pudieron sospechar
que la locomotora a vapor ya no era más el rostro de la
felicidad universal.
"Así fue, y estoy en deuda contigo, viejo aguafiestas"[7]

El título nos proporciona un criterio para la segmentación de este texto: la temporalidad. Otra pauta de

[7] CISNEROS, Antonio. *Propios como ajenos*. 2a. ed. Lima, Edit. Peisa, 1991; p. 71-72.

división es evidentemente el mundo representado. Pero también podemos establecer distinciones a partir de una oposición entre estados de calma y agitación. Estas perspectivas confluyen y permiten establecer tres grandes fragmentos diferenciados: desde el primer verso hasta "Virtud y amor y celo protegiendo a las buenas familias"(línea 16) tenemos un primer fragmento. Desde "Y eso que el viejo Marx..." hasta el verso "de revueltas y entonces" (línea 32) se constituye una segunda unidad. Obviamente, los cinco últimos versos componen el tercer fragmento.

En la primera división observamos —usando simultáneamente las tres perspectivas propuestas y centrándonos en la figura de Marx— una temporalidad posterior (20 años) a la vida de Marx, en un mundo familiar descrito como pudoroso, candoroso y estable, es un estado de calma y sosiego gratificante e íntimamente ligado a la voz del poema a partir de la descripción de unos grabados («"Un caballero en la casa del sastre", "Gran desfile militar en Viena, 1902"[8]») recordados como pertenecientes a un espacio interior y propio, «la casa de mi tía / abuela...».

[8] Esta fecha (1902) en el nombre o descripción del grabado también nos sirve para marcar la temporalidad referida de este primer fragmento como posterior a la temporalidad del siguiente.

El segundo fragmento describe la trayectoria de Marx a partir de ciertos momentos cotidianos y marginales de su vida. Lo interesante aquí es que, si bien todo este segmento describe un tiempo anterior al fragmento de los grabados, dicha trayectoria se presenta en orden temporal inverso, lo primero de esta sección es la muerte de Marx; de tal manera que, aquel mundo de aparente estabilidad referido inmediatamente antes, se relaciona con el anquilosamiento, la decadencia, con la muerte en buena cuenta; es la estabilidad de lo inmóvil de lo no dinámico colgado en la pared.

Mientras vamos retrocediendo en el recorrido de Marx —avanzando en el poema—, nos adentramos a lo más vital (la imagen de la mujer hirviendo cebollas connota la vitalidad elemental de la comida y la escasez) y por tanto a un periodo de mayor agitación (que se opone a la calma anterior), por ello, en ese punto, contradiciendo la temporalidad del sentido común, ingresa la figura de Lenin como una suerte de máximo exponente de la vitalidad marxiana. Esto, obviamente, describe la trascendencia de Marx, su vida más allá de lo físico. No obstante, podemos observar un interesante distanciamiento auto irónico, porque lo que se hace en buena cuenta es admitir la vigencia de un personaje desestabilizador del mundo propio

e interior, el de la burguesía, pero con cierto tono despectivo: «...eso de Lenin y el montón de revueltas...».

El tercer segmento se ubica en una temporalidad semejante a la del primero puesto que ambas son posteriores a la vida de Marx; este último, sin embargo, se presenta como una consecuencia inmediata de su presencia y trascendencia por lo que podría ubicarse en una posición temporal anterior a la del primer segmento. En todo caso es obviamente la síntesis de la contradicción entre la tesis y la antítesis anteriores; en otras palabras, comporta una cierta repercusión del dinamismo y vitalismo trascendentes del personaje principal en la estabilidad paralizada del tiempo de los grabados —la que sin embargo ofrece resistencia al no reconocer esta repercusión, lo cual se describe con gran ironía: «y los caballeros pudieron sospechar / que la locomotora a vapor ya no era más el rostro de la / felicidad universal».

El verso final, por estar entre comillas, adquiere el rango de las entrecomilladas descripciones de los grabados de la primera parte que (como parece posible interpretar) sintetizan un mundo añorado, estable y no dialéctico; por consiguiente, la consciencia tras la enunciación se ubica en ese mundo desestabilizado por las consecuencias

marxianas. De esto se sigue que la voz del poema tiene, consecuentemente, un tono auto irónico. En el lenguaje cotidiano, cuando se afirma "estoy en deuda contigo" es para manifestar agradecimiento y reconocer un mérito en el destinatario de tal expresión. Pero en el verso de Cisneros a tal destinatario, Marx, se lo califica como "viejo aguafiestas", lo cual indica una escisión en el enunciador supuesto por el enunciado; por un lado agradece y por el otro rechaza y así, en este doble movimiento que relativiza y cuestiona la propia consciencia, se constituye el tan mentado distanciamiento crítico de la poesía de Cisneros, asimilación del distanciamiento brechtiano[9]; y quizás por eso Marco Martos, en una famosa conversación, pudo decir que esa primera asimilación de la historia a través de la denuncia de la poesía de Romualdo es transcendida por Juan Gonzalo Rose en *Informe al Rey* a partir de una asimilación de recursos expresivos de Cisneros dando por resultado un acercamiento a la historia "que es ambivalente: *corrosivo* y al mismo tiempo *cariñoso*"[10].

Obviamente este distanciamiento se sirve del —o se

---

[9] El distanciamiento del teatro de Bretch consiste en hacer que los personajes puedan transitar entre el texto y el metatexto de tal suerte que en el espectador se produzca una distancia que imposibilite la identificación con los *dramátis personae*. (Al respecto cf. Zizek, 1992: 204-205, donde este distanciamiento es relacionado con el absurdo discursivo que manifiesta la imposibilidad del metadiscurso).

[10] CORNEJO POLAR, Antonio, et. al. *Literatura y sociedad II. Narración y poesía en el Perú. Un debate*. Lima, Mosca Azul editores, 1982; p 87. El subrayado es nuestro.

constituye por el- lenguaje coloquial o cotidiano que, por el hecho de ser enmarcado en un contexto cultural, adquiere un nuevo sentido; este sería el peso característico de la poética de Cisneros.

Pues bien, parece posible decir que el análisis demuestra en el poema una estructura dialéctica (tesis-antítesis-sítesis), la cual es en lo expresivo un correlato de las realizaciones que hacen del personaje referido un sujeto trascendente en la historia occidental (el materialismo dialéctico por ejemplo), lo cual es paradójico pues la narración explícita se centra en su cotidianidad marginal y no en sus aportes históricos.

En esta estructura, sin embargo, la secuencialidad temporal no coincide con la secuencialidad lógica, esto tanto en el interior del segmento segundo, donde observamos una temporalidad inversa, como en todo el poema, donde se presenta un trastrocamiento semejante y no preciso. Notamos además que un recurso expresivo importante es el distanciamiento crítico basado en el prosaísmo, cuya consecuencia es un fuerte carácter auto irónico, es decir, de ironía contra el propio mundo burgués del poeta. Para Cisneros, Marx es un personaje del pasado cuya performance tiene consecuencias dinamizadoras, vitales pero también

nefastas para la estabilidad añorada y perdida, de ahí el calificativo de "viejo aguafiestas".

Otra cosa ocurre en el poema de Hinostroza con el mismo Marx como personaje. Si el poema de Cisneros se apuntala en el pasado ("Todavía estoy a tiempo de recordar..."), desde su propio título, "Horóscopo de Karl Marx" se constituye como una proyección o vaticinio; porque un pronóstico astrológico es pertinente sólo cuando los sucesos aún no han ocurrido, de tal suerte que la voz del poema de Hinostroza se coloca en una temporalidad diferente, anterior, lo cual es muy pertinente con la referida simultaneidad de tiempos diversos y sobre todo con la propuesta utópica que no es sino, en muchos casos, una reclamación del pasado (un pasado de tipo paradisíaco) al futuro como posible espacio de actualización de la plenitud perdida. En otras palabras, mientras que el poema de Cisneros es un acto de memoria, el horóscopo de Hinostroza trata de establecer una posibilidad. Pero vayamos en otro orden en nuestra comparación.

Lo primero que salta a la vista y al oído es la diferente acentuación expresiva en ambos poemas. En cuanto a lo expresivo, Cisneros parece interesarse sobre todo en la sonoridad o ritmo de los versos ("y su mujer hervía las

cebollas y la cosa no iba y después / sí y entonces" el manejo espacial está supeditado a ello), a Hinostroza obviamente le importan, además, la posibilidades visuales del texto no sólo en el empleo del espacio entre los versos, sino también en la inclusión de gráficos que son signos de otro código, el astrológico; así tenemos:

HORÓSCOPO DE KARL MARX

& el Sol espejo macho
al ángulo de Tauro
13°
párpados tasajeados
y la piel el olor de la Tierra
Tierra nupcial natal mortal
oh bodas místicas
No era el impulso desordenado no la dialéctica del exilio
but
la ocupación de la morada humana
por amor
paso a paso
desbaratando las sombrías conjuraciones de los propie-
tarios
ocultos en la casa XII
en Capricornio.

II

AS & los genios del aire
entre Mailand Park Road & British Museum
bogando bogando
Inconformistas s. XIX
emanación periódica de un "planète trouble" /Urano/
19° Acuario
la onda cálida de las revoluciones
Liberté Egalité Fraternité

la amistad en un puñado de ceniza
yo te enseñaré:
"Ser radical es tomar las cosas de raíz
y la raíz para el hombre
es el hombre mismo"
escucha:

III

Saturno
en la 1ª Casa
c'est-à-dire
el esfuerzo continuo
Rock Drill
lento y pesado amor No volará No
pero su casa es de sólida piedra
a pesar de los inconvenientes.

IV

Du coté de Scorpión
il y a certainement quelques
intuitions fondamentales:

"La acumulación primitiva de Capital
en Economía Política
desempeña un papel similar
al de La Caída
en Teología"
sobre la 9ª. Casa

V

Casa 4ª.: Mudanzas
Geminy's Kingdom
Wagons & Lits Cook
hogar inestable:
Bonn / Colonia / París / Bruselas / Londres
trágico
muy a pesar de Venus
reina en su Domicilio.

VI

Casa 5ª.: Cáncer:
Posteridad lunática
múltiples ismos v.gr.:
Leninismo /Castrismo /Stalinismo / Troskismo / Maoismo[sic]
combativos
(entre ellos)
según la posición de Marte
"maleficiado"
por oposición a Júpiter
que normalmente debiera unificarlos.

VII

& la articulación
de Neptuno y Urano en el Medio del Cielo
decide
la caída del Capitalismo
hacia 1992
(S.E.ú.O.)
si se consigue contrarrestar el malvado Cuadrado
tirado por Saturno
desde Piscis.

VII

Júpiter en XI
Casa de Amistad
el amor por todo lo existente
negros / judíos / extraños a la casa
& por el poder de la fraternidad
más y más cristalinas
devendrán las costumbres
& el río heracliteano
arrastrará desechos tablones odios
& el Poder será entonces
transparente a sí mismo
purificación / purgación
por amor
en una brizna de hierba siempre verde

Formalmente, la división en ocho partes se corresponde con otros tantos momentos preponderantemente sucesivos de la vida del personaje Karl Marx. Esto nos demuestra que, a diferencia del poema de Cisneros, aquí lo central en lo temático no es la repercusión de Marx en un mundo particular estable y burgués, sino el propio recorrido narrativo de Marx.

Los ocho momentos de esta vida —las ocho partes del poema— corresponden a: el nacimiento en I, el contexto del XIX y la asunción de una moral humanista en II, la confirmación de esa asunción en III cuando habla de la solidez del amor, la obtención del conocimiento en IV, los desplazamientos a través de varias ciudades en V, las consecuencias históricas de las corrientes epigonales en VI, la caída del Capitalismo en VII, y finalmente un esbozo de descripción de un mundo purificado en VIII. Notamos claramente un recorrido preponderantemente lineal en este poema a diferencia del de Cisneros que juega con los tiempos en su relación con los nexos lógicos —rebatiendo la falacia de identificar necesariamente lo sucesivo con lo causal.

Tenemos entonces secuencialidad en Hinostroza, esto parece evidente, pero también resulta muy claro que

simultáneamente en este horóscopo se incluyen fragmentos de distinto nivel: frases en otros idiomas, diferentes del castellano (el inglés y el francés), pero también figuras pertenecientes a códigos más "esotéricos" cuya finalidad es fundamentalmente causar un efecto visual. Y es aquí, en lo visual, donde se apoya la paradoja de Hinostroza. Si en el poema de Cisneros la ironía se establece en un plano lingüístico a partir de la utilización de frases del lenguaje coloquial, en Hinostroza tenemos que ella se sustenta en un nivel estructural; y de esto nos damos cuenta sobre todo por la inclusión de símbolos astrológicos. La ironía de este poema estaría en hacer confluir el planteamiento histórico de la Historia —digamos así— con la perspectiva pre científica, mágica de la astrología. A cada momento del recorrido de Marx le corresponde una situación específica de los astros y esta confluencia semántica se corresponde, en lo formal, con el simultaneísmo lingüístico y gráfico.

Otra cosa no más evidente es que si bien el poema de Cisneros se puede leer con bastante fortuna de una manera aislada, el "Horóscopo de Karl Marx" requiere de un contexto mayor sin el cual parecería, simplemente, un divertimento visual. Es, por tanto, necesario ubicarlo en el todo de su estructura de origen para que adquiera su

significación utópica la cual empezáramos a captar indirectamente en nuestra lectura de la crítica.

Pues bien, en esta somera comparación de dos poemas de la misma década y de dos poetas distintos, hemos podido apreciar diversas formas del tratamiento del tema histórico aunque ambas opuestas a la apelación política inmediata y la denuncia; pero también, lo que más nos interesa, pudimos observar características formales específicas las cuales nos llevan a la justificación de la semiótica narrativa y la retórica como nuestros instrumentos de análisis. Fundamentalmente en lo siguiente: la estructura del poema de Cisneros no es de una narrativa lineal en donde se sucedan estados y transformaciones secuenciales y la del de Hinostroza sí; Cisneros no incide en el simultaneísmo como recurso formal e Hinostroza sí.

Y como en la poesía de *Contra Natura* existen simultáneamente, por un lado, lo lineal y secuencial no sólo del código linguístico sino también del narrativo, y por el otro, lo múltiple y estático expresado en la inclusión de elementos visuales, así también nosotros nos vemos en la necesidad de utilizar simultáneamente dos aparatos teóricos: uno que esclarezca lo lineal narrativo para describir el plano del contenido, es decir, la

semiótica; y el otro que permita asimilar al simultaneísmo[11] –en tanto inclusión de gráficos– como recurso del plano expresivo, es decir, la retórica. Por tal motivo quisieramos se nos permita entrar de una buena vez a la explicitación de estos sistemas para establecer los criterios a utilizar en el análisis.

2.1. Sobre el modelo semiótico generativo.

Como hemos adelantado, nos serviremos del paradigma greimasiano debido a que en él se propone como axioma la imposibilidad de una lengua sin narración, por lo cual, en este sistema, discurrir es identico a narrar. Para nuestros intereses esto es fundamental ya que el poemario, objeto de nuestro estudio, entendido en los términos de una actualización de la lengua, tendría a lo narrativo como hilo conductor de los múltiples sentidos posibles desde la interpretación.

Debemos entonces abordar los principios básicos de dicho paradigma, pero de una manera tal que sean

[11] Por ejemplo, dentro de la retórica establecida por el Grupo Mi, el recurso formal de la inclusión de frases en otras lenguas es decir "la cita de terminos extranjeros también debe ser considerada como metábole por supresión-adjunción completa". Grupo Mi. Op. Cit.; p. 113.

inmediatamente funcionales a nuestros propósitos. En este sentido, tal vez debamos partir de una primera intuición. Queremos demostrar, como ya se ha escrito, la existencia de un proceso narrativo en *Contra Natura*, pero en una primera lectura con esta intención, nos podemos dar cuenta de que este recorrido se da a partir no de las transformaciones en el interior del texto sino de las de la concepción que lo organiza.

Hay cambios, obviamente, en el poemario, pero son de tal naturaleza que apuntan a determinar como jerárquicamente más relevantes a los de la instancia presupuesta por su existencia: nos refierimos a que, como dice Oquendo, los poemas de *Contra Natura* son "momentos sucesivos de indagación poética sobre el vivir y sobre las posibilidades de felicidad que tiene nuestra especie"[12]. A partir de ellos podemos observar un cambio de actitud ante el mundo, es decir un cambio en, quizás, el sistema de valores materializado en cada uno de los supuestamente sucesivos momentos del poemario. Al parecer, en este texto, como opina Montalbetti en el prólogo a los *Poemas reunidos*, lo importante no son los sujetos y sus predicaciones sino los sucesos.

[12] Oquendo, Abelardo, Art. Cit., p. 67.

Los personajes cambian de un poema a otro, pero las acciones que entre estos se dan demuestran ser un movimiento de modificación proveniente de lo anterior como lógica consecuencia —o quizás sólo como explicable secuencia. Lo importante entonces no son los personajes y sus acciones específicas, sino la coherencia de transformación ubicada por encima de lo concreto, todo lo cual obviamente apunta a fijarnos principalmente en la instancia valorativa abstracta antes que en la organización concreta del proceso.

Para comenzar debemos revisar ciertos conceptos generales con el fin de especificar el espacio teórico en el que nos moveremos. En primer término, la semiótica generativa como teoría no se ocupa de la manifestación concreta de los signos, de la aparición textual, sino de un nivel lógicamente anterior, presupuesto de toda manifestación. Se ocupa entonces del modo de producción. Esto se plantea a partir de un modelo o simulacro que se denomina *recorrido generativo*. Es un recorrido en tanto pretende describir los paulatinos procesos de estructuración del sentido, y es generativo en cuanto el modelo simularía una abstracción a partir del cual todos los sucesos concretos de significación parten. Este modelo abstracto, en buena cuenta, generaría el sentido concreto.

Cabe aclarar que el recorrido generativo no pretende instituirse como origen del sentido sino sólo como un modelo deductivo (en la acepción de derivativo, es decir, creado *a posteriori*) de la manera en que el sentido se genera. Este recorrido puede entenderse como la articulación de modos de existencia *virtual, actual y realizada* del sentido. El sentido, por tanto, no es sino un proceso de *conversión*, va de lo elemental o más profundo (nivel en donde se ubican las estructuras de carácter lógico), a lo concreto o más superficial (manifiestado en su carácter narrativo y antropomorfo).

Ahora bien, dentro del modelo, este plano lógicamente anterior a la manifestación está constituido por dos estructuras básicas: la estructuras semio-narrativas y las estructuras discursivas.

Las *estructuras semio-narrativas* se presentan como una gramática, es decir como un sistema generativo de reglas para la significación y tiene a su vez "dos componentes —sintáctico y semántico— y dos niveles de profundidad: una sintaxis fundamental y una semántica fundamental (en el nivel profundo), una sintaxis narrativa y una semántica narrativa (en el nivel de superficie)"[13].

---

[13] Greimas, A. J.- J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1982; p. 196.

Por su parte, las *estructuras discursivas* son menos profundas que las anteriores –lo cual no quiere decir menos importantes– y se encargan de hacer pasar las estructuras semio-narrativas al discurso (por una instancia de intermediación entre ambas estructuras denominada enunciación); este nivel se subdivide también en dos componentes, el sintáctico que crea las sintaxis discursiva y el semántico o semántica discursiva.

Estas dos estructuras básicas con sus componentes y niveles serían los paulatinos momentos del recorrido generativo; en otras palabras, este recorrido se da como un escalonado engarce de niveles, desde lo más profundo a lo más superficial, en una suerte de actualización de lo virtual que tiende a lo realizado.

Para esta semiótica la *realización* del recorrido generativo es el texto, que se opone así a discurso en tanto nivel de *actualización* de las estructuras semio-narrativas *virtuales*[14].

Pues bien, hemos dicho que el recorrido generativo describe dos grandes estructuras, pero debemos añadir que existe una instancia de paso entre ambas y se denomina

[14] *Cf.* Quezada Maquiavelo, Oscar. Op. Cit., pp. 35-36.

enunciación. Esta categoría, desde otro nivel de pertinencia, se opone al *enunciado*.

2.1.1. La enunciación y el enunciado.

Estas dos categorías se constituyen por complementariedad y oposición; la enunciación sólo puede reconstruirse teóricamente a partir del enunciado y este necesita de aquella para existir.

La instancia de la enunciación surge al entender la actualización de la lengua, es decir, su funcionamiento, desde la necesidad de un sujeto asumiéndola en un acto individual de utilización para así convirtirla en discurso. Por oposición a la manifestación discursiva concreta, participante de los procesos de comunicación (el enunciado), la enunciación se entiende como "una instancia lingüística, lógicamente presupuesta por la existencia misma del enunciado"[15], es decir como el plano lógicamente anterior que hace posible la puesta en discurso.

Lingüísticamente *enunciación* se refiere a "los

---

[15] Greimas, A. J., - J. Courtés. Op. Cit., p. 144.

elementos que pertenecen al código de la lengua y cuyo sentido, sin embargo, depende de factores que varían de una enunciación a otra; por ejemplo, yo, tú, aquí, ahora, él, entonces, etc (...) la huella del proceso de enunciación en el enunciado"[16]. Para la semiótica estos elementos se denominan *marcas* dejadas en el enunciado por la enunciación y son la base de los procedimientos de organización de las estructuras discursivas. Y es en la manipulación de dichos elementos en donde más se hace patente la presencia del enunciador[17]. Pero para comprender esto debemos revisar el concepto de *desembrague*.

Dicha noción debe ser entendida como una proyección hacia el enunciado; puede definirse como: "la operación por la cual la instancia de la enunciación —en el momento del acto del lenguaje y con miras a la manifestación— disjunta y proyecta fuera de ella ciertos términos vinculados a su estructura de base, a fin de constituir así los elementos fundadores del enunciado-discurso"[18]

Por ejemplo, el sujeto enunciador puede *desembragar* o

---

[16] Quezada. Op. Cit., p. 230.

[17] Las marcas "son, por una parte, los pronombres personales y posesivos, los adjetivos y advervios apreciativos, los deícticos espaciales y temporales, etc.(...) y por otra, los verbos performativos (que son elementosdescriptivos de la enuncicación, enunciados y referidos en el enunciado, y que pueden ser igualmene considerados como marcas que ayudan a concebir y a construir la instancia de la enunciación)" (Greimas-Courtés, *Ibidem*, p. 146).

[18] Greimas, A. J.- J. Courtés. *Ibidem*, p. 113.

proyectar en el enunciado una determinada función como la de narrador, cuya posición quedaría así delegada en el enunciado por el enunciador. Cuando en un texto se dice "yo", este no se corresponde con la instancia de la enunciación sino con un sujeto *desembragado,* una posición delegada para cumplir dentro del texto la función de narrador en *enunciación enunciada.* Existen por lo tanto dos formas de realizar este tipo de desembrague: "se pueden proyectar e instalar en el discurso actantes de la enunciación enunciada (*desembrague enunciativo* (...) mediante las marcas de tipo 'yo', 'tú', 'nosotros', 'vosotros', 'ustedes'), o bien actantes del enunciado (*desembrague enuncivo* (...) marcas del tipo 'él', 'ella', 'ellos', ellas')"[19]

De este modo, al ser una proyección de la enunciación en el enunciado, "el desembrague consistirá en inaugurar el enunciado y al mismo tiempo, por reacción, pero de manera implícita, en articular la instancia de la enunciación"[20]. Esto quiere decir que, obviamente, la operación de desembrague construye el discurso; pero también que sólo a través de dicha operación podemos deducir la instancia desde la cual se proyecta; el desembrague, pues, liga y a la vez diferencia ambas instancias. La enunciación nunca es

[19] Quezada. Op. Cit., p. 249.
[20] *Ibidem*, p. 255.

visible, nunca se dice a sí misma, es irrepresentable; la representación corresponde al enunciado. Por esto, la enunciación se construye como un plano presupuesto lógicamente y nunca visto, es decir como un efecto del enunciado. Así pues, a través del concepto de *desembrague* podemos acceder a esa instancia en donde se gestan o por donde se transmiten las modificaciones del sistema de valores abstracto. Como escribieramos, este sistema nos interesa, puesto que allí se ubicaría el proceso de transformación que se da por encima de los personajes y acciones concretos, es decir, por encima del plano de la manifestación textual.

2.1.2. El sistema axiológico.

Como es evidente, toda manifestación discursiva, todo enunciado, muestra determinadas características que sólo pueden ser comprendidas como producto de una manipulación (selección, organización) de los materiales semióticos disponibles. En este sentido, la instancia de la enunciación se hace notoria. No obstante, como dijimos, debe entenderse como una instancia de paso de un sistema de valores virtual, abstracto, a su concretización; es decir

"como una instancia que prepara el paso de la competencia a la performance (lingüísticas), de las estructuras semióticas virtuales que deberán actualizar a las estructuras realizadas bajo la forma de discurso"[21]. La manipulación del enunciador es sobre la base de un sistema axiológico, desde el cual crea una muy específica versión discursiva. A este respecto Greimas opina que el mecanismo de la enunciación puede quedar inoperante si no entendemos dentro de él a la *intencionalidad* interpretada por él "como una «concepción del mundo», como una relación orientada transitiva, gracias a la cual el sujeto construye el mundo en cuanto objeto, a la vez que se construye a sí mismo"[22].

Para entender al sistema axiológico como una estructura de valores producto de aquella intencionalidad, debemos partir de la noción de sema. En primer término *sema* "designa comúnmente a la «unidad mínima» de la significación situado en el plano del contenido"[23]. Según el paradigma semiótico existen tres tipos de semas, los exterioceptivos o nucleares, los interioceptivos o clasemas y los semas tímicos. Este tercer grupo es el que nos interesa porque "juega un rol fundamental para la transformación de los microuniversos semánticos en axiologías (...) provoca la valorización positiva y/o

[21] Greimas, A. J.- J. Courtés. Op. Cit., p. 144.
[22] *Ibidem*, p. 145.
[23] *Ibidem*, p. 348.

negativa de los términos de la estructura elemental de significación"[24]. Por esta categoría tímica es posible darle, al nivel neutro de lo descriptivo en relación con un sujeto que connota, un valor positivo eufórico y/o negativo disfórico. De este modo, por la intervención de un sujeto al relacionarse con los valores-objeto, el microuniverso de sentido se transforma en un sistema axiológico. Pero el procedimiento de transformación de un nivel virtual de valores a uno concreto debe entenderse como una narrativización: "los valores resultan axiologizados (y de virtuales devienen valores actualizados) cuando se les vierte dentro de los moldes de las estructuras narrativas de superficie, es decir, cuando revisten a los actantes-objeto de los enunciados de estado"[25]. Así pues, la *axiología* designa una nivel virtual paradigmático de existencia de los valores —y se opondría por tanto a *ideología* entendida como su actualización sintagmática: "Los valores que participan en una axiología son virtuales y resultan de la articulación semiótica del universo semántico colectivo; pertenecen, por ello, al nivel de las estructuras semióticas profundas"[26]. Es en este sentido que Greimas concebía al antes denominado nivel superficial, como una suerte de intermediación entre lo semio-narrativo y lo discursivo: "la gramática fundamental, al ser de orden

[24] *Ibidem*, p. 412.
[25] Quezada. Op. Cit., p. 106.
[26] Greimas, A. J.- J. Courtés. Op. Cit., p. 213.

conceptual, necesita, para poder producir los relatos con forma superficial *figurativa*, el concurso de un nivel semiótico intermedio que le procure una representación *antropomorfa* prefigurativa. Este nivel sería el lugar lógico de la *gramática narrativa superficial*"[27].

2.1.3. El Recorrido Narrativo.

Este nivel superficial es el que nos interesa y, según Greimas, es el paso del nivel profundo al de superficie descrito como un acto de elección y junción actualizador: "El paso de la semántica fundamental a la semántica narrativa consiste, pues, esencialmente, en seleccionar los valores disponibles (...) y en actualizarlos por junción con los sujetos de la sintaxis narrativa de superficie"[28].

No obstante, parece ser que, dentro de este nivel narrativo y por razones teóricas, Greimas se ve llevado a plantear a priori la noción de *enunciado elemental*, que consta de dos formas: *enunciados de estado* y *enunciados de hacer*.

---

[27] *Ibidem*, p. 197.
[28] *Ibidem*, p. 357.

Los enunciados de estados describen una situación que podemos denominar de separación o de acercamiento entre las dos posiciones básicas constitutivas de los enunciados, *sujeto* y *objeto*; un sujeto puede estar en una relación de conjunción respecto del objeto o en una relación de disyunción, ambas determinan, respectivamente, el *estado conjuntivo* y el *estado disyuntivo*. En cuanto a los enunciados de hacer, estos explican el paso de un estado a otro.

Pero qué es el objeto y qué el sujeto dentro de este nivel narrativo. Dichas nociones deben ser integradas a las de actantes y predicados. En todo argumento podemos encontrar ciertos elementos que percibimos como autónomos, independientes, y otros como subordinados a los anteriores. A estos elementos la semiótica los denomina, respectivamente, actantes y predicados: "los actantes, por su condición de diferenciables, resultan ser unidades discretas; y los predicados, dada su naturaleza particular de estar siempre ligados a algo o a alguien, de quien no pueden independizarse, constituyen las unidades integradas"[29].

El predicado es concebido por Greimas "como la

[29] Blanco, Desiderio-Raul Bueno. *Metodologia del análisis semiótico*. Lima, U. de Lima, 1980; p. 64.

relación constitutiva del enunciado"[30]; puede ser estático cuando se refiere a un actante y a los enunciados de estado (como en una simple calificación) y dinámico cuando relaciona dos o más actantes y da cuenta sobre sus procesos concernientes. La predicación estática constituye a los enunciados de estado que son las unidades instauradoras de la semántica de la narratividad, en donde un sujeto por la predicación entra en relación con los objetos de valor. Por su parte, la predicación dinámica constituye a los denominados enunciados de hacer o transformaciones.

Por el lado del actante, Greimas toma de Tesnière el término y lo concibe como "el que realiza o el que sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación"[31], es en este sentido una unidad formal, vacía y puede ser llenada o "vertida" con cualquier contenido semántico. Esta categoría se hace explicita en las posiciones de sujeto y objeto, de tal suerte que "las posiciones actanciales originarias de la narratividad son, desde la enunciación hasta el enunciado, sujeto y objeto"[32]. Ambas vendrían a ser, pues, unidades constituyentes elementales de la narratividad; su existencia y significación está dada a partir de sus

[30] Greimas, A. J.- J. Courtés. Op. Cit., p. 314.
[31] *Ibidem*, p. 23.
[32] Quezada. Op. Cit., p. 99.

relaciones recíprocas, esto quiere decir que una se explica y constituye sólo en relación con la otra.

Podemos entender, además, la existencia de tres tipos de relaciones entre actantes, las cuales actualizan diversos tipos de actantes: el primero se articula por el eje del deseo, entre el *sujeto* y el *objeto;* el segundo, por el eje de la comunicación, donde estarían el *destinador* y el *destinatario;* y el tercero sería el de la participación que actualiza a los actantes *ayudante* y *oponente*[33].

Ahora bien, como habíamos escrito, el *enunciado elemental* consta de dos formas: *enunciados de estado* y *enunciados de hacer*, estos se constituyen como el paso entre aquellos. Dicho cambio o transformación entre estados puede entenderse como una competición. Según Greimas, la prueba o competición se define como una serie sintagmática de transformación de valores de contenido: "El eje de la contradicción es el lugar en que los términos contradictorios quedan vinculados por obra de la negación y de la afirmación relativas [...] la serie sintagmática que deriva de ella tendrá que tener el aspecto de una serie de enunciados narrativos cuyas restricciones semánticas

[33] *cf.* Blanco- Bueno. Op. Cit., pp. 64- 70.

tendrán como misión el conferir un carácter de competición y de lucha a la serie misma"[34].

Esta lucha, prueba o competición presenta tres momentos, uno de relativo equilibrio donde dos contendientes se encuentran, denominado *confrontación;* pero cuando uno de los dos logra imponerse ocurre una situación de *dominación;* finalmente el vencedor obliga al vencido a que le otorgue un objeto-trofeo, este momento se denomina *atribución*[35].

La transformación entre enunciados de estado se denomina *performance* que supone una instancia lógicamente anterior llamada *competencia,* por la cual el sujeto operador de la transformación obtiene los requerimientos necesarios para la *performance,* esta capacidad se manifiesta a partir del **querer**, **deber**, **saber** y **poder** hacer la trasnformación correspondiente, de las cuales se dice que *modalizan* al hacer, son en este sentido *modalidades* del hacer, y la pugna por su obtención los convierte en *objetos modales.*

Pero ya que toda transformación, según Greimas, se establece como una lucha podemos entender las mencionadas

---

[34] Greimas *En torno al sentido. Ensayos semióticos.* Madrid, Edit. Fragua, 1973, p 204.

[35] *Cf.* Blanco - Bueno. Op. Cit., p. 83.

transformaciones como dos tipos de competiciones, dos procesos polémicos en la transferencia de objetos: el que va en pos del objeto modal (u otorga la competencia), en donde los sujetos devienen en operadores; y el de valores objetivos que actualizan las virtualidades engendradas por el primero.

Por todo lo dicho, un recorrido narrativo será, pues, la sucesión conflictiva de estados generado a partir de las transformaciones entre los mismos, "es decir un encadenamiento lógico en que cada *RN* [recorrido narrativo] está presupuesto por otro *RN* presuponiente"[36]. Ellos están constituidos por una serie de *programas narrativos*.

Los programas narrativos son, por su parte, unidades elementales de la sintaxis narrativa que constan normalmente de las siguientes fases —que pueden desarrollarse todas o algunas y en un orden distinto:

En primer término tenemos el *enunciado inicial*, que puede ser disyuntivo o conjuntivo. Después, como segunda fase, la *actualización de la competencia*, explicitada o no, por la cual el sujeto en primer lugar está disjunto de la competencia, que se constituye en este modelo como un

[36] Greimas, A. J.- J. Courtés. Op. Cit., p. 278.

objeto denominado modal, y finalmente conjunto con dicho objeto. Si no se hace explícita suponemos la conjunción del sujeto con el objeto modal (es decir, su competencia). La tercera fase es la de la *performance*, donde el sujeto de estado revierte por la transformación su estado inicial, es decir, pasa del estado disyuntivo al conjuntivo o a la inversa. Y la última fase es obviamente la *realización* que instaura el estado final producto de la performance[37].

* * *

Ahora recapitulemos. Nosotros partimos de una primera intuición, ella nos hizo interesar por las transformaciones que se dan en la instancia organizadora de los recorridos narrativos explícitos. Para llegar a esta entidad abstracta vimos dos categorías: *enunciación* como instancia de paso —opuesta a *enunciado*—, y *nivel narrativo*, entendido también como un intermediario entre el nivel profundo abstracto y lo discursivo. Estas nociones son de paso en tanto hacen posible a un sistema de valores (el que nos interesaba desde el principio) el acceso hacia la manifestación; este sistema se actualiza, se axiologiza, a partir de la intervención de los semas tímicos, pertinentes sólo cuando

[37] *Cf.* Blanco- Bueno. Op. Cit., pp. 77- 78.

los valores se relacionan con los sujetos. Sujetos y objetos constituyen la base de la narratividad.

Entonces tenemos el siguiente recorrido: para llegar a la axiología, debemos pasar a través de la enunciación desde el nivel narrativo. O de otro modo: al fijarnos primero en el enunciado, que es por definición narrativo, el adentrarnos en su organización nos permitirá acceder a un sistema de valores actuales que nos dejen comprender una específica manera de ver el mundo, su axiología. Allí nos quedamos en el recorrido, porque de lo actualizado seguiría lo virtual del microuniverso semántico el cual no es sino una reducción analítica del universo semántico, el siguiente momento del recorrido, cuya vastedad es inmanejable.

2.2. Sobre la Retórica.

El otro sistema comprensivo elegido es la Retórica. Como se sabe la Retórica clásica constaba de un cuerpo teórico bastante ambicioso, por lo que algunos ven en ella la posibilidad que superar la crisis a nivel teórico de los análisis textuales contemporáneos y un espacio de posible

confluencia de las múltiples disciplinas necesarias en los estudios del campo humanístico. Según José María Pozuelo, en el redescubrimiento de esta disciplina, producto de los propios avances lingüísticos, se han comenzado a entender los puntos de partidas de propuestas teóricas muy posteriores; por ejemplo la perspectiva de estudiar la literatura como lenguaje, tendría su referente clásico en la auto propuesta retórica de ser un arte del buen decir; de este modo, obviamente, se diferenciaba del lenguaje estándar, pero también admitía que en la base de ambos empleos del lenguaje se hallaba una gramática común. Esto se relaciona con esa otra idea, de enormes repercusiones, que considera al lenguaje literario como una desviación, como un voluntario apartamiento del lenguaje estándar[38].

El cuerpo teórico de la Retórica constaba de cinco partes: tres ocupadas en la construcción del enunciado: *inventio, dispositio elocutio*, y dos ocupadas en la Enunciación: *memoria, actio*. Dentro del enunciado, la *inventio* consistía en la búsqueda de argumentos capaces de atraer la atención, mientras que la *dispositio* se ocupaba de la organización interna del discurso, esta subdivisión retórica era una suerte de punto intermedio entre la *inventio* y la *elocutio* y participaba de ambas. La *elocutio*,

[38] Pozuelo Yvancos, José María: *La teoría del lenguaje literario*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1989; p. 17.

parte del corpus que finalmente devino en lo específico de la Retórica, versaba, pues, sobre el aspecto verbal del discurso. La recuperación de esta disciplina en función de constituirla como el campo de la confluencia interdisciplinaria humanística pasa por la revalidación y reconstitución de la *inventio* y la *dispositio*, sin embargo, el aspecto de la Retórica que nosotros trabajaremos es el de la *elocutio*. Nos basaremos en los trabajos de asimilación lingüístico estructuralista del llamado grupo Mi o de Lieja que presenta, con este moderno arsenal, un replanteamiento de la clasificación de las clásicas figuras.

En primer lugar este grupo parte de la idea de que la literatura es un modo particular de utilizar el lenguaje. En este sentido no comparará u opondrá la poesía con la norma entendida ésta como el habla de la calle o lenguaje cotidiano, sino con la norma en tanto modelo teórico de la comunicación. Por tal motivo un enunciado poético "(tenido por tal) se distingue de un enunciado (considerado) científico por la adherencia del sentido a los signos, por la imposibilidad probada de traducirlo, de resumirlo, de negarlo, de dar de él cualquier equivalente que sea"[39]. Mientras en el lenguaje referencial la relación entre

[39] Grupo Mi. Op. Cit., p. 52.

significante y significado es arbitraria, en la poesía sonido y sentido se encuentran relacionados por paralelismo "el lenguaje poético tiende a motivar los signos"[40]. Vemos claramente que el Grupo Mi parte de la idea de Jakobson respecto del lenguaje poético según la cual en la función poética se proyectan equivalencias del eje paradigmático al sintagmático, convirtiendo así a la equivalencia en el rasgo constitutivo de la secuencia[41]. Esta vertiente se abre en dos posibilidades, la ya conocida idea de explicar el lenguaje poético como *opaco*, y la de entender dentro de él al estilo como una desviación, cuestión también de larga data. En cuanto a lo primero, la idea de la opacidad es aceptada totalmente: "Si, según Platón, la esencia de la semejanza es la desemejanza, apostar en ese caso por la imagen es renunciar a la buena claridad de los signos que es fundamento del lenguaje, es correr la aventura de un discurso opaco, opaco en la medida en que éste se muestra es sí mismo antes de mostrar el mundo"[42]. Con respecto de lo segundo, sin embargo, se establecen precisiones; de la definición del estilo como desvío de la norma, se dice:

---

[40] *Ibidem*, p. 54.

[41] Pozuelo Yvancos, José María. Op. Cit., pp. 40- 51. En este sentido es muy interesante la relación que establece Greimas entre el lenguaje poético (en el cual debemos suponer incluidos todos sus recursos retóricos) y la búsqueda del origen que puede ser relacionada con un intento de carácter utópico: "Todos lo fenómenos emparentados con el *opus poeticum* recurren a un resorte común: acortar la distancia entre los significantes y los significados.

Parece que el lenguaje poético, a pesar de ser un auténtico lenguaje, está a la búsqueda del *'grito original'*. Para ello se sitúa a medio camino entre la articulación simple y la articulación doble" (Greimas. Op. Cit., p. 326). El subrayado es nuestro.

[42] Grupo Mi. Op. Cit., p. 54.

"Todo lo que está determinado es un desvío con respecto de algo, incluso el concepto de ser respecto al concepto de nada"[43], esta concepción, por tanto, resultaría deficiente en la descripción. No obstante se reconoce que la poesía transforma el lenguaje, y en ese sentido la Retórica presentada por el Grupo de Lieja se propone el análisis de las técnicas de transformación: La función retórica es trascendente "perturba virtualmente el funcionamiento de los diferentes aspectos del proceso lingüístico (...), actuando de manera radical sobre el código"[44], la Retórica "transforma las convenciones de la lengua en su triple aspecto, morfológico, sintáctico y semántico"[45]. En cuanto a que lo retórico es adorno añadido, aquí se dice que las figuras son el medio por el cual el escritor puede hacer vivir al lenguaje "sin la fianza de las cosas. Las 'estructuras adicionales' no son, pues, puras obligaciones, ni 'molestias', por 'exquisitas' que sean, sino la única manera de despistar al lenguaje de su rol utilitario, lo cual es la primera condición de su metamorfosis en poesía"[46].

[43] *Ibidem*, p. 56.
[44] *Ibidem*, p. 62.
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*, p. 66.

2.2.1. Sobre las metáboles.

Se entiende a la Retórica como un conjunto de operaciones sobre el lenguaje. Estas operaciones se basan en el carácter lineal del lenguaje y fundamentalmente en la posibilidad de "ser descomponibles en unidades cada vez más pequeñas"[47]. Tal descomposición ocasiona una jerarquía de estratos articulables hasta llegar a un nivel indivisible en los planos del significante (donde encontramos como elemento mínimo los rasgos distintivos), y del significado, en el que llegamos hasta los semas. Para el Grupo Mi las figuras retóricas se ubicarán entonces en las relaciones entre estos planos. Dichas articulaciones determinan el dominio de los cuatro grandes tipos de figuras propuestas. Dichos dominios surgen en realidad de dos dicotomías simultáneas: significante/significado y palabra/frase. Así resultan cuatro dominios: los *metaplasmos*, las *metataxis*, los *metasememas* y los *metalogismos*, denominados, de manera genérica, *metáboles*. Posiblemente ha sido adoptada dicha designación para evitarse una distinción tal vez poco económica entre tropos y figuras, mientras que los primeros responden a la lógica paradigmática, las otras funcionarían en el nivel sintagmático[48].

---

[47] *Ibidem*, p. 71.
[48] Cf. Pozuelo. Op. Cit., p 171.

Pero qué serían las metáboles. Tal vez esta definición no es muy bien explicada por el Grupo Mi, que dice: "Llamaremos *metábole* a toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje"[49]. Para precisar este concepto Camilo Fernández establece el contexto de lo normativo dentro del cual, por oposición las *metáboles* adquirirían sentido: "Es evidente que el lenguaje es redundante, pues quiere evitar los errores de transmisión del lenguaje. Todo sistema está compuesto de normas. La *metábole* es una transgresión de la norma, una alteración del grado cero absoluto entendido como el discurso reducido a sus semas esenciales"[50]. La Retórica reformada por el grupo Mi, como escribieramos, es entendida entonces en los términos de *desvío* de una suerte de infracción; pero no cualquiera, pues sólo le interesará los que tengan una intención poética[51] —como vimos el término *desvío* sin precisiones resulta deficiente. Por tanto, las subdivisiones del concepto de metábole mencionadas pretenden describir modos específicos del mecanismo retórico.

Los *metaplasmos* son "las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a las palabras"[52]. Las unidades

---

[49] Grupo Mi. Op. Cit., p. 62.
[50] Fenández, Camilo. *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson.* Lima, Latinoamericana Editores 1996; 189 pp.
[51] *Cf.* Grupo Mi. Op. Cit., p. 86.
[52] *Ibidem*, p. 75.

inferiores son las sílabas, los fonemas y los grafemas. Las *metataxis* son "figuras que actúan en la estructura de la frase"[53], la cual se constituye por sintagmas y morfemas. Los *metasememas* son figuras que afectan los semas en las palabras, por consiguiente, un semema "reemplaza un sema por otro, o sea que modifica las agrupaciones de semas del grado cero"[54]. Para lo cual se considera a la palabra como una agrupación de semas nucleares sin orden ni repetición. Los *metalogismos* "modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están ya sometidas a restricciones lingüísticas". En donde la frase es considerada como "una colección de semas agrupados en sememas (las palabras) provistos de un orden y que admiten repetición"[55].

Para precisar mejor los mecanismos de las metáboles, previamente se definen algunos conceptos operatorios tales como *grado cero, autocorrección y redundancia, desvío e invariante.*

Sobre el **grado cero** se dan varias definiciones, una intuitiva, la de un discurso ingenuo, sin artificios y desnudo de todo sobreentendido. Otra con relación a un "límite unívoco", el límite procurado por el lenguaje científico. Luego tenemos el *grado cero absoluto* que sería

---

[53] *Ibidem.*
[54] *Ibidem,* p. 66.
[55] *Ibidem.*

un discurso producto de una operación metalingüística –semejante a una depuración de ripios sémicos– por la cual se lleva al lenguaje a sus semas esenciales. Y también se designa un *grado cero práctico* que corresponde a enunciados con semas centrales más unos pocos laterales no indispensables[56].

Pero también se establece la posibilidad de definir el grado cero a partir de la intervención del lector, de este modo: "«El grado de una posición determinada es lo que el lector espera de esta posición»(...) el efecto no está contenido en la figura, sino que es producido en el lector como respuesta a un estímulo"[57]; está basado entonces en las posibilidades subjetivas de un individuo como lector competente. En otras palabras, un elemento en una determinada posición deberá cumplir un rol determinado según la opinión del lector desde sus conocimientos; si no lo hace habrá una desviación al respecto del así constituido grado cero que, por lo tanto, no será un elemento concreto del discurso sino más bien dependiente de lo que el lector espera.

Por otro lado se plantea la posibilidad de explicar la desviación literaria con respecto del grado cero sobre la

---

[56] *Ibídem*, pp. 77- 79.
[57] *Ibídem*, p. 79.

base de una categoría greimasiana. En efecto, el Grupo Mi cita y parafrasea a J. A. Greimas para explicar la *isotopía* como el seguro del discurso común contra la ambigüedad basado en el sentido de unidad o totalidad a partir de una "fuerte redundancia". La literatura se basaría en la *no isotopía* en tanto que se comporta como una manifestación diferente a –pero a partir de– un grado cero "ausente pero identificable"[58].

Por su parte, la **autocorrección** y la **redundancia** son explicados del siguiente modo: en primera instancia se dice que el lenguaje es redundante, esto porque quiere en el discurso inmunizarse de errores de comprensión; a esto el grupo de Lieja llama *autocorrección*, basada, pues, en la *redundancia*, es decir, en esa práctica de repetición propia de la actualización de la lengua. En esto intervienen, para el hecho retórico, el autor y el lector: el primero crea una "desviación" –quizás una "incorrección"– la que supone una "corrección" por parte del lector, es decir, la identificación de lo desviado respecto de algo normativo. Los desvíos por tanto deben dejar una **marca**, a partir de ella, el lector los descubrirá y reconvertirá; toda alteración positiva o negativa del nivel normal de redundancia se considerará marca[59].

---

[58] *Cf. Ibidem*, p. 80.
[59] *Cf. Ibidem*, p. 86.

Por lo tanto **desvío** será toda aquella alteración notada a partir del grado cero y que busque efectos poéticos, consecuentemente, puede entenderse que desde los semas esenciales hasta los lexemas elegidos la desviación consistirá en la acumulación de semas no esenciales.

Ahora, para responder por qué medios se realiza la reducción de desvíos se hace necesaria la categoría **invariante**, que es el hilo conductor entre la figura y su grado cero. Para esto distingue dos partes en el discurso con figuras: la *base* o lo no modificado, y la que ha sufrido modificación. Entonces, la reducción de desvíos se efectúa a partir de lo no figurado de un discurso y de los nexos de lo figurado con su grado cero (su invariante).

2.2.2. Sobre las operaciones básicas.

Además de todo esto, el grupo de Lieja establece cuatro operaciones de la Retórica. Ellas nos interesan como mecanismos básicos explicativos, más allá de los dominios mencionados, ya que nuestro objeto de análisis a nivel retórico, como dijéramos, es una serie de elementos

visuales difíciles de asimilar a una retórica poética tradicional.

Estas operaciones se reúnen en dos grupos: operaciones substanciales y operaciones relacionales.

Las **operaciones substanciales** "Sólo pueden ser de dos clases: las que suprimen unidades y las que las añaden"[60]; también se concibe una operación mixta: supresión-adjunción. Ahora bien, "cuantas más unidades se suprimen (o añaden), más aumenta (o disminuye) la cantidad de información del mensaje"[61]; donde *información* es entendida como la precisión resultado de varias elecciones binarias.

La **supresión** puede ser parcial o completa, y la **adjunción** simple o repetitivas (si se limita a repetir las unidades de significación del grado cero). La operación mixta también puede ser parcial o completa "pero puede ser también negativa, cuando suprime una unidad y la sustituye por su negación"[62].

Las **operaciones relacionales** no modifican la naturaleza de las unidades y sólo se trata de "alterar el

---

[60] *Ibidem*, p. 91.
[61] *Ibidem*, p. 92.
[62] *Ibidem*.

orden lineal": *permutación,* "de cualquier tipo o por inversión"[63].

Finalmente, mientras más subunidades tiene una unidad, más posibilidades de tratamiento retórico hay en ella[64].

Ahora bien, para entender mejor estas operaciones retóricas[65], podemos actualizarlas —aún no realizarlas— en una ilustración sobre la base de uno de los dominios retóricos mencionados arriba: el de los metaplasmos. Elegimos uno porque nuestra descripción pretende utilizar sobre todo los mecanismos básicos de la retórica y no clasificar, con criterios alumbrados desde lo lingüístico, fenómenos que se desbordan hacia lo plástico. Y elegimos este porque, de todos modos, a pesar de no ser el único, es el más recurrentes mecanismo retórico en el que inciden los fenómenos gráficos impuesto por nosotros como parte del objetivo de este trabajo.

Para empezar debemos hacer algunas precisiones. El Grupo Mi define al *metaplasmo* como "una operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir, la forma de expresión en tanto que manifestación

---

[63] *Ibidem.*

[64] *Cf. Ibidem,* p. 94.

[65] que según Pozuelo Yvancos "reproducen en realidad la *cuadripartitia ratio* de la Retórica clásica" (Op. Cit., p.173); es decir las cuatro categorías de modificación : *adiectio, detractio, transmutatio, inmutatio.*

fónica o gráfica" (97). Como estas metáboles adquieren significación en una unidad superior –dentro de la lógica de la articulación de niveles hasta llegar a las unidades indivisibles–, se hace necesario definir la palabra; este problema es asumido con ciertas reticencias, pero finalmente se dan dos definiciones operativas que aquí empalmamos para dar cuenta simultáneamente de lo sonoro y lo gráfico; la palabra sería "*la unidad discreta y dada constituida por una colección descomponible de sílabas o de fonemas, [o de signos gráficos], dispuestos en un orden pertinente y que admite repetición*"[66].

Para el análisis de la palabra, se adoptan tres niveles: el *infralingüístico* o de los rasgos distintivos en el que, por ejemplo, en lo gráfico estarían aludidas las características formales de los grafemas; el nivel *elemental*, o de los fonemas que se agrupan en morfemas o monemas o sílabas; y el nivel *complejo* o de los sintagmas: "Consideraremos como perteneciente a este nivel, a toda operación metaplástica, es decir, alteradora de la palabra tal y como la hemos definido, y con más de una unidad léxica como punto de partida o como resultado"[67].

Entonces, con todo esto, podemos decir por ejemplo

---

[66] *Cf.* Grupo Mi. Op. Cit., p. 98 y 100.
[67] *Cf. Ibidem*, p. 102.

que, en el dominio de los metaplasmos, la supresión en el nivel infralingüístico describe la operación de retirar uno de los componentes elementales del fonema tales como la sonoridad, la dentalidad o labialidad, el carácter fricativo u oclusivo, en fin; este es el caso de "norabuena" por "enhorabuena" o de "vamo" por "vamos". Por su parte la adjunción en este nivel sería, pues, adicionar uno de estos elementos a una palabra, como en *espray* o *esport*, pero también en frases del argot criollo como "a comer*rrrr*".

En el nivel complejo la adjunción crearía palabras como *evoluptuoso*, en donde es evidente el añadido de elementos de *evolución* a la palabra *voluptuoso*. Otro ejemplo posible es el compuesto *Imaquinaciones*, donde a *imaginaciones* se le añade *maquinación*. Dentro del mecanismo de la adjunción, el Grupo Mi incluye a la rima en tanto repetición fónica repetitiva.

En cuanto a la supresión-adjunción describiría el proceso de colocar un elemento en donde antes se ha sacado otro; una sustitución. En este procedimiento se incluye a la sinonimia como supresión-adjunción completa puesto que en ella se *suprime* una palabra que serviría para comunicar el mismo significado antes mencionado en una situación de

texto para reemplazarla o *adjuntar* otra con distinta raíz morfológica o la misma. Del mismo modo, "la cita en idiomas extranjeros también debe ser considerada como metábole por supresión-adjunción completa"[68], porque se *suprime* una palabra completa, y no parte de ella, del idioma preponderante de un texto y se *adjunta* otra con semejante o correspondiente contenido. Cabe la posibilidad de una supresión-adjunción parcial como en el caso de *reset*ear o *scan*ear.

Otra definición importante aquí es la del *fraguado*: "que puede extenderse a la frase entera, nos lleva fuera del marco lingüístico al reducirse a una secuencia de sonidos diversos, indudablemente elegidos entre los del lenguaje articulado, pero a los cuales es imposible atribuir la más mínima significación"[69]. Esta noción es conveniente aquí porque el poemario de Hinostroza abunda en grafismos sin significación precisa que salen fuera del espacio lingüístico; debemos, pues, extender esta suerte de definición para aplicarla no sólo a "sonidos diversos", sino también a grafismos diversos tal vez elegidos de algún desconocido sistema de escritura.

---

[68] *Ibidem*, p. 113.
[69] *Ibidem*, p. 112.

Por su parte la permutación describe errores como *Grabiel* o *nesecidad*, pero también el anagrama que sería una permutación de nivel elemental; aquí se expone el famoso ejemplo de *Ávida dollars* cambio a partir de *Salvador Dalí* —no obstante aquí también podemos notar, a parte de lo metaplástico de nivel complejo, una permutación en lo infralingüístico en tanto la acentuación ha sido cambiada de posición, así como la tilde.

Si en toda esta sistematización descriptiva es preponderante la cuestión lingüística, hay sin embargo un caso muy interesante que nos posibilita otra entrada: "Cuando leemos *Cre$u$*, recurrimos a dos sustancias: el grafema concebido es efectivamente s, pero viene a superponérsele otro sistema"[70]. Esta es una de las puertas que desde la retórica lingüística se nos abre hacia lo visual, y queremos atravesarla para una mejor descripción de ciertos elementos retórico visuales en *Contra Natura* no muy bien comprendidos por la crítica.

Para manejarnos en términos más precisos diremos que ese tipo de desviaciones constituyen el denominado *metagrafo*. El *metagrafo* sería la metábole que modifica la palabra en tanto escritura; es decir, sería la subespecie

[70] *Ibidem*, p. 118.

gráfica del metaplasmo. En esta metábole las operaciones retóricas básicas, tales como la supresión, adjunción, la supresión-adjunción y la permutación tendrían un valor no necesariamente dependiente, e incluso totalmente independiente del sistema fonológico. Esta noción, pues, nos da la posibilidad obvia de asumir las adjunciones de elementos gráficos distintos de la escritura alfabética como fenómenos retórico gráficos al nivel del metaplasmo, como *metagrafos*.

Hay, no obstante, un paso previo, que debemos asumir: las unidades mínimas de la escritura se denominarían *grafemas*; "proponemos denominar a los signos tipográficos *grafemas*, en tanto que son portadores de significación"[71]. Estas serían las unidades sobre las cuales, en el nivel metaplástico, recaerían las operaciones de su presión, adjunción y permutación. Sin embargo, existe un problema con este término.

Según Giorgio R. Cardona, la utilización de *grafema* para designar la unidad mínima de la significación del sistema gráfico, así como lo es el fonema para el sistema lingüístico, no resulta funcional[72]; esto lo demuestra a partir de las tres razones que se tendrían para valerse del

---

[71] *Ibidem*, p. 100.

[72] *Cf.* Cardona, Giorgio Raimundo. *Antropología de la escritura*. Barcelona, Gedisa Editorial, Col. LEA, 1994; 236 pp. 29- 32.

término: Si se usa grafema para reemplazar a 'letra' o cualquier nombre tradicional de cualquier sistema gráfico tradicional, la cuestión sería por un simple prurito "estructuralista" sin otra repercusión que una apariencia científica. En segundo lugar, si tal denominación es utilizada para nombrar el elemento gráfico que corresponde a un fonema, esto sería apropiado sólo en las escrituras alfabéticas, y no así para las consonánticas [un gráfico para una consonante], silábicas [un gráfico para una sílaba] e ideográficas. Finalmente, si el término grafema designara unidades mínimas sobre la base de oposiciones válidas gráficamente —única posibilidad coherente—, la operación sería poco económica: cómo hallar rasgos mínimos universalizables entre la escritura latina y la china, por ejemplo. Preferimos por todo ello utilizar *elemento gráfico* que Cardona opone a *grafismo* como se opone lo virtual o actual a lo realizado.

Puede, no obstante, pensarse que las consideraciones de Cardona son pertinentes para un intento de teorización global de la escritura y no para una descripción retórica de poesía occidental. Sin embargo, la terminología asumida también es útil porque nos permite alejarnos un poco de lo lingüístico para acceder a lo visual. Es decir, a pesar de que tomamos *elemento gráfico* o *grafismo* de una antropología

de la escritura, el término nos parece suficientemente amplio como para asimilar los juegos retórico visuales de *Contra Natura*.

Por lo tanto las operaciones retóricas básicas en el nivel metaplástico actuarán sobre *elementos gráficos* actualizados en *grafismos* y tendrán como consecuencia la constitución de *metagrafos*.

2.3. Las hipótesis.

Finalmente, con todo lo asimilado hasta aquí, nos hallamos listos para enunciar nuestras hipótesis referidas respectivamente al nivel del contenido y al nivel de la expresión:

1. En el plano del contenido de *Contra Natura* existe un recorrido narrativo que va desde el primer hasta el último poema.

2. Los grafismos no lingüísticos en *Contra Natura* son metáboles del nivel de los metaplasmos y del nivel de las metataxis.

Podemos finalmente agregar una tercera hipótesis como coordinadora de las dos anteriores:

3. Estos grafismos del nivel expresivo tienen una funcionalidad que se corresponde, colabora o se relaciona por necesidad con el sentido que podamos establecer en el nivel del contenido a partir de lo narrativo.

La demostración de la primera hipótesis descubrirá una organización narrativa del poemario que en el nivel de lo evidente supone un cruce de géneros o una transgresión de la clásica dicotomía poesía / narrativa. A partir de esto se podría especular con fundamentos claros sobre la forma en que este poemario se acerca a las manipulaciones vanguardistas de cuestionamiento de todos los procedimientos artísticos institucionales. A la manera de un montaje vanguardista de elementos inconexos que provoca una disolución de las diferencias y tensión de lo opuesto engarzado, en *Contra Natura* el esquema narrativo como base de una elaboración poética también transgrediría la diferenciación que posibilita la descripción de lo poético por oposición de lo narrativo.

Esta transgresión podría entenderse como radical en tanto se hace de lo narrativo y lo lineal o secuencial la

base de lo poético que supone un manejo de la multiplicidad y de los simultáneos sentidos posibles para la interpretación. No obstante, dicha notable infracción puede también concebirse como un intento de volver al origen de la tradición de occidente. Si pensamos en los poemas homéricos, en *La Comedia*, en el teatro de Shakespeare, vemos en ellos lo narrativo y la poesía perfecta y necesariamente imbricados. De este modo podremos entender que la construcción de *Contra Natura* intenta asumir y quizás logra abarcar toda la tradición occidental, no sólo a base de sus múltiples alusiones y citas, sino también en su estructura misma.

En cuanto a la segunda hipótesis, al demostrarse que los grafismos logran encajar en la descripción del funcionamiento de las figuras retóricas, la consecuencia inmediata es su reingreso al poemario –de donde la crítica las ha expulsado como elementos accesorios– con una función central en la constitución del lenguaje poético, puesto que, según el Grupo Mi, las metáboles son un requisito indispensable para la transformación del lenguaje corriente en poesía.

De otro lado esta demostración quizás abra la posibilidad de entender algunos juegos semejantes de otros

poemarios como figuras retóricas y así naturalizar la transgresión que ello implica. El ejemplo de *5 metros de poemas* es inevitable, y en este poemario la fuerza transgresora de la estirpe vanguardista de sus juegos plásticos podría ser asimilada a la tradición poética anterior, de la que supuestamente viene a ser una negación absoluta.

Todo esto pasa necesariamente por una ampliación de la definición de lo retórico desde lo exclusivamente lingüístico hacia lo plástico. Este procedimiento pretende ampliar el marco teórico establecido por el Grupo Mi a partir de ciertas rendijas abiertas por el grupo mismo. Quizás esto sea un indicio de la posibilidad que Pozuelo encuentra de hacer de la Retórica el espacio de confluencia de múltiples disciplinas humanísticas.

No obstante este camino tampoco carece de antecedentes; podríamos establecer nexos —más que históricos, analógicos y simultaneístas— con el caballero de Jacourt, un enciclopedista del siglo XVIII quien, en un movimiento típicamente francés, racionalista y de su siglo, abandonó la interpretación hermética vigente, desde el siglo XVII, en el análisis de la escritura egipcia y redujo los mecanismos jeroglíficos a los retóricos; es decir

asumió los procedimientos esenciales de la retórica para la descripción de una escritura basada en lo plástico[73].

Finalmente, la tercera hipótesis supone la existecia de una organicidad en las partes del todo, con lo que este poemario se aproximaría a la forma de asumir la poesía de Eliot y Pound, quienes asimilan todos los procedimientos vanguardistas pero en función de una reconstrucción histórica y orgánica.

[73] *Cf.* Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona, Grijalbo Mondadori 1996; p. 145. "(En el jeroglífico curiológico se escribe utilizando la parte por el todo, en el jeroglífico trópico se pone una cosa en lugar de otra según criterios de semejanza)". Ibid.

Capítulo 3:

ANÁLISIS DEL PROCESO NARRATIVO EN *CONTRA NATURA.*

> **Cuando yo era joven se despreciaba lo narrativo, se lo llamaba anécdota y se olvidaba que la poesía empezó siendo narrativa, que en las raíces de la poesía está la épica y la épica es el género poético primordial, narrativo. En la épica está el tiempo, en la épica hay un antes, un mientras y un después; todo eso está en la poesía**[1].

La primera intuición que nos proponía como nivel de pertinencia a la instancia organizadora del enunciado, nos llevó a revisar someramente el concepto de enunciación. Lo vimos como una instancia de paso de lo profundo a lo superficial en el recorrido semio generativo. Nuestro objetivo era llegar al sistema axiológico actualizado y la instancia de la enunciación se constituía como un vehiculizador a partir del mecanismo del desembrague. Entendimos luego que para reconstruir dicho sistema valorativo debíamos asistir a los eventos discursivos sucesivos en el texto de nuestro poemario.

---

[1] BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993; p. 16.

Es en este sentido que podemos comenzar a describir el proceso narrativo de nuestro poemario desde el punto de vista de un desembrague, es decir a partir de la proyección de actantes de la enunciación. Siguiendo el esquema[2] extraído del análisis de la crítica, podemos comenzar con el primer grupo:

3.1. La adquisición de la competencia y primeras luchas.

Gambito de rey.
Diálogo de un preso y un sordo
Imitación de Propercio.
Celebración de Lysístrata.
Problemas con Brabancio.

Dijimos en el capítulo 1 que la transformación en este subprograma va desde un primer choque con la realidad, en donde la derrota le suscita al "yo" una gran desilusión (aunque como parte de su instrucción para la vida), hasta una suerte de exploración en conductas más vitales que intentan instaurar una contrarrealidad a partir del erotismo como centro y todo esto en un movimiento divergente con respecto al Poder.

La enunciación desembraga un actante-sujeto operador

[2] Cf. 1.1 pág 25- 26.

que en el primer momento de este grupo, el poema "Gambito de Rey", se muestra en una labor ya comenzada de transformación; pero esta secuencia se construye como una *lucha* que surge de un enfrentamiento entre el "yo" y un maestro-oponente. Como sabemos, la secuencia narrativa denominada lucha se desarrolla en tres momentos: *confrontación*, *dominación* y *atribución*; el poema empieza con la confrontación iniciada y figurativizada en un juego de ajedrez:

> Y continué P4AR
> 'Jugada peligrosa', dijo el maestro, 'de la escuela romántica. Andersen
> sale así en la Inmortal (9)[3]

En el contexto de este desembrague actancial, el yo-enunciado califica a la "Realidad" y a la "Historia" con términos que la axiologizan disfóricamente: "Y por entonces la Realidad era / una impetuosa fantasmagoría (...) Qué decir de la Historia si es licencia poética / decir que se repite, que el incesante error / de los vencidos se repite, que el Poder del Imperio se / repite?" (9). La perspectiva que construye el yo es claramente la del vencido: "Y todo fue arriesgado/ y todo fue perdido (...) Mala peste / al país / que abandona a sus héroes, que caen como una estampa

[3] Nos parece pertinente en este capítulo indicar el número de las páginas de la edición que manejamos (*cf.*cap. 1, nota 1) entre paréntesis para verificar más claramente la lógica de transformación que se da preponderantemente de manera secuencial, desde las primeras hasta las últimas páginas.

bíblica" (12). La alternancia entre las descripciones de jugadas de ajedrez y las de la Historia caracterizada de nefasta trae como resultado una amalgama de sentidos en donde se le atribuye a la "Realidad" el carácter de predeterminado por reglas inamovibles, pero también se relativiza la derrota ante ella: "La implacable esfera / las leyes implacables. 64 escaques y el universo se comba sobre sí mismo (...) 'Pero vuelva a jugar' dijo el maestro 'una partida es sólo una partida'" (13). Esta yuxtaposición permite identificar al oponente-maestro con la realidad adversa, implacablemente regida y el encuentro con el oponente ajedrecístico se transforma en lucha contra las adversidades de la vida. Sin embargo, la derrota del "yo" lo prepara para un nuevo encuentro el cual se inicia con mejores perspectivas. A pesar de que la transformación disyuntiva realizada en este poema presuponga obviamente un programa modal, a partir del cual el sujeto operador se exhibe competente para el juego, el poema en sí, dentro del contexto del poemario, se instaura como un programa narrativo de uso donde el "yo" adquiere la competencia a partir del "querer-hacer" la transformación, cuyo objeto se insinúa como "otra-Realidad".

Entonces "Gambito de rey" despliega una competición en donde el "yo" es derrotado, y de la dominación del

oponente, sigue la atribución a él del objeto valor, el cual podría denominarse "reconocimiento-de-la-victoria". Pero a su vez, el supuestamente vencido obtiene un objeto atribuido por el maestro y que este poseía con exclusividad, pero que en la lucha se transmite sin agotarse, se difunde; y así, al final de este programa, el "yo" y el maestro-oponente poseen —aunque quizás el primero sólo comienza a poseer— el objeto "saber". Por lo tanto en este programa modal el sujeto de la *enunciación enunciada*[4], el "yo", adquiere la competencia constituida por el querer y el saber hacer.

El segundo momento de la secuencia narrativa 1 es el poema "Diálogo de un preso y un sordo" donde la realidad se describe como una prisión: "y ese / chirrido de cadenas es lo único que nos separa del mun- / do irreal" (...) "El sol. Recuerdas? / Hay un sol afuera!" (15) "Un cepo guarda unos huesos, los helados corredores esconden barricadas de amontillado. / Realidad?"(16), donde la alusión al cuento de Poe[5] asimila para la descripción los semas "subterráneo" pero también "pesadilla". Esa es la otra forma de caracterizar a la realidad, no sólo como una cárcel sino también ubicarla, dentro de una larga tradición poética, en

---

[4] Denominada *desembrague enunciativo* que construye una posición delegada para cumplir dentro del texto la función de narrador en *enunciación enunciada* (cf. Quezada. Op. Cit., p.149).

[5] "El tonel de amontillado"en el que encierran a un personaje tras una *barricada* en una profunda bodega, habiéndo sido engañado con la promesa de una *barrica* de amontillado.

el nivel de lo onírico: "Alínea el sueño / muertos y resurrectos sobre unas paredes pegajosas?" (...) "No te duermas! Quieres / más sueño todavía?" (15) "Esa sombra fue un pájaro, una mariposa / el sueño de este sueño? Despierta, George?" (...) "Yo también he dormido varios años, / intermitentemente. Tal vez duermo ahora mismo, y tú / eres el despierto" (17), lo que nos hace recordar aquella conferencia de Borges sobre el tema:

> Para el salvaje o para el niño los sueños son un episodio de la vigilia, para los poetas y los místicos no es imposible que toda la vigilia sea un sueño. Esto lo dice de un modo seco y lacónico, Calderón: la vida es sueño. Y lo dice, ya con una imagen, Shakespeare: "estamos hechos de la misma madera de nuestros sueños"; y, espléndidamente, lo dice el poeta austriaco Walter von del Vogelweide, quien se pregunta (...): "¿He soñado mi vida o fue realidad?". No está seguro. Lo que nos lleva, desde luego, al solipsismo: a la sospecha de que sólo hay un soñador y ese soñador es cada uno de nosotros[6].

Por tal circunstancia, y hablando en términos narrativos, podríamos decir que el segundo poema de *Contra Natura* es una calificación del actante figurativizado como "Realidad" en los términos de prisión y sueño; el enunciado podría ser parafraseado, pobre pero funcionalmente para nuestras intenciones, de este modo: "la realidad es una pesadilla de estar en prisión". Este entonces sería un enunciado narrativo cuyo predicado es calificativo. Pero no en el tono de una afirmación tajante; las constantes interrogaciones con las que se califican los enunciados del

---

[6] Borges. Op. Cit., p. 39.

poema nos hacen pensar en aquella sospecha, mencionada por Borges, de que la realidad sea parte del sueño. En otras palabras, el "yo" no está seguro de su realidad: "el sueño de este sueño?" (17).

De otro lado, la Realidad está aquí relacionada con la mujer como disturbio: "Realidad, tu nombre escribo. / la mujer es ese ruido"(16). Durante todo el poema vamos a encontrar incrustadas alusiones a una mujer, como percibida por el sentido del olfato, las cuales parecen interferir con lo narrado en el poema: "La mujer olía a lino", verso 4; "La mujer olía", verso 9; "La mujer olía a mujer", verso 20; "La mujer olía a sándalo", verso 45; "Pero olía a sándalo y a sopa de cebollas", verso 63. Es la mujer quien, como sujeto operador, realiza la transformación por la cual un sujeto –pero no se sabe cual, puede ser cualquiera, todos– cae en profundidades calificadas como disfóricas y eufóricas alternativamente: "Ella te empujó con ambas manos para arrojarte dentro del barril" (16). Ese barril[7] es la entrada a la anulación de la identidad del sujeto, ya que se lo identifica con el vientre materno: "Has oído ese cuento / del hombre que cae dentro de un barril, y se va hun- /diendo, / y al principio se aterra y hace intento de salir, / y luego advierte que ha retornado al vientre de su

[7] Una vez más el cuento de Poe es un referente literario que connota descenso, hundimiento, anulación de la individualidad.

madre? / Ese hombre / volvió a ser puro, George" (Ibid). Esto es muy importante puesto que, como veremos inmediatamente, la mujer tiene un importante papel en la búsqueda del "yo" de una otra realidad.

Esto ocurre en el siguiente momento de la secuencia, el famosos poema "Imitación de Propercio" que, dividido en once partes, nos va a narrar el desarrollo del "yo" con respecto a su oposición frente al Poder. Aquí el sujeto operador inicia el programa narrativo principal a partir de la asimilación explícita de un modelo cultural que le es utilitario; según se sabe Propercio, el personaje histórico, rechazó, con cartas poéticas, a Mecenas quien pretendía anexarlo al servicio de la política imperial[8]; del mismo modo, el sujeto de la enunciación desembraga un sujeto que se inviste con los valores de la figura de Propercio. Esto puede ser una lógica consecuencia de la adquisición de la competencia. En el poema "Gambito de rey", el maestro sanciona dicha adquisición: "Usted aprende" (13). Esto nos da a entender que el sujeto enunciado adquiere la competencia a partir de su "querer", el cual, de esta manera, *modaliza* al "saber" y da por resultado un objeto modal caracterizado por el "querer-saber". En otras palabras, la asimilación de la tradición cultural es asumida como forma de lograr su cometido, de

[8] *Cf.* Higgins. Op. Cit., p. 197.

realizar su transformación conjuntiva, dentro del contexto de su lucha contra el Poder.

Desde luego, en este poema también el programa narrativo asume la forma de *prueba* o *competencia*, esto quizás sea porque, según Greimas, la *lucha* surge de la antropomorfización del eje de la contradicción de la estructura mínima de significación y por eso tiene un carácter necesariamente polémico[9]. En este caso, el desembrague actancial crea los siguientes sujetos: el "yo" como operador que asume por una "imitación" la forma de Propercio; César, el oponente y quien detenta del Poder, sujeto operador de la Historia Oficial; y Azucena quien aporta los semas del campo semántico "erotismo" y se comporta como ayudante. El objeto de deseo aquí podemos denominarlo "libertad del 'yo'", pero es valorizada de distintos modos por los contrincantes; mientras que el oponente la desea para transformarla en su negación y asimilar la producción intelectual de aquel a su perspectiva de la Realidad o Historia Oficial, para el sujeto enunciado es la condición con la que puede buscar una realidad diferente de la impuesta por el Orden a través del Poder.

"Oh César, oh demiurgo, / tú que vives inmerso en el

[9] Greimas. Op. Cit., p. 204.

Poder, deja / que yo viva inmerso en la palabra" (19); así comienza el poema, colocando desde el principio la evidencia del conflicto entre los dos quehaceres opuestos. César busca asimilar al "yo" quien ante esto responde: "No hay arreglo con la Historia Oficial" (Ibid). Un elemento interesante de este poema radica en que el tiempo de muchos de los verbos sea el futuro con respecto de los ultimátum del Poder "debo incorporarme al movimiento / si no, *seré* abolido por el movimiento" (Ibid); pero fundamentalmente en la explicación del quehacer del yo en pos de un mundo diferente: "*Cantaré* a la risa / y al ridículo: ésas son cosas ciertamente inmortales" (20). Contra el hostigamiento de los "gerifaltes" del Poder, responde con la opción del erotismo: "yo *reposaré* esta noche entre los muslos de Azucena" (22), "nos *revolcaremos* sobre campos de avena / una vez más hacer el amor *será* un milagro / entre dos o tres" (24), "y el roce de una mano puede precipitar el éxtasis / avant-garde / de un mundo que entrevemos" (26). Estas marcas temporales determinan al ahora como un periodo de latencia y no de realizaciones: "el mundo de que me sentía mediador / no existió jamás, y / no lo verán mis días" (20), sino quizás sólo el de los planes a partir de los avizoramientos. En el presente del enunciado el arte y el eros son caracterizados como los únicos o verdaderos mediadores o actantes ayudantes:

"—ante un grabado de Albers
amarillo sobre amarillo, dos cuadrados / sabiendo
que aún hay mediadores—
necesitado de armonía. Oh César
sigo el largo cabello de Azucena
la gracia y la encarnación" (23).

La mediación es "entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños" (26). Ese mundo avizorado como posibilidad ha sido trizado por el Poder, que por tal motivo es caracterizado como maligno. No obstante, si en el plano del enunciado la performance es colocada en el futuro, caracterizando al aquí-ahora del texto como sólo de espera y avizoramiento mas no de realización, en la instancia enunciativa el sujeto de la enunciación realiza las transformaciones prometidas: cantar a la risa, al ridículo, buscar la Utopía, *hacer el amor sobre el papel* para ello, etc. La poesía entonces, en un salto de la escritura poética hacia afuera, se va configurando como una instancia mediadora entre la realidad ideal y la *real*, y como una operación que actualiza una postura beligerante contra el Poder y como un espacio crítico y paralelo al Orden de la Realidad imperante.

Sin embargo, la probabilidad, en el plano del enunciado, de alcanzar la utopía entrevista —y deseada por eso como un objeto sublime— está abierta, pero sólo a partir de asumir la tradición cultural: "entrando en

Shakespeare & Company / papel sobre papel" (23). Hablamos aquí de roles superpuestos, de actuar sobre nuestra performance cotidiana: asumir un rol asimilado de la tradición y representarlo es una manera de llegar a la armonía; el amor es también una actuación regida por un guión preexistente, es un papel dentro de un ritual que nos da sentido: "y haremos el amor sobre el papel / y no la guerra / y su cuerpo ondulará" (Ibid). Así como el sujeto de la enunciación manipula intertextualmente su puesta en discurso a partir de la asunción de la tradición poética latina, el "yo" desembragado también propone su actuación futura a partir de la superposición de textos.

Finalmente, la actualización valorativa o axiologización creada por el punto de vista del poema califica claramente al actor César y a todo lo que él representa con elementos disfóricos. Dentro de su campo semántico podemos ubicar al "Poder", a la "Historia Oficial", a la "culpa", la "represión", la "Idea corrompida", el "chantaje", etc. Mientras que del lado del yo enunciado se hallan todos los elementos eufóricos relacionados con la individualidad, por oposición a la integración al Orden que implica obviamente su anulación. Este "yo", pues, connota la inestabilidad de la búsqueda a través del erotismo y la cultura.

"Celebración de Lysístrata"[10], poema dividido en cuatro partes, es el siguiente momento de la secuencia y, en el plano del enunciado, la actualización de la búsqueda que era sólo prometida en el poema anterior. Aquí, en primer término, podemos apreciar una transformación disyuntiva, de la reunión a la separación de dos amantes. También hay un conflicto entre dos axiologías que se concretan y divergen en dicha relación amorosa; la perspectiva –la del sujeto desembragado– en este caso es preponderantemente femenina y ella actualiza los valores del amor erótico y libre como eufóricos: "hazme el amor / no la guerra / repetí en su oído / él prometió y juró" (31); "éramos como 5.000 que dormíamos o hacíamos el / amor / o fumábamos en silencio" (33); todo lo cual asemeja a esta postura con las de los hippies de los años sesenta. Mientras que, por su parte, el amante actualiza los valores bélicos: "escribió y dijo: 'Marga, la vida del ejercito es la mía; / hay un tesoro / de compañerismo. Me siento más hombre que en tus bra- / zos -etc'". La opción erótica es reprimida fuertemente:

> & estrépito / furia / camiones / jeeps / soldados / gases
> y un imbécil gritaba:
> "Quién es Russell? Agarren a Russell!"
> Les entregamos flores y sonrisas
> y el puro canto de la Giovinetta

[10] Una vez más la tradición literaria es asimilada, en este caso con la pieza de Aristófanes *Lysistrata* que actualiza la oposición guerra-amor erótico.

deslumbrados mirando caer las bengalas
entre dos me arrastraron & sentí el temblor de su mano
en mis muslos (33).

Es muy claro que la desposesión o transformación disyuntiva tenga relación con la búsqueda de formas más vitales de subsistir, el conflicto se da entre dos formas antagónicas de asumir la propia existencia, la de la autodestrucción, muy claramente marcada del lado del Orden, "US Army / War is good business" (35), y la del individuo vitalista. El "yo", quien aquí se llama "Marga", pierde en la *confrontación* a su amante por causa de la guerra, y es *dominado* por lo que debe *atribuir* el cuerpo de su pareja. Pero la opción contra el Poder va más allá, es libre en su erotismo, la apropiación realizada por el sistema —correspondiente a la desposesión del "yo"—, no destruye la posibilidad de una existencia basada en lo erótico; mientras aquel está en la guerra y escribe extrañas cartas sobre el compañerismo militar, Marga declara que

Hice al amor con un hindú; sus brazos eran fres-
cos y su lengua dulcísima
rodamos entre el heno
nos rodearon cantando
los pájaros salvajes y él habló de las constelaciones (32).

Lejos están de aquí las normas que rigen las relaciones de pareja dentro del Orden, la búsqueda instaurada trasciende los límites de lo permitido. Una vez

más una transformación disyuntiva se transmuta en —o es axiologizada como— eufórica porque permite la trascendencia o superación de etapas que, por tanto, siguen actualizando la búsqueda.

El último momento de esta secuencia de los cinco primeros poemas del texto es "Problemas con Brabancio"[11]. El poema está dividido en cuatro partes y tiene como epígrafe una cita de Shakespeare que puede ser traducida de esta manera: "¡Infame ladrón! ¿Dónde tienes a mi hija? ¿Con qué hechizos le has perturbado el juicio?". Estas acusaciones e insultos son proferidos por Brabancio, el padre de Desdémona, ante el moro Otelo, quien más adelante, en la pieza teatral, explicará que lo único capaz de hechizar a su amada fue el relato de sus azares "viajes, desastres, peleas y aventuras". Otelo enmarcado en las circunstancias de la consecución del amor de Desdémona, es un sujeto con una estrategia contradictoria, el punto crítico de ella es el pasado: por un lado le niega la capacidad de determinar su conducta, y trata de reprimir su historia para ser aceptado por la élite del gobierno de Venecia; pero por otro, este pasado, la narración de sus aventuras, le permite "hechizar" a una mujer joven y bella

[11] Este es el título con que aparece en la edición original de *Contra Natura*. Barcelona, Barral, 1971. En la edición de los *Poemas reunidos* de 1986, el título se cambia a "Problemas de Brabancio", lo cual nos parece un error si tomamos en cuenta la coherencia del texto en cuestión, según la cual el sujeto operador asume la figura de Otelo y su perspectiva ante el mundo y no la del padre de Desdémona, como sugeriría el cambio de 1986.

que se complacía, dice Otelo: "devorando con los oídos mis palabras". Esta paradoja puede apreciarse claramente por un lado, en una serie de lexemas y oraciones que refieren un pasado de violencia y barbarie, y por el otro, en las que lo niegan como propio, es decir como parte de la identificación del "yo" desembragado; así tenemos por ejemplo: "& un Poder pudo más que otro Poder / una lengua mató a otra lengua / los conquistados bailaron las dulces canciones del enemigo" (38), pero también "mi memoria no es la memoria / nada basta no hay un pasado" (37); los dos polos de la contradicción están juntos en la parte IV del poema: "civilizaciones hundidas / no hay un pasado no tengo memoria / no amo no tradición" (40).

No obstante, en la primera parte encontramos un verso cargado de consecuencias : "Nadie: me llamo Nadie" (37). *Nadie* es el nombre con el que se identifica Ulises ante el cíclope Polifemo, pero también es la argucia por la cual se libera de la venganza de los cíclopes al haber cegado al gigante. Este verso, pues, nos trae para la comprensión del poema la figura de Odiseo: Otelo y Odiseo en este contexto actualizan para el poema los semas de "argucia", "ocultamiento" y "revelación" para combatir enemigos imposibles de dominar de otro modo. Sin embargo, la operación que esto pretende consiste en la auto negación

("me llamo Nadie") a partir del desconocimiento enunciado de la tradición ("no hay un pasado"); lo cual podría parecer paradójico o irónico en el contraste del nivel enuncivo o del enunciado con el enunciativo o de la enunciación, puesto que en este se crea la coherencia textual a partir de la actualización de dos micro-universos semánticos tradicionales: Shakespeare y Homero.

Pero aquí debemos recordar la estrategia ambivalente de Otelo: contar y ocultar, la que constituye una argucia o artimaña —y esto en relación con la figura homérica concomitantemente actualizada— para obtener victorias en batallas desventajosamente desiguales. De este modo, la "argucia" o quizás mejor el "artificio" salta del enunciado a la enunciación y caracteriza al enunciador convirtiéndolo en un sujeto "astuto", "tramposo", por un lado, pero también en un "artista" en tanto creador de "artificios". En otras palabras en la voluntad constructiva del poema, también encontramos narración y ocultamiento como nueva táctica frente al Poder, y esto no es sino la actualización de un sistema de valores distinto al del poema anterior. De esta manera, el "arte", como palabra con acepciones, pero también como tema poético bajo la forma de "artificio", como categoría actualizada veladamente, la poesía en este caso concreto, es el lugar donde confluyen los niveles de

la enunciación y el enunciado y, una vez más, se configura como una instancia de oposición al Poder y un espacio crítico y paralelo al Orden de la Realidad imperante.

Recapitulando lo hasta aquí visto diremos que el recorrido narrativo de esta secuencia sigue la siguiente trayectoria:

1. El primer momento de ella, "Gambito de rey", lo constituye un programa modal o de adquisición de la competencia; no obstante en él paralelamente se configura un mundo rigurosamente encerrado en leyes despiadadas de las que el individuo no puede escapar, esta axiologización disfórica de la Realidad, sin embargo, se irá transformando en tanto que el individuo empieza a asimilar las reglas del juego con la intención de trascender esa realidad asfixiante.
2. El poema "Diálogo de un preso y un sordo" dentro del paradigma analítico utilizado se puede describir como un enunciado calificativo de "Realidad" caracterizado en términos disfóricos. En este poema –catalítico[12] dentro de lo narrativo– podemos encontrar indicios de la configuración de la "mujer" como ayudante de la transformación principal.

[12] Las catálisis son una subclase de función narrativa que llenan los espacios entre los núcleos o funciones cardinales (cf. BARTHES, "Análisis estrcutural del relato", p. 20).

3. "Imitación de Propercio" actualiza la relación individuo-Poder, como dos campos opuestos en donde cada término engloba respectivamente valores eufóricos y disfóricos. En este sentido, la competencia adquirida del individuo se convierte en un modo específico de comportarse ante la Realidad, actualiza un programa cuyo quehacer se compone de un rechazo al Orden impuesto y una búsqueda de un mundo prefigurado por oposición, una utopía, sobre la base de la opción erótica.
4. En "Celebración de Lysístrata" la búsqueda se concretiza en dicha opción erótica lo que resulta una confrontación entre el "yo" y las leyes de lo permitido que desemboca en la transgresión de las normas monogámicas, la cual es reprimida.
5. "Problemas con Brabancio" reinstala la confrontación pero desde otra estrategia; si la directa y franca oposición anterior fue reprimida, aquí el hacer transformador opta por un artificio que permita lograr, teóricamente, victorias que de otra forma no serían posibles. Esta nueva posibilidad surge de un proceso de *embrague*, es decir, como una proyección desde el enunciado a la enunciación.

Cabe acotar que los puntos 4 y 5 son obviamente dos opciones para un mismo cometido, pueden en ese sentido establecerse secuencial o paralelamente. No obstante,

siguiendo la lógica del primer poema –aprendizaje desde la derrota– parece más apropiado suponerlos alternativos y secuenciales, por tal motivo, la opción hippie al ser no totalmente satisfactoria, es suplantada por una estrategia basada en la astucia. Sin embargo no hay suficientes elementos textuales para considerar desechable la alternativa del punto 4; parte de ella, el erotismo, nunca será descartado como estrategia contra el Poder; como veremos más adelante, logra constituirse en un medio fundamental para lograr la sabiduría.

3.2. La profundización en el conocimiento.

Podemos ahora pasar al siguiente segmento narrativo propuesto, que corresponde al primer momento de la parte 2 del esquema[13]:

2.a. Dentro & Fuera.
Homenaje a Vasarely.
Orígenes de la sublimación.
Love's body.
Christianshavs Kanal.

Primero cabe indicar que la segmentación intuitiva de los críticos, puede deberse a un cambio en la proyección

[13] Cf. nota 1

desde la enunciación hacia el enunciado: el tipo de desembrague de esta secuencia es preponderantemente enuncivo, es decir que las marcas de la enunciación son casi siempre impersonales, comúnmente se las denomina como propias de la tercera persona gramatical, que para Benveniste es el deíctico de la no persona[14]. Esto implica obviamente un cambio de perspectiva hacia la objetividad; sin embargo, no se trata de supuestos individuos observados y descritos desde una posición exterior, casi no hay personajes que realicen transformaciones a partir de las cuales podamos extraer un sistema valorativo[15].

La posición del enunciador siempre se constituirá, evidentemente, como una instancia vehiculizadora de una axiologización de valores; el universo de posibilidades semánticas se reduce por las operaciones de manipulación y selección que la instancia enunciativa supone. Por lo tanto, podemos postular que, debido a la preponderancia del desembrague enuncivo en esta secuencia, los cambios narrativos corresponden directamente a la transformación axiológica supuesta por un sujeto de la enunciación en transformación. Esto es lógico si se la entiende (a la

---

[14] Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo Veintiuno, 1976; p. 164

[15] Aunque existen unos cuantos enunciados cuyo desembrague es de tipo enunciativo "mis poros subliman delicados cristales de salitre" (45), "tuyo es el reino" (47), "el vientre en que estuviste en perfecto silencio" (49); y otros de desembrague enuncivo: "Y el pájaro campana dice" (50) "& esto dijo el pájaro campana..." (51).

enunciación) como la instancia de paso hacia la actualización valorativa. El sujeto de la enunciación se escinde en operador que se hace pasar a sí mismo como sujeto de estado de un sistema actualizado de valores a otro. Cada momento de esta secuencia es una axiología, cuya sucesión implica un desarrollo hacia la deseada "otra-Realidad" no descrita hasta este instante y sólo esbozada. En otras palabras, cada poema de esta secuencia es a la vez producto y productor de un paulatino avance en el conocimiento de un sujeto constructor de tales discursos.

Dijimos de manera tentativa en el capítulo primero que en este segundo grupo de poemas encontramos que la búsqueda individual de una realidad alternativa contra el Poder se concretiza en una inmersión en el conocimiento; este individuo es una suerte de procesador de la cultura universal, cuya labor en la profundización del saber lo lleva a un estado de purificación y videncia.

Ya desde el primer poema de esta secuencia —dividido en tres partes—, "Dentro & Fuera", podemos ver actualizados conceptos como "límite", "frontera", "transición", etc, relacionados con la noción de *videncia* a partir de la lógica de la *estructura mínima de la significación* en donde dos términos opuestos están articulados por un *eje*

semántico; *dentro* y *fuera* se oponen, pero a la vez están relacionados, podríamos entonces entender el conectivo "&" como el tercer término mediador.

En sentido lato el vidente es aquel que predice o vaticina el futuro, es quien desde el presente, desde *dentro* de la historia, puede relacionarse con el futuro, con el *afuera*, a través de la visión. Por lo tanto, la noción de *videncia* se instaura como el elemento articulador de la estructura mínima de significación propuesta para el poema:

Sumersión prolongada en las formas
para emerger purificado
El equilibrio de la percepción va hacia la sagesse

la meditación sobre la armonia

y el contraste la Videncia

es el estado natural del hombre (41)[16].

La videncia entonces no es considerada como una opción opuesta o paralela a la del conocimiento, sino como producto de la intensificación en esos mismos conocimientos

[16] El asunto de la articulación de los gráficos al sentido global del poemario lo veremos en el capítulo referido a la Retórica.

—de tipo científico: "las matemáticas purifican / $E = mc^2$." (41), o artístico— que permiten un mejor aprovechamiento de la experiencia para lograr trascender hacia "lo que hay más allá de las pasiones Shakesperianas"(41), a lo cual se llega previo estado de purificación. Podrían entonces entenderse al *saber*, la *purificación* y la *videncia* como tres objetos de deseo sucesivos; cada uno sería un objeto modal necesario para el siguiente. Obviamente el último de los objetos mencionados puede entenderse también dentro de un programo narrativo de uso en tanto que una suerte de contrarrealidad es la que parece ser el objeto de deseo del programa narrativo principal en *Contra Natura*.

Por otro lado, el último verso citado arriba nos permite establecer un nexo con el poema anterior y postular una progresión narrativa desde la astucia a la búsqueda del conocimiento. Es en realidad en la serie de los últimos tres poemas repasados que podemos notar una transformación en los métodos de búsqueda de una contrarrealidad y enfrentamiento contra el Poder, desde la actitud abiertamente transgresora de "Celebración de Lysístrata" que poco a poco va afinando su efectividad, derivando en la astucia de "Problemas con Brabancio", y luego aquí en "Dentro & Fuera" con la búsqueda de los conocimientos universales, con intenciones de purificación.

No obstante, una intuición más profunda, una forma más antigua de asumir el conocimiento acompaña o es el motor de esta búsqueda: la noción del universo correspondiente[17]; esto es evidente en la segunda parte del poema: "si uno mata algo dentro / también lo mata afuera / si reprime un amor / muere la dulce Chen-Te en el río Kiang" (42). Este hallazgo de correspondencias universales desdibuja los contornos establecidos por el sentido común, el espacio es percibido de otra manera, la brújula sirve de muy poco, el espacio es transgredido: "la Rosa de los Vientos gotea sangre" (42). Este tránsito hacia el desvanecimiento de los contornos, producto de la "inmersión en las formas" del conocimiento artístico o científico, determina una actualización de la oposición *dentro / fuera*, la cual es visible en la parte III del poema:

de la piel hacia dentro
los orígenes / mitos
el aquelarre de la biología
luminosos sin sombras
& hacia afuera
la penetración en el Espacio
al encuentro de la transparencia
que emerge del futuro (43).

[17] Según Octavio Paz la idea de que el universo es un entramado legible de relaciones de correspondencia "vuelve habitable al mundo[...] La analogía es el reino de la palabra *como* ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones "(PAZ, Op. Cit., p. 61). Estas ideas se encarnan en la obra de Baudelaire para quien "la palabra poética no es una creación casual del hombre, sino que responde a la unidad cósmica primigenia" (...) la palabra poética "sumerge de nuevo las cosas triviales en el misterio de su origen metafísico y descrubre las recónditas analogías que existen entre los distintos miembros del ser" (FRIEDRICH, Op. Cit., p. 69).

Dentro está lo biológico, *Fuera*, el futuro; es entonces lícito decir que, a partir de estos versos y en consonancia con lo dicho arriba, el mito original y el futuro se corresponden en este momento del poemario, con lo cual "Dentro & Fuera" inicia un recorrido hacia los orígenes en el contexto de la búsqueda de una realidad alternativa. En esta retrospección, que se materializará en los siguientes poemas, vemos una vez más la constitución de la narratividad como un programa modal en tanto que proporciona al sujeto enunciador la competencia necesaria para continuar las transformaciones.

Resumiendo, podemos observar que aquí el sistema axiologizado se realiza en un recorrido narrativo manifiesto en diversas transformaciones entre estados —cuyos objetos son sucesivamente el saber, la purificación y la videncia—, y que una vez que el sujeto operador se halla conjunto con el último de los mencionados objetos, este le sirve para comprender (le sirve como objeto modal del "saber") las correspondencias universales, las relaciones de analogía entre el afuera y el adentro, desde lo cual se esboza la posibilidad de un nuevo recorrido hacia los orígenes. Dicho de otro modo, los semas que organizan el sistema de valor actualizado son:

Saber / Ignorancia

Pureza / Impureza

Videncia / Ceguera

Correspondencias / Diferencias.

El siguiente momento de esta segunda secuencia corresponde a "Hommage a Vasarely". La figura de Vasarely aporta al sentido de este poema, como en general lo harían todos los pintores no figurativos, los intentos de crear un arte que se aleje del naturalismo y de la referencialidad del mundo exterior. En el caso concreto de este pintor húngaro de la corriente denominada "op-art", dicha búsqueda se diferencia de las tendencias de abstraísmo lírico no geométrico, porque la producción de Vasarely es marcadamente geométrica, una suerte de continuación de la corriente concretista posterior a la segunda guerra mundial[18]. El Op-art, movimiento de los años sesenta, trataba de obtener efectos psicológico visuales en el espectador. En este sentido, bajo el principio de la obra abierta a completar por el espectador y el de la "ambigüedad gestáltica", algunas composiciones de Vasarely intentan proporcionar efectos visuales diversos y

[18] Existió un movimiento por el arte concreto (MAC) fundado en 1948 por Atanasio Soldati, Bruno Munari, Gianni Monnet y Gillo Dorfles, con intenciones de oponerse a expresiones ambiguas de derivación poscubista y al surrealismo de la posguerra; "intentaba demostrar una búsqueda de pureza formal y de nuevo internacionalismo ideológico" (108). "trataba de valorar la pintura y la escultura abstracta (no figurativa) que fuesen completamente libres de toda imitación y de toda referencia al mundo externo" (192).

dependendientes de si el observador se aparta o cambia de posición respecto de lo que ve; de este modo tales creaciones adquieren un carácter cinético[19] .

Según la *Teoría del campo* de la Gestalt, para saber cómo se configura la percepción de un estimulo visual, tenemos primero que entender el modo –presumiblemente el más económico posible– de organización de los campos cerebrales inherentes al observador. Esta organización se constituiría a partir de tres reglas: la ley de la *simetría*, la de la *buena continuación*, y la ley de la *proximidad*; según las cuales, respectivamente, percibiremos de la manera más simétrica posible, tenderemos a ver líneas y contornos del modo más continuo posible y entenderemos las cosas próximas como relacionadas entre sí[20] .

Todos estos micro-universos de sentido –la abstracción geométrica del op-art que busca alejarse de la referencialidad naturalista y las ideas gestálticas en las que se amparan sus juegos cinético visuales– traídos a colación por el nombre de Vasarely en el título, conforman la base intertextual de la lectura propuesta según la cual, el sentido surgido como asimilación del entorno es una

---

[19] *Cf.* DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona, Edit. Labor S.A., 1966; pp. 112- 119.

[20] *Cf.* HOCHBERG, Julian. "La representación de objetos y personas". En: GOMBRICH, E. H. et. al: *Arte, percepción y realidad*. 2a. edic. Barcelona-Buenos Aires, Edic Paidos, 1993; pp 74- 76.

creación, es decir un hecho de cultura que se opone a la naturaleza. Por ejemplo, según un verso de la parte II, "la simetría / en la naturaleza / es muerte" (46), podemos entender que con la ley gestáltica de la simetría el hombre, al percibir de la manera más simétrica posible, distorsiona la verdadera configuración de la naturaleza, le quita su ser en sí, porque "el hombre es un animal desnaturalizado" (Ibid). Este momento de comprensión es producto del procesamiento del sentido, cuya profundización determina un alejamiento de la naturaleza, pero posibilita entrar a un orden nuevo. Por tanto, en "Hommage a Vasarely" vemos las siguientes reiteraciones sémicas:

a. En la primera parte, la cadena de significación se establece como posibilidad de procesar el sentido, asimilarlo y producirlo: si en el estadio anterior ingresamos a la asimilación de las formas que posibilitan el conocimiento, en este poema pasamos a la producción del sentido a través de un código basado en una cadena articulada:

el tiempo se llena
de estructuras cristalinas
elemento elemento elemento
así:———————————
idea
que permea las cosas (45).

b. En la parte II del poema, la sistematización del universo por el hombre en términos matemático geométricos es contranatural, no lo describe; como diría Greimas, las unidades diferenciales del universo no son algo que les sea propio o natural, dichas unidades "no están impresas de manera determinante en la 'sustancia vaporosa del mundo', sino que son las consecuencias de la introducción por el hombre de discontinuidades exploratorias en ella"[21]. Pero dicha sistematización no deja de ser productora de belleza:

árboles geométricos
jardín Isabelino herido por la muerte
no carnal no cálida
el anonadamiento geométrico
but la beauté
se le asemeja y difiere (46).

c. De la parte III y última, entendemos que profundizar en el conocimiento lo anula, pero este movimiento de destrucción del sentido posibilita el ingreso a otro orden de tipo místico[22]:

lucha contra el significado en el seno del significado
proposición de formas anulando el sustento
destrucción de la cosa
voilà que un cuerpo penetra el orden místico
semejanzas y desemejanzas (47).

---

[21] Greimas, Op. Cit., pp. 4- 5.

[22] Aunque no queda claro cómo es ese "orden místico", puede suponerse construido por intensificación de las formas del conocimiento que lleva hacia el desdibujamiento del sentido y que sin embargo conduce a una forma nueva de conocimiento. En todo caso es coherente la imprecisión al respecto en el poemario puesto que estamos en un momento de búsqueda.

Entonces los semas que organizan el universo semántico están estructurados en parejas de contrarios; no obstante las relaciones establecidas entre ellas suponen una jerarquización; en este sentido, la primera oposición está incluida o constituye el primer término del segundo par:

Orden Cultural / Orden Místico

Código / Naturaleza.

Podemos entender por tanto que aquí la superación de esta pareja de opuestos se configura como la vía de acceso hacía aquella otra oposición de nivel superior con intenciones de lograr —construir o llegar a— un Orden Místico aún no precisado.

El siguiente poema es el ingreso virtual a ese Orden Místico que parece por fin aclararse aquí y coincide o se emparenta con la fase del nonato. "Orígenes de la sublimación" —poema también dividido en tres partes—, establece una relación con el poema "Dentro & Fuera" en tanto que allí se insinuaba un recorrido hacia los orígenes siendo estos identificados con lo biológico. En este sentido el poema es muy evidente, la primera parte describe el estado prenatal como la plenitud paradisíaca y luego lo

identifica con la ubicación del vidente. La segunda corresponde a los enunciados de un desembragado "pájaro campana" que establece una didáctica de la ascensión hacia "la perfecta conjunción" en cuatro pasos –donde el "Orden Místico" se define: *La Opacidad, La Definición, La Ambigüedad, La Gracia*. Y la tercera parte del poema es una incitación a la búsqueda a partir de la apropiación del rol del vidente como mediador entre lo existente y lo posible a través del amor.

El quehacer del enunciador es el de reducir el universo de posibilidades de sentido a unos cuantos semas que construyen el micro-universo cuya secuencialidad se forma de manera transparente en tres estados: el *pasado* caracterizado por la conjunción sujeto-objeto; el *proceso*, virtual puesto que se trata sólo del enunciado de las reglas; el *futuro*: "con tus ojos lo verás con tus manos lo tocarás" (52). Dicha secuencialidad se constituye, en el nivel del quehacer comunicativo, como el objeto "conocimiento" que el enunciador transfiere al enunciatario.

Existen elementos capaces de hacernos pensar en que el siguiente poema es la actualización del recorrido en cuatro pasos enunciados por el "pájaro campana". "Love's body",

poema en cuatro movimientos, reitera en cada una de sus partes la teorización previa pero en función al amor erótico. Por ejemplo, la primera sección es *La Ambigüedad*, lo que didácticamente fue enunciado como "síntesis negativa / cosas que anulan a otras y he ahí un brillo inesperado" (50), en la supuesta realización tendríamos "Un cuerpo destruye la autonomía ciega /d'un autre corps (...) el retorno a la pareja mística" (53). La segunda sección es *La Definición*; lo dicho por el pájaro campana –"un perro podrido & bellos dientes blancos / donde *ambos coexisten y uno se explica por el otro*"[23] (50), es decir la lógica de la estructura mínima de significación establecida por la conexión de opuestos– se convierte en "Love's body" en:

> infinita búsqueda de lo que se perdió
> arrojados al Tiempo que se llena
> cosas incoherentes fluencia angustiosa
> but derrière la fin de la conscience
> hay un lugar de paz más que paz
> laguna del retorno
> there began the light... (54)

donde *coexisten* discursivamente –*y uno se explica por el otro*– la angustiosa búsqueda del origen y la euforia del espacio reencontrado.

El tercer momento actualiza *La Opacidad* disfórica del teórico poema anterior con la cual "la indefinición de la

[23] El énfasis es nuestro.

materia / no deja que los cuerpos la atraviesen / no presenta evidencia" (50); y se convierte en "la soledad del cuerpo..." de quien intenta conjurar "imperfectamente el terror sobrehumano" adoptando "la posición fetal" sin lograr por ello un estado eufórico: "la obscura poesía *no ascenso la opacidad*"[24] (55); negándose así claramente la evidencia que es atributo del ascenso místico y afirmando la opacidad como resultado de una búsqueda auto destructiva, no erótica, de trascender. Finalmente la parte IV corresponde a *La Gracia* que se actualiza en un místico pero festivo erotismo:

> intercambio dicha
> muerde yum pasta de manzana yum boca otra boca
> Binada contra la muerte
> místico retorno
> un solo cuerpo en dos divina dualidad
> la pareja perfecta (56).

Vemos con claridad entonces que el proyecto de trascendencia mística asume como vía de realización al amor erótico.

El último momento de la secuencia 2.a. corresponde al poema "Christianshavns Kanal" (57 - 60), en él podemos construir tres isotopías[25] a partir de las reiteraciones

---

[24] El énfasis es nuestro.

[25] La isotopía es "la redundancia de determinados núcleos sémicos al interior del mismo discurso da por resultado una base permanente de reverencias, en virtud de las cuales el discurso se hace coherente, o dicho de otro modo habla de la misma cosa. El asunto o tema de un discurso depende de esta redundancia de semas nucleares. Los semas redundantes aparecerán

de los siguientes enunciados: "Dejaré de huir", que se repite en tres de las cuatro partes del texto y en la parte II se repite tres veces bajo la forma: "dejaré de huir"; en III existen los versos "Vete lejos y fuera / huye sin elegir..." (59), que tiene por lo menos uno de los semas en común con el verso mencionado arriba, y nos interesan específicamente: "huida" –aunque también son pertinentes "negación", "realización", "futuro". Luego tenemos un grupo de versos menos homogéneo pero también semánticamente reiterativo; en la primera parte: "el desorden que esparcen kilómetros de rieles" (57), en la parte II: "kilómetros de rieles silenciosos / el confuso traslado al Ferry-Boat" (58), y en la tercera parte leemos: "el ruido tap de mis pasos tap en el vagón desierto / & un desorden de espejos me lanzará al pasado" (59). En estos versos interesa establecer la relación de los semas "viaje" y "disturbio". Finalmente aparece de manera reiterada el enunciado:

Padre
———
Madre

ubicado en las partes I y III, en ésta se repite bajo la forma: "Padre / Madre" (59). Tenemos entonces tres isotopías: la que se establece en torno al sema "huida", la

diseminados en el texto y se manifestarán en (...) las figuras nucleares" (BLANCO-BUENO. Op. Cit., p.36).

que relaciona "viaje" y "disturbio", y la de la oposición "Padre / Madre". Este es el enunciado-verso a partir del cual se abre la posibilidad de la naturalización del poema con la ayuda de la noción psicoanalítica de *castración* —como sabemos *naturalizar* consiste en poner en relación un texto con un tipo de discurso legible[26] .

Según Juan D. Nasio,

> "la castración no es, como se podría creer, una operación negativa de eliminación de un órgano. Por el contrario, castrar es un trabajo de proliferación inexorable de significados sucesivos [...] diremos que es una iniciación, una entrada del niño en el mundo del fracaso para abordar el goce (ni siquiera para conocerlo, sólo para significarlo) al precio de desaparecer: el niño entra en el mundo y palidece"[27].

Si en los poemas anteriores se relacionaba la trascendencia mística con el retorno al útero, la inserción de "Padre" conlleva necesariamente la ruptura de la anhelada, mítica, originaria fusión Madre-Hijo, lo cual no puede ser sino el ingreso del individuo al mundo del significado, al Orden de lo Simbólico; la oposición Padre / Madre se convierte entonces en el primer significante denominado "Uno" en el psicoanálisis lacaniano, o

---

[26] Culler. Op. Cit., p. 198.

[27] Nasio, Juan D. *EL magnifico niño del psicoanálisis. El concepto de sujeto y objeto en la teoria de Jacques Lacan,* Buenos Aires, Edit. Gedisa, 1985; p. 124.

"significante fálico" que es el significante que da cuerpo a la falta[28].

A partir de esta somera contextualización psicoanalítica podemos entender los otros versos en los que se actualizan los semas "viaje", "huida" y "disturbio"; obviamente por un lado, la castración simbólica es axiologizada disfóricamente –"las fronteras matarán el cuerpo del amor" (57)– y por el otro, es explicada como la instancia que inaugura la cadena significante, cuya actualización más característica es la lengua puesta en discurso de estructura lineal. En este sentido el viaje por una *línea* férrea de los versos citados anteriormente puede asumirse como una concreción metafórica de la cadena significante, como aquella "proliferación inexorable de significados sucesivos" mencionada por Nasio, cuya existencia presupone la pérdida del origen –lo que obviamente explica la axiologización disfórica.

No obstante en la cuarta parte del poema esta actitud cambia hacia una concepción eufórica de las distinciones o divisiones: "hay un espacio limpio entre las cosas" (60); y la huida se transforma en una búsqueda esperanzada: "confío en mis sentidos / al fondo del camino estoy yo

[28] Cf. Zizek, Slavoj *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1992; pp. 282- 284.

mismo" (Ibid). El micro-universo se transforma, entonces, por el cambio de los semas tímicos de negativos a positivos.

Recapitulando todo lo hasta aquí visto para sistematizar la segunda sección del esquema, podemos decir que el recorrido narrativo, que se da a partir de cambios entre sistemas de valores axiologizados, puede sintetizarse de esta manera:

1. El primer momento de la secuencia corresponde a "Dentro & Fuera" donde el sujeto enunciador asume la profundización en los conocimientos como forma de llegar a la videncia, el objeto modal que le permite ser competente para asimilar las correspondencias universales con las que puede establecer nexos entre el futuro y los orígenes biológicos.
2. En "Hommage a Vasarely" a esa profundización en el conocimiento humano sigue la producción de conocimiento a través del código articulado, lo cual lleva a la comprensión de que el saber humano se opone a la Naturaleza; no obstante tal comprensión determina una posibilidad de trascendencia hacia un Orden Místico.
3. En el siguiente momento de la secuencia, "Orígenes de la sublimación", se establece una didáctica del ascenso

místico en cuatro pasos cuyo objetivo resulta correspondiente al retorno al Vientre Materno.

4. Esta planificación se actualiza en "Love's body" en términos de amor erótico, la trascendencia mística toma forma en la sensualidad que busca el origen.
5. Por último, "Christianshavns Kanal" sería la vuelta a la comprensión de que la cadena de la significación supone la pérdida del anhelado origen, el cual es imposible sin la destrucción del sujeto instaurado; finalmente se vislumbran leves rasgos de esperanza en trascender la cadena.

Podemos observar entonces que esta secuencia de cinco núcleos se constituye como una teatralización, una puesta en escena del recorrido cognoscitivo del sujeto enunciador cuyo objetivo es el de lograr una contrarrealidad como alternativa al sistema establecido por el Poder, donde el arte, la ciencia, el eros, el psicoanálisis son el instrumental metodológico asumido con ese fin. Si tomamos esta secuencia independientemente es posible afirmar que su programa narrativo describe una transformación desde un estado disjunto hacia la conjunción con el objeto instaurado que en este caso específico es el conocimiento. Esta conjunción puede ser tanto axiologizada eufórica (en la secuencia constituida por los nudos 3 y 4), como

disfóricamente. En este sentido "Christianshavns Kanal" se instaura como un momento anti-climático, un pequeño declive respecto de lo anterior. Sin embargo, esto se ve mediatizado hacia el final a partir de la esperanza que como veremos resurgirá eufóricamente.

3.3. Las visiones utópicas.

La siguiente gran secuencia corresponde al fragmento 2.b. del esquema utilizado:

2.b. Horóscopo de Karl Marx
Para una visión
Aria Verde
Contra Natura.

Como adelantamos en el primer capítulo, del estado de purificación y videncia narrativizado en el segmento anterior surge, como consecuencia, la posibilidad de avizorar utopías que apuntan hacia la naturalización del hombre; estas utopías terminan en un retorno a la pareja ya no mística, envuelta en el amor erótico como un redescubrimiento después de haberse aventurado a través del desdibujamiento de los límites en esas visiones utópicas; como sugiriendo que sólo por medio de la inmersión en todo tipo de conocimiento se puede llegar a la inocencia.

No obstante, también se dijo que el primer poema de esta secuencia resulta ser una suerte de suspensión del recorrido narrativo, una especie de intromisión de corte utópico en el fluir de la historia. Sin embargo, este entorpecimiento de la línea de coherencia tiene mucha relación con la idea del avizoramiento, con los decires de aquel "pájaro campana". Específicamente tiene relación con el estado denominado *La Gracia*, en un poema anterior, aquella que permite la comprensión fulminante en una "imagen que detiene la fluencia del Tiempo"(51). "Horóscopo de Karl Marx" (61-68) es, pues, esa imagen. Detiene nuestro recorrido narrativo y sin embargo lo explica y rebasa a partir de la historia de su personaje.

Dicho poema está también organizado en estados y transformaciones, es una narración con ocho nudos —las ocho partes del poema— y se inicia con el apareamiento cósmico entre el Sol y la Tierra que da origen a una nueva existencia humana; este sería el primer momento de la secuencia que constituye al "Horóscopo...": la instauración del sujeto con una misión redentora —con una modalización al parecer establecida por el "deber":

> la ocupación de la morada humana
>
> por amor
>
> paso a paso
>
> desbaratando las sombrías conjuraciones de los propietarios (61).

El sujeto, cuya "ocupación en la morada humana" surge de unas "bodas místicas" (Ibid), tendría una misión de amor entendida dentro de su contexto como abolición de la propiedad.

La parte II, corresponde a la sucesión de movimientos revolucionarios del s. XIX, pero que no cuentan con el factor humano o humanitario. Allí surge una voz transmisora de un saber –un desembrague interno– y una reconvención:

> yo te enseñaré:
> "Ser radical es tomar las cosas de raíz
> y la raíz para el hombre
> es el hombre mismo" (62).

En la parte III se habla del esfuerzo de esta indestructible filantropía: "lento y pesado amor No volará No / pero su casa es de sólida piedra" (63).

El siguiente momento es la conjunción del sujeto instaurado con un objeto modal tipo "saber", éste también se basa en la lógica de las correspondencias y se establece como una cita textual –lo que no es sino otro desembrague interno:

> intuitions fondamentales:
> "La acumulación primitiva de Capital
> en Economía Política
> desempeña un papel similar al de La Caída
> en Teología" (64).

Lo que sigue en V son las mudanzas de Marx:

hogar inestable:

Bonn / Colonia / Bruselas / Londres
trágico (65).

Y finalmente VI, VII y VIII son las partes del poema en las que se narra y proyecta la continuación simbólica de Marx más allá de su existencia real: en la parte VI se menciona la posteridad de los múltiples ismos surgidos de la sistematización marxiana; el siguiente momento augura una caída del capitalismo si se logran las condiciones astrológicas; y la última parte, también en tono vaticinador, se establece la deseada consecuencia del "amor por todo lo existente" (68), momento en el cual "más y más cristalinas / devendrán las costumbres" (Ibid), pero sobre todo en el que el Poder tendrá una funcionalidad vehiculizadora y humana:

& el Poder será entonces
transparente a sí mismo
purificación / purgación
por amor (68).

En suma el esbozo de una imagen idílica de la realidad posible. Obviamente todo el poema se basa en el pensamiento analógico, a cada situación que se describe le corresponde una situación semejante de los astros desde su sistematización astrológica –p. e. "Casa 5a.: Cáncer: / Posteridad lunática" (66), "& la articulación / de Neptuno

y Urano en el Medio Cielo / decide / la caída del Capitalismo" (67), etc—; y es en sí mismo un intento de hacer corresponder lo esotérico con lo histórico, en el caso concreto de relacionar la astrología con la figura de Marx.

Este poema, por lo tanto, construye su narratividad a partir de fragmentos que vienen a ser momentos decisivos de una existencia cuyo recorrido se inicia con el advenimiento del sujeto con un deber, continua con diversas transformaciones (la asunción moral humanista en II y III, la obtención del "saber" en IV, el desplazamiento por distintas ciudades en V) en las que se va adjudicando objetos modales y termina más allá, en las posibilidades del futuro. En este sentido, el sujeto nunca llega a la conjunción con su objeto principal, la historia aún no termina...

El poema que revisáramos inaugura, por tanto, lo central de esta secuencia 2.b: la construcción de algunas imágenes utópicas; a pesar de ser una suerte de oclusión narrativa. La idea de que "Horóscopo de Karl Marx" resulta un corte en el fluir de la narración, se ve confirmada cuando vemos retomar después de dicho texto algunos

enunciados importantes de anteriores poemas; por ejemplo la oposición:

Padre

———

Madre

que se repite en el siguiente poema llamado "Para una visión" (69-72) como primer elemento poético narrativo (es como si en aquel poema se hubiera detenido el proceso y recién se continuara en este). Otro elemento retomado aquí, es la división en cuatro de los poemas, pero sobre todo el hecho de que tal separación corresponda a una secuencia de ascenso en cuatro pasos hacia *La Gracia*. Esto es evidente, en primer término, por el contraste de semas tímicos disfóricos y eufóricos entre el primer y el último fragmento de la secuencia, respectivamente —con mayor concreción, entre, por ejemplo, las constantes negaciones de lo deseado en la primera parte: "no la belleza aérea no el reino de la libido (...) no emanación que vuela (...) no veo" (69), etc; y las afirmaciones gozosas de la parte final o IV: "& las fragantes fiestas de la líbido [sic] (...) y la belleza rubia desnuda entre tus brazos (...) el acercamiento natural de los animales" (72), etc. El ascenso se encuentra aludido por la mención del mito elaborado por Platón de los hombres encadenados en una caverna que

conocen de la realidad sólo las sombras proyectadas en el fondo de ella:

> bestias que ciegan la luz de la caverna
> /Platón/ Le couple
> en el fondo... (69).

En el pasaje de la *República*, Sócrates plantea la posibilidad de un hombre que logra liberarse y subir a encontrarse con las cosas que proyectan sombras a plena luz del día. Esta alusión erudita tiene mucha relación con el tipo de ascenso propuesto desde el título, "Para una visión", es decir, una transformación de la oscuridad hacia la visibilidad o claridad solar. No obstante, una vez más, este recorrido tiene clave erótica: en el último fragmento vemos conjugarse la luz y el goce: "& el cambio de pareja bajo el Sol / instante alado" (72).

Si la cifra "Padre / Madre" inaugura el poema, debemos entender el recorrido supuesto como el del sujeto instalado en el Sistema que desea retornar a la indiferenciación, al goce lacaniano —ya que como dijéramos en relación a "Christianshavns Kanal", la mencionada oposición es en el psicoanálisis la presencia que cubre la falta producto de la castración simbólica. Pasos lógicos previos a la indiferenciación mencionada son: la escisión del sujeto respecto de su cuerpo, el reconocimiento del pasado en una

suerte de retrospección reconciliadora y nuevamente la identificación con el propio cuerpo. Manifestaciones textuales de tales etapas serían, para la escisión en la primera parte:

> mis ojos inyectados de sangre salobres de legañas
> ellos van hacia atrás
> hacia el reino salvaje de la especie
> Tigre & Tigresa
> yo para siempre
> detenido en las puertas (69).

Donde vemos la separación entre el yo "detenido" y sus ojos que "van hacia atrás", una parte de su cuerpo relacionado con la visión –las correspondencias del sentido se disparan a partir de esto: los ojos son la *videncia*, un estado al cual se ha llegado previa purificación y que proyecta sus imágenes utópicas en los términos de un retorno al Útero, es decir como negación de la distinción Padre / Madre, todo lo cual hemos visto en secuencias anteriores.

Con respecto a la retrospección y reconciliación en la parte II tenemos:

> allá quedan cabañas asoladas tierra roja
> vuelve la cabeza
> All is truth
> contempla tiernamente sin temor
> quien atraviesa esta puerta enciende la esperanza
> (70).

Y en relación a la identificación gozosa con el cuerpo, la parte III no puede ser más clara:

> Morde me! Basia me!
> Yo no tengo un cuerpo:
> yo soy un cuerpo (71).

Todos estos pasos recorridos son necesarios para la consecución de la visión –de ahí el título– de la parte IV, donde vemos que el erotismo desdibuja los límites de lo permitido cuya intención no es obviamente el placer *per se* sino la trascendencia planteada en tiempo futuro:

> vuelta a los verdaderos principios
> el acercamiento natural de los animales
> más emanación que olfato
> pura forma de energía que volará se esparcirá
> entre los campos entre la gente
> el cuerpo múltiple
> el amor incrementado inagotablemente... (72).

Con la finalidad de describir el programa fundamental de este poema diremos que el sujeto instaurado por una falta –en un recorrido semejante al de la instauración del sujeto en "Christianshavns Kanal", por lo que se confirma la función de detenimiento del "Horóscopo..." –, cambia su estado de disjunto a conjunto con respecto de su objeto de deseo el cual podemos denominar *plenitud erótica* y que deviene en modal –por esto aquí el programa es de uso– pues el verdadero objeto principal es la trascendencia, el hallazgo de una utopía.

Con el siguiente poema, "Aria verde" (73-76), arribamos a una completa imagen utópica plena de satisfacción y que se plantea como una llegada a la Tierra Prometida. Este Paraíso, sin embargo no se describe como el del retorno, es un espacio nuevo y trascendente; si en los primeros poemas de *Contra Natura* leyéramos versos como: "No hay afuera, no hay / escape hacia otra dimensión" (de "Gambito de rey" p. 13), para luego, con otra actitud, pasar a "La Historia es la incesante búsqueda de un domo cristalino" (de "Imitación de Propercio" p. 23) y luego a "la otra margen acaso alcanzaremos" (Ibid. p. 29); en "Aria verde" presenciamos la llegada a ese espacio utópico, a "el domo de luz" (73), semejante al espacio original pero con "otra Ley más verde y numerosa / entretejida con la ley animal ocupando el planeta" (Ibid). Es la anhelada Contrarrealidad que se desprende de sus categorías contradictorias –ya no es la realidad construida por oposición a la del Poder– y cobra relieves novedosos y tradicionales:

> & el hombre en algún tiempo fué recolector y nómade
> / grandes simios hervíboros [sic]
> ah recuerdo arquetípico sucesivos paraísos derrumbados
> pero en lo nuevo habita el germen de lo viejo & vice-
> versa (74).

Este espacio utópico se basa en la libertad de desplazamiento y en la desaparición de la propiedad:

la nostalgia
del viaje aniquila a la nostalgia de la tierra y somos nó-
mades
confiados a la Rosa de los Vientos / N S E & O
rota la posesión
no casa/ no animal/ no objeto/ no persona
& nada pertenece a nadie (Ibid).

No obstante, dicho estado de perfecta armonía no es estable, el derrotero del hombre es aún más trascendente; en los últimos versos del poema se describe la superación de ese estado de Gracia, como dando a entender que recién allí se inicia la verdadera Historia:

& saldremos del domo cristalino hacia las estrellas.
Morada del Hombre (76).

Por lo tanto, en cuanto al recorrido narrativo, podemos observar en este episodio la conjunción o realización del deseo, pero también la posibilidad de una nueva secuencia abriéndose.

Llegamos así al poema que da nombre al libro: "Contra Natura". Si la fase anterior se caracterizaba por ser el estado donde se desdibuja el Orden establecido, es decir, el de un universo sin límites, sin posesiones ni dinero, donde no hay guardias, todo es deleite y todos los hijos son de todos, salir de ese "domo cristalino" supone regresar a las distinciones constituyentes del universo

cognoscible. Quizás ya no se vuelva a las jerarquizaciones castrantes tipo "Padre / Madre", pero sí a las distinciones relacionantes, como la que se establece entre un Yo y una Ella. Es precisamente en el poema "Contra Natura" donde se vuelve nítidamente al desembrague actancial de tipo enunciativo, y, paralelamente, a la relación de pareja —cuando antes se negaba: "no padre único / no única madre" (74) en favor de la dispersión que implica "el cuerpo múltiple" (72)—; se vuelve a ella con cierto gozoso candor, como reinventándola, con un leve tono bíblico que nos hace recordar al "Cantar de los cantares" (por ejemplo en: "& en tu pecho jugaban cervatillos de colores" (77) o "& te enviaron a mi tienda / & yo era un pastor de cabras" (79)).

La vuelta al sentido estructurado por diferencias conlleva la posibilidad de asimilar con el lenguaje el retorno al origen en sentido metonímico —la parte por el todo: "Nada gameto mío! Remonta el río líquido / hasta el origen" (78); es decir, construir el regreso a la fuente sin la necesidad de destruir el Código (porque la procreación es un hecho descriptible), sin que proyectar dicho retorno desde el lenguaje implique una separación disfórica respecto del cuerpo sino más bien prolífica.

Después de todo este recorrido, el sujeto enunciador

retorna a una referencialidad más cotidiana o concreta, de algún modo los hallazgos del discurso se relativizan, la utopía lograda en el texto se queda en él sin aparente trascendencia:

> Vegetarianos & Salvation Army & Hippies
> no detendrán las guerras
> la tarea es reparar lo ocurrido en milenios (80).

Finalmente la trascendencia es sólo la de los cuerpos, que devienen en el único espacio utópico posible: "nuestros cuerpos / sucesivos intemporales hommages al alba de la vida / ánima sola" (Ibid). En la culminación del proceso quizás se comprenda que la búsqueda de los orígenes es un movimiento "contranatural". En resumidas cuentas, este poema desarrolla un programa de desposesión, la transformación va de la conjunción del enunciador con su objeto hacia la disyunción o pérdida del objeto de deseo, lo que se realiza en un movimiento de referencialidad directa respecto de la situación de guerra permanente, característica primordial de la historia milenaria de la humanidad.

Para esquematizar este fragmento podemos decir que su recorrido narrativo tiene la siguiente trayectoria:

1. El primer momento de la secuencia, "Horóscopo de Karl Marx", resulta ser una suerte de detenimiento en el recorrido narrativo que sin embargo sirve de anticipo y proyección metafórica del mismo a partir de una figura ejemplar.
2. En "Para una visión" la progresión que venía de "Christianshavns Kanal", se continúa y desemboca en una plenitud erótica entendida como una vuelta a los verdaderos principios.
3. El siguiente momento, "Aria verde", completa esta imagen utópica descrita ya no en clave erótica sino social; pero de esta realidad plena se esboza una trascendencia, una salida de ese estado de gracia.
4. En "Contra Natura" vemos dicha superación que convierte la plenitud en entendimiento, se sale de ese espacio caótico por el goce y se retorna a la diferenciación estructuradora del sentido. No obstante esa transformación implica una pérdida y una valoración disfórica.

3.4. "Quinteto del salmón".

El poema "Quinteto del Salmón", corresponde, según el esquema, a la última gran unidad cuyo propósito sería el de rematar las principales propuestas poéticas de *Contra Natura*. En este sentido su funcionalidad narrativa devendría en nula. Como hemos visto, el proceso de búsqueda ya se ha realizado en el plano de la enunciación, e incluso rebasado en el poema "Contra natura", por tal motivo, el último poema del libro podría parecer suplementario; no obstante, pensamos que el "Quinteto del salmón" es como una llave hacia la integración de los dos planos textuales Expresión y Contenido, al mismo tiempo el punto en donde el enunciador comunica en clave la forma en que la "apertura" (en términos de Eco) debe ser completada en función de hallar el sentido[29].

Pero veamos en primer término si es cierto que este poema es una suerte de conclusión y síntesis. Al parecer esto resulta claro en la repetición de algunos tópicos que se han estado sucediendo a lo largo de toda la secuencia poético narrativa. En el propio título podemos encontrar,

---

[29] Según Umberto Eco ciertas obras modernas no consisten en "un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada univocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revisadas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras 'abiertas' que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente" (ECO, *Obra abierta*, pp. 64- 65).

en la figura del salmón, una metáfora del recorrido de vuelta a los orígenes. Todos conocemos la forma de reproducción de estos peces, sobre todo el itinerario contra la corriente que realizan para desovar en el lago donde nacieron. Pues bien, esta metáfora, estrechamente relacionada con la del poema anterior: "Nada, gameto mío! Remonta el río líquido / hasta el origen" (78), no sólo alude a esa búsqueda del paraíso perdido, sino que añade otros elementos semánticos, tales como la noción de la autodestrucción "contranatural" como característica de dicho recorrido, el cual es, sin embargo, paradójicamente connatural al hombre y tanto que supone la reproducción de la especie. En otras palabras, el lexema "salmón" en este contexto actualiza los semas de "auto destrucción", "reproducción", "retorno", "naturaleza".

"Quinteto del salmón", dividido en cinco partes, tiene un desembrague actancial dispuesto como alternativamente enuncivo y enunciativo en una relación de tres a dos, es decir, tres de los cinco fragmentos —las partes: primera, III y V— corresponden a la enunciación del personaje "pájaro campana" (desembrague enuncivo de segundo grado, que se proyecta en el interior del enunciado un personaje que enuncia), y los otros dos —II y IV— serían directamente enunciativas: a pesar de no existir en ellas

un simulacro de enunciación tipo "yo", los enunciados de estas partes no tienen otra fuente identificable salvo la propia instancia de la enunciación.

Este mecanismo de un desembrague interno en nombre del "pájaro campana" determina ya la reiteración de un contenido básico para el poemario: la función del vidente. En el poema "Diálogo de un preso y un sordo" dicho personaje aparece aludido sin una funcionalidad identificable, pero en la parte II de "Orígenes de la sublimación" ésta ya es muy clara; es el pájaro campana, como hemos visto, quien enuncia, como un visionario, el famoso ascenso teórico en cuatro pasos de fuertes repercusiones a lo largo del poemario. En la primera parte del "Quinteto...", el pájaro campana hace su ingreso desde la proyección del enunciador:

> & el pájaro campana subió al aire transparente
> y allí cantó por última vez:
> "Un aire opaco rampando en los jardines de Niphem-
> burg
> voilà la mort
> cuerpo que se corrompe fuera de un medio (81)

Los enunciados de esta voz establecen básicamente la relación o correspondencia entre el ingreso al mundo o la expulsión del Vientre que instaura el deseo sexual, y el impulso del pez hacia el origen para "desovar y morir" (Ibid), a partir de un movimiento descrito que sirve de

nexo o conversión desde la primera referencia a la segunda, estableciéndose así la analogía:

> tus pulmones se cubren de moco e incrustaciones pétreas
> no respirar amor: buscas amor
> movimientos brownianos [sic]
> latigazos de cilios sobre el agua podrida
> & remontar un brazo de río es más que remontar un
> brazo de río (Ibid)

donde los *movimientos brownoianos*[30] son ese punto de conexión, la fusión analógica entre el hombre saliendo del vientre y buscando volver, y el salmón remontando el río hacia el lago originario; ambos con "el mismo impulso en el aminoácido" (Ibid); a partir de ese verso se da la aproximación de dos realidades ajenas o quizás la conversión del hombre al pez.

La parte III la suponemos enunciación del mismo desembrague interno porque comienza y termina entre comillas. Si en la parte I vemos retomarse el proceso de la instauración del sujeto como deseante —un programa modal basado en el "querer"—, en III se nos vuelve a contar que lo anterior crea la añoranza —como deseo por el objeto valor— pues "el mundo No es el medio humano / pas encore" (83); pero ahora se distinguen tres tipos de objetos instaurados que se relacionan y confunden entre sí:

---

[30] Agitación de las particular suspendidas en una solución coloidal, descubierta por el botánico inglés Robert Brown (1812-1889).

1) De la paz inmortal inanimada
2) Del océano podrido primordial
3) De la dulce infinita bóveda materna (Ibid).

La cuarta parte, cuyo desembrague, como dijimos, es de tipo enunciativo, refiere también temas ya vistos, "v. gr. un ser inmerso / en un medio perfecto y circulante- - - / pero el único medio perfecto y circulante es el amor / & la ausencia / de amor puede matar / & mata" (84), donde encontramos la oposición entre la plenitud perdida y el deseo por el objeto. Estos versos están cargados tímicamente de disforia, a partir de un objeto obtenido: el saber como comprensión desencantada: "Infancia = lugar de tránsito entre Nirvana y Barbarie / no era el medio perfecto (...) el amor no detendrá las guerras / marcha sobre la tierra sin potencia" (Ibid).

Y la parte V, también entrecomillada (es decir de enunciación interna), corresponde al periodo final del proceso: "Desovar saber morir"(85). No obstante podemos percibir una transformación valorativa respecto de la parte anterior: de la performance utópica incompleta –porque el amor es impotente, como sugiere el enunciador en la parte anterior–, surge el *saber* como valor agregado pero en sentido positivo, se insinúa entonces que la trayectoria en pos de la utopía obtiene lo deseado en el propio hecho de la búsqueda y no en la meta final quizás inaccesible; la no

realización en nivel pragmático conlleva una realización en otro nivel:

> & nada ha sido inútil todo reconstruido en un instante
> & verás
> con mis ojos
> el Arbol [sic] de la Vida (85).

El objeto realizado en el plano de la enunciación es así de naturaleza cognoscitiva, podemos decir que existe un saber el cual se transfiere hacia el enunciatario: el sentido de la búsqueda es la propia búsqueda y no la utopía.

Pero no nos olvidamos de la parte II, lo más resaltante en ella son esos gráficos no lingüísticos que la pueblan y son la exacerbación de un recurso utilizado durante todo el libro, ¿qué sentido tendrían esos grafismos no grafemáticos que interrumpen la lectura y la dificultan?, ¿es posible integrar todo eso al sentido narrativo demostrado hasta ahora? Y es aquí donde queremos iniciar otro tipo de análisis, para lo cual necesitamos asumir el otro aparato metodológico propuesto y un nuevo capítulo que versará sobre la Retórica como medio para articular estos gráficos al recorrido narrativo hasta aquí descrito.

Capítulo 4.

DEL SIMULTANEÍSMO A LAS METÁBOLES GRÁFICAS EN *CONTRA NATURA*.

En el capítulo anterior hemos visto cómo en el nivel del contenido de *Contra Natura* se desarrolla en un recorrido narrativo donde se manifiesta un paulatino cambio de posición frente al Poder y se describe un proyecto utópico construido también de manera progresiva. Nos hemos visto obligados a ir relacionando en el análisis elementos temáticos diversos para así configurar con mayor claridad la secuencia que queríamos demostrar.

Sin embargo, en dicho recorrido, el poema "Horóscopo de Karl Marx" resulta ser una suerte de paralización narrativa, una digresión que es a su vez en sí misma narrativa y podría configurarse como una reiteración a

nivel estructural del tópico del poeta como visionario, una constante a través de todo el libro, en tanto es una proyección o anticipación del mundo purificado, supuesto producto del desarrollo humano libre de sus taras históricas.

En el último poema, "Quinteto del Salmón", una serie de elementos reproducen a nivel expresivo el detenimiento representado en el plano narrativo por el poema "Horóscopo...". Nos referimos a esos grafismos que obstaculizan la lectura lineal del texto. Casi la totalidad de la crítica —y esto no deja de ser extraño— no ha podido asimilarlos dentro de la lógica del simultaneísmo poético de larga tradición en Occidente —paradójicamente la vanguardia, que pretendió abolir todo la tradición artística, es ahora parte de nuestro bagaje cultural. El asunto es realmente sencillo: así como existe en el poemario la yuxtaposición de citas eruditas de diversos poetas y muchas veces en idiomas diferentes del preponderante español, del mismo modo se yuxtaponen grafismos de otros códigos distintos a la escritura fonológica e incluso dibujos de pocos trazos. Si bien ellos escapan totalmente a lo lingüístico son también evidente y simplemente yuxtaposiciones que pueden entenderse como la contrapartida poética de los procedimientos del cubismo de,

por ejemplo, un Picasso cuando agrega en una de sus pinturas un fragmento de canastilla. El problema de estos grafismos radica en su existencia al margen de lo fonológico, esto provoca en las mentalidades fonocentristas un rechazo que lleva a caracterizarlos como adornos innecesarios.

Nosotros proponemos que no son simples elementos decorativos en el poemario, algo superfluo y prescindible para la comprensión del texto como una unidad. En todo caso, eso mismo podría decirse de las figuras retóricas de la *elocutio*; sin embargo ellas en realidad son uno de los medios por los cuales el escritor puede hacer vivir al lenguaje "sin la fianza de las cosas(...). Las 'estructuras adicionales' no son, pues, puras obligaciones, ni 'molestias', por 'exquisitas' que sean, sino la única manera de despistar al lenguaje de su rol utilitario, lo cual es la primera condición de su metamorfosis en poesía"[1]. De ser estos grafismos figuras retóricas, participarían, pues, como cualquier otra metábole, de la condición de "poetizadores" del lenguaje estándar actualizado por la voluntad constructivo poética. Es lo que queremos demostrar en este capítulo: si estos grafismos son metáboles y qué tipo de metáboles son. Luego trataremos de

[1] Grupo Mi. Op. Cit., p. 66

ver el funcionamiento específico de tales metáboles en el sentido del poemario.

Pero ¿cuál es la puerta de entrada que nos da la retórica del Grupo de Lieja para poder asimilar estos grafismos al campo de las metáboles? En primer lugar, el obvio carácter visual del poemario de Hinostroza se corresponde con dos de los dominios de las metáboles: los metaplasmos y las metataxis. El primero, como sabemos, consiste en alteraciones en el nivel de la palabra y lo visual aquí radica en la posibilidad de la existencia de fenómemos retóricos basados en que "la forma lingüística puede manifestarse en una sustancia gráfica que se dirige exclusivamente a la vista"[2]. Esto permite la existencia de metáboles que incidan, dentro de este nivel, en el aspecto escrito de la palabra, y formen así los *metagrafos*. El segundo dominio, de las metataxis, supone desviaciones en la forma de las frases y actúa, pues, sobre la sintaxis. Lo visual se sustenta en que "las permutaciones practicadas en los segmentos de la frase contienen, en la lectura escrita, un valor para la vista, pues atraen la mirada hacia el texto en cuanto orden espacial"[3]; un ejemplo clásico y evidente contra la sintaxis en su aspecto de topología lineal se da en los caligramas de Apollinaire.

---

[2] *Ibidem*, p. 99.
[3] *Ibidem*, p. 148.

Lo inmediatamente perceptible en *Contra Natura*, la disposición espacial como forma de atraer la atención en el lenguaje, participa de una tradición que va desde Apollinaire y Mallarmé o desde Huidobro para citar un caso latinoamericano. Esas operaciones de resultados visuales son descriptibles retóricamente como pertenecientes al dominio de las metataxis y pueden entenderse en algunos casos como un recurso supeditado a lo lingüístico. Un ejemplo pertinente nos lo muestra Susana Benko cuando refiere que el manejo espacial en Reverdy —y para ello cita opiniones del propio poeta— tiene como objetivo principal una indicación más clara del ritmo y la puntuación del verso[4]. Sin embargo, las permutaciones, como mecanismo más representativo de la metataxis, también pueden tener, "en la lectura escrita, un valor para la vista(...), hacen pensar en arquitecturas verbales"[5]. En este sentido, los autores de la *Retórica general* mencionan a Mallarmé como uno de los ejecutores extremos de las posibilidades metatáxicas pues su poesía, al desquiciar "la frase ordinaria para remodelarla de cien maneras, da una justa idea de las posibilidades indefinidas de variación que ofrece la distribución de los sintagmas y de sus elementos"[6]. Con mayor corrección, podemos hablar de una *supresión* como mecanismo retórico visual en *Contra Natura*

---

4 Cf. cap. 1 pág 44.
5 Grupo Mi. Op. Cit., p. 148.
6 *Ibidem*, p. 125.

en tanto se suprime "la disposición lineal normal del texto para emplear en su lugar una topología más libre"[7].

No obstante, este tipo de metáboles modifican las relaciones de las palabras en una frase, pero no la manifestación gráfica o sonora del mensaje, no su materialidad; este tipo de modificaciones son las que se realizan en el nivel de los *metaplasmos*. Cuando el *Grupo Mi* acepta la posibilidad de manipulaciones retóricas en el nivel gráfico de un texto con independencia del nivel sonoro[8], nos abre el camino para describir los elementos gráficos recurrentes en el poemario de Hinostroza como un fenómeno retórico fundamentalmente visual, sin relación necesaria con el sentido generado de la forma lingüística que supone linealidad y secuencialidad. Por consiguiente, los grafismos de *Contra Natura* formarían parte de una actualización de la propuesta *simultaneísta* de la Vanguardia como forma no lingüística de producir el sentido. Dicha propuesta también supone una negación de la linealidad a partir de técnicas como el *collage* que multiplican los puntos de vista y así rechazan la preponderancia de uno sobre los otros. Por tal motivo la "naturalización" de tales grafismos no debiera solamente

---

[7] *Ibidem*, p 133.

[8] Según el *Grupo Mi*, hay intersección entre los niveles *f* (nivel fónico) y *g* (nivel gráfico), y admite que si se relacionan por intersección, "hay hechos que son de *g* y no de *f* " (cf. p.100).

intentarse en la imitación de un procedimiento léxico, en el sentido de suponer que determinada figura significa tal palabra o conjunto de palabras, sino también a partir de otros procedimientos cercanos a lo plástico —como sabemos, existe en la vanguardia una interdependencia entre los experimentos de simultaneísmo pictórico con los poéticos. En este sentido, proponemos engarzar la noción, esbozada someramente en el primer capítulo, de *simultaneísmo* con la de *metaplasmo*.

4.1. Desde la función poética hacia *Contra Natura.*

Al tratar de reconstruir un esquema de interpretación en torno a estas nociones —de una manera más "simultaneísta" que histórica—, podríamos partir de dos elementos fundamentales de la definición jakobsoniana de la función poética. Partimos de aquí no sólo para ligar las nociones antes mencionadas, sino para tratar de establecerlas como actualizaciones del discurso poético en general.

En primer lugar, según Jakobson, la función poética se orienta hacia el mensaje como tal. En este sentido y como

menciona Pozuelo, el factor *dominante* en poesía sería la forma del mensaje: "el lenguaje poético privilegia el mensaje (forma) sobre cualquier otro factor; especialmente en el lenguaje poético la palabra no es un sustituto del objeto nombrado(...) ni es una explosión de emoción (...). En el lenguaje poético la palabra —mensaje— es sentida como tal palabra por su forma misma, por su calidad fónica, morfosintáctica, léxica"[9].

Y, en segundo lugar, la manera de subrayar el mensaje por encima de lo referencial es a partir de la reiteración, es decir, lo ya expresado en un nivel vuelve a aparecer en el texto en cualquier otro. A partir de dos mecanismos lingüísticos básicos y constituyentes del eje sintagmático y del paradigmático, Jakobson plantea su famosa hipótesis: "«la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación. La equivalencia se convierte en el rasgo constitutivo de la secuencia»"[10]. En otras palabras, las relaciones jerárquicas que componen a los discursos no poéticos, se convierten en equivalencias. Las secuencias poéticas se constituirían entonces a partir de la recurrencia de elementos de diverso nivel. En otras palabras, la poesía busca continuas equivalencias en lo fónico, morfológico,

---

[9] Pozuelo, Op. Cit., p. 42.
[10] Citado por Pozuelo. Op. Cit., p. 44.

sintáctico, semántico. En este sentido, el universo cerrado creado por el discurso poético introduce una teórica concomitancia entre expresión y contenido, lo que no hace sino, a juicio de Greimas —quien comenta y asimila las ideas jakobsonianas—, "acortar la distancia entre los significantes y los significados. Parece que el lenguaje poético, a pesar de ser un auténtico lenguaje, está a la búsqueda del 'grito original' para ello se sitúa entre la articulación simple y la articulación doble"[11].

En términos más concretos, podríamos decir, por ejemplo, que la estructura *fonosemántica* del verso[12] explota la homofonía propia del lenguaje (surgida del hecho de que con pocos sonidos debemos expresar un número infinito de significados). Y como toda semejanza sonora siempre sugiere un parentesco en el sentido, el verso parece buscar la confusión. Es como si éste fuera una suerte de sistema no racional sonoro de correspondencias. Para Cohen, dicha idea es fundamental en la explicación de, por ejemplo, en el plano de la forma de la expresión, los fenómenos de la rima, la aliteración y el metro. Para él, el lenguaje poético busca situarse a medio camino entre la comprensión y la incomprensión, a partir de esto Cohen encuentra una relación con la tradición oral de la poesía y

---

[11] Greimas. *En torno al sentido*, p. 326.

[12] Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. 3a. reimpresión, Madrid, Edit. Gredos, 1984; p. 52

con aquella "voz encantatoria venida del más allá, que quiere transmitir *algo más* que *información*"[13].

Esto obviamente nos recuerda la famosa opinión de Eliot sobre la comprensión de la poesía. Según el poeta, aún el lector más experto

> aquel que ha alcanzado un grado de mayor pureza, no se molesta acerca de entender o no, por lo menos no al principio. Sé —dice Eliot— que mucha de mi poesía favorita es poesía que no entendía a la primera lectura, o que todavía no estoy seguro de entender: la de Shakespeare, por ejemplo[14].

En este sentido, Ignacio Iribarren cita a San Marcos (9,24): "Señor, yo creo; ayuda Tú mi incredulidad", para establecer correspondencias con ciertos versos de los *Cuatro Cuartetos:* "La insinuación a medias presentida, el don a medias comprendido,/ es Encarnación". Estas palabras responden a la misma comprensión de la posibilidad de hallar un sentido en esas tinieblas de la poesía que transmiten algo más allá de lo racional. En Eliot este elemento se impregna de las preocupaciones respecto del tiempo de los hombres y su posibilidad de confluencia con la eternidad divina; este punto es, en la poesía del norteamericano, la "encarnación, o sea la presencia de Dios frente al tiempo, [y] representa el punto inerte del mundo

---

[13] *Ibidem*, p. 96.

[14] Eliot, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica.* Barcelona, Seix Barral, 1968; p. 160.

móvil (*the still point of the turning world*)"[15] —para Eliot lo primordial del poeta es tratar de engarzar lo Eterno con lo Transitorio, esta labor supera los límites de lo racional por lo que "There are only hints and quesses...".

Pero también podemos recordar aquella asombrosa frase de Pound para quien "*La poesía es un centauro*. La facultad pensante —continúa él—, estructuradora y aclaradora de las palabras debe moverse y saltar con las facultades energizantes, sensitivas y musicales"[16]. Estas frases refieren la imbricación o paradójica condición poética de moverse dentro y fuera del sentido, es decir que con palabras del lenguaje que sirven fundamentalmente para establecer diferencias y así organizar el universo, se busca desdibujarlo a partir de hacer preponderantes a las semejanzas en todo nivel. Por ejemplo en la rima, que explota semejanzas sonoras donde no las hay en lo semántico, como si buscara la confusión. La poesía entonces es, para Pound, una existencia virtual, híbrida o más bien *simultáneamente* racional e irracional y fantástica aunque innegable.

---

[15] Iribarren Borges, Ignacio. *Una revolución literaria y sus autores: Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Caracas, Monte Avila Editores,1980; p. 134.

[16] Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. México D. F., Edit. Joaquín Mortiz S. A., 1970; p. 80.

Pound y Eliot son importantes porque asimilan los recursos más innovadores del arte contemporáneo para ponerlos a disposición de la Historia por oposición a la Vanguardia cuyos desarrollos tendían a la construcción de una poesía estática. Según Iribarren, de la definición poundiana de "imagen": "Una 'imagen' presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal"[17], "parte la técnica de la yuxtaposición que ha sustituido el orden lógico del discurso por la narración cuyo hilo discursivo se desenvuelve alrededor de situaciones vitales con prescindencia del concepto racional del tiempo"[18]. Esta yuxtaposición es espacial y no desarrollada discursiva o temporalmente. Como técnica expresiva podemos encontrarla también en la poesía vanguardista francesa, pero parece ser que mientras poetas como Apollinaire la usaron para temas personales y restringidos, en Pound y Eliot expresa la civilización occidental. En este sentido, según Octavio Paz, en los poetas anglosajones se percibe una reconciliación entre la tradición de *La divina comedia* y la vanguardia artística[19]. Estos elementos obviamente hacen de la poesía de Hinostroza un fenómeno más cercano a la tradición poética de los anglosajones que a la de la vanguardia francesa.

---

[17] Pound, Op. Cit., p. 9.
[18] Iribarren. Op. Cit., p. 79.
[19] *Cf.* Paz, Octavio. *Los hijos del limo.* Colombia, Oveja Negra, 1985, p. 111.

Al margen de las interpretaciones, lo que a nosotros nos interesa es este elemento expresivo vanguardista obviamente relacionado con esa suerte de confusión poética resultado de la proyección de lo paradigmático en el sintagma. En otras palabras, es posible suponer que la hipótesis de que las recurrencias de elementos de diverso nivel constituyan el discurso poético a partir de equivalencias, la hipótesis de Jakobson, se actualiza y realiza en las prácticas del simultaneísmo de la vanguardia plástica y literaria: la confusión supuestamente connatural de la poesía, que surge de la proyección de lo paradigmático en lo sintagmático, también puede llevarse a cabo con el *collage*.

Esto podría parecer contradictorio con ciertas posiciones tales como la que propone a la vanguardia histórica como un conjunto de movimientos que sólo tienen en común el rechazo del arte en su totalidad, es decir, una **ruptura con la tradición**[20] y no un procedimiento. Pero también estaría en disconformidad con aquellas propuestas de la **tradición de la ruptura** donde cada movimiento de vanguardia surge por oposición a otro, rápidamente, y repite así la ruptura del movimiento artístico anterior[21]. No obstante, nosotros proponemos una suspensión de la

---

[20] Bürger, Peter. 1987: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Edic. Península, 189 pp.

[21] Paz, Op. Cit.

totalidad de la significación para establecer una suerte de "sincronía del puro significante"[22]; este procedimiento nos sustrae de lo histórico para privilegiar un cortocircuito de nivel paradigmático. Este modo de actuar quizás se contagia del procedimiento que pretende describir, es decir puede entenderse como *simultaneísta* porque establece nexos conceptuales entre opuestos, como llevamos dicho, entre lo supuestamente básico de la poesía y la vanguardia histórica que supone una destrucción de todo medio artístico[23].

Esto se puede demostrar con la revisión de las ideas programáticas de los vanguardistas. Podemos tomar algunas de Reverdy para quien la imagen nace a partir de un acercamiento entre dos realidades alejadas[24] y no de la comparación en donde un elemento de una de esas realidades sería el comparador y el otro el comparado, es decir, donde hubiera una jerarquía. En la poesía de vanguardia toda diferencia jerárquica se desvanece y las realidades acercadas tienen igual importancia —como en la hipótesis de

---

[22] Zizek. Op. Cit., p. 187.

[23] En todo caso, este procedimiento también puede ser enunciado en términos históricos a partir del concepto blochiano de *herencia*, que no es sino "un retorno relativo de la superestructura cultural, desaparecida la infraestructura cronológicamente datable"(Gimbernat. *Ernst Bloch. Utopía y esperanza claves para una interpretación filosófica*. Madrid, Cátedra, 1983; p. 20), lo que explica, por ejemplo, la vigencia de la tradición de la Grecia clásica a pesar de la desaparición de su base socio-económica.

[24] "La imagen es una creación pura del espíritu. Ella no puede nacer de una comparación sino de un acercamiento de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de dos realidades aproximadas la imagen mayor potencia emotiva y de realidad poética tendrá[...]. La emoción así provocada es pura, poéticamente, porque ha nacido fuera de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación" (citado por Chénieux-Gendron, 1989: 113-114)

la proyección paradigmática en lo sintagmático. Jacqueline Chénieux-Gendron pone el ejemplo del poema "Space" de Reverdy, donde se aproximan la estrella y la lámpara:

La estrella escapada
El astro está en la lámpara
La mano
sostiene la noche
por un hilo.

Se daría aquí una aproximación de dos elementos distantes y no una comparación, donde habría uno que sería central, el destinatario de la comparación[25]. Y como no existe comparación ambas realidades resultan *simultáneas, yuxtapuestas*, recurso que expresa, obviamente, una visión simultánea de la realidad.

En el caso de Apollinaire, la simultaneidad se refiere "al poema concebido como una escena de la vida en la que se reproduce a un mismo tiempo los contrastes de voces y demás visiones que ocurren en un instante"[26]. El poeta tiene por tanto el don de la ubicuidad. Y la tipografía tradicional es caduca, el poema debe verse a un solo golpe de vista. En este sentido se explican los *Calligrammes* de dicho autor cuyos versos ideogramáticos configuran claramente una ruptura con la continuidad lineal y refieren gráficamente

[25] *Cf.* Chénieux-Gendron, Jacqueline. *El surrealismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989; p. 116
[26] Benko. Op. Cit., p. 21.

al objeto aludido lingüísticamente. Susana Benko recalca la idea de que la ausencia de signos de puntuación impide toda jerarquización de ideas, lo que produce una autonomía de frases nominales[27].

Estos modos expresivos remiten a la pintura cubista por la semejanza con el *collage*, donde pintores como Picasso y Braque incorporan a sus obras elementos de la realidad, tales como trozos de papeles, de cajetillas de cigarrillos, etc., para que cumplan una función doble y ambigua: mantener su propia significación, porque el material tomado no es transformado, y a la vez adquirir un nuevo sentido al haberles hecho perder su funcionalidad habitual.

El *collage* cubista es el equivalente plástico de la imagen poética. Para probar esto Chénieux-Gendron cita el caso de Marx Ernst quien cuenta en *Au-delà de la peinture* que una vez vio en un catálogo una agrupación de figuras de diversa índole, esto le causó "una intensificación de las facultades visionarias e hizo nacer una sucesión alucinada de imágenes contradictorias"[28]. Efectivamente, la imagen poética que acerca realidades distintas, establece correspondencias entre ellas y, desde el plano expresivo,

---

[27] *Cf. Ibidem*, p. 33.
[28] *Cf.* Chénieux-Gendron. Op. Cit., p. 126.

construye nexos entre los distintos niveles textuales, elabora sus efectos simultaneístas del mismo modo en que el artista plástico hace desaparecer la perspectiva única en favor de la multiplicidad de planos y perspectivas. Ambas tácticas pretenden referir el instante múltiple moderno. Uno de estos procedimientos es de naturaleza lingüística —o quizás de su negación gráfica—, es decir la eliminación de los signos de puntuación. Con esto se logra destruir las jerarquías entre los elementos del poema; pero otra sería el fórmula de Apollinaire quien traspone lo plástico al plano de la escritura.

Pues bien, es evidente que Hinostroza utiliza ambos procedimientos expresivos. Para su demostración simplemente debemos citarlo:

> Vete lejos y fuera
> huye sin elegir
> alineado sobre un murmullo de posibilidades infinitas
> abandonadas
> lentamente lentamente...

La eliminación de la puntuación y el manejo espacial de estirpe reverdiana le posibilitan multiplicar los sentidos, yuxtaponerlos; lo que vemos aquí es, en el tercer verso citado, la unión de dos intenciones expresivas: por un lado ordenar o aconsejar (proponer a un 'tú' algo a realizar) de los dos primeros versos, y por el otro

describir la acción realizándose, cosa que vemos en los siguientes. Ambos momentos, en sentido común, seguirían uno después del otro, pero en este caso, por el recurso de la desjerarquización a partir de suprimir comas, puntos, etc., resultan simultáneos.

Del mismo modo, los juegos plásticos de *Contra Natura* pueden entenderse como una realización de la intención simultaneísta de la vanguardia artística –que podríamos insertar en la estirpe de los caligramas de Apollinaire–, la cual, a su vez, no es sino una actualización de la función poética basada en el establecimiento de equivalencias en todo nivel; la única diferencia se encontraría en que ya no usa frases sino también dibujos. Cuando Hinostroza incluye grafismos como los vistos en el poema citado "Horóscopo de Karl Marx" o como estos:

pertenecientes al "Quinteto del Salmón", está yuxtaponiendo elementos no alfabéticos en un contexto alfabético, y creando así la misma tensión interpretable en la plástica cubista, es decir la simultaneidad de realidades gráficas de distinto orden.

Si la poesía, desde la perspectiva de Jakobson, proyecta elementos del eje de la selección en el de la combinación, lo que hace Hinostroza con estos grafismos es en primer término asimilarlos al eje de las posibilidades de selección y luego incluirlos, "proyectarlos" en el sintagma. En un ensayo sobre Mallarmé Hinostroza escribe acerca de una *Sombra de la Lengua*:

> De entre todos los fonemas y los modos de formación que le pertenecen, sólo una parte tiene sentido, y es la que llamamos formalmente La Lengua. Todo el resto yace reducido a la virtualidad, y a partir de allí ejerce una leve y continua presión sobre La Lengua para introducirse en ella y cobrar sentido. La sombra de La Lengua es una especie de trasfondo del que emergen nuevos significantes, nuevas articulaciones[29].

Esta supuesta sombra sería, pues, el espacio residual alrededor del sistema de la lengua desde donde ciertos elementos pugnan por entrar en él y hacia donde regresan los que dejan de ser sistemáticos. Pues bien, lo que hace Hinostroza es extraer de esa sombra, ya no fonemas sin sentido, sino los recurrentes grafismos del poemario y de este de este modo se constituyen como una manifiestación de esa presión continua de la sombra hacia el sentido.

---

[29] Hinostroza, Rodolfo. : "Silencio: Mallarmé". En: *Hueso húmero* n° 8. Lima, Mozca Azul Editores, 1981; p. 97.

4.2. Las metáboles que son grafismos.

No obstante, aún nos manejamos en el plano de la generalidad. Según Jonathan Culler, la escritura conlleva muchas posibilidades de sentido en tanto su existencia es autónoma, es decir, independiente de la voluntad comunicativa inmediata. Esta multiplicidad es su fuerza; pero para ser asimilada, para *naturalizarla*, como dice él, debemos acudir a convecciones interpretativas que le permitan hablarnos. Pues bien, la primera propuesta hecha para reducir aquella multiplicidad es entender los modos de escritura en los términos de un género y una época en tanto que tales modos se adoptan de la institución literaria la cual supone convenciones reconocidas en la lectura[30]. En ese nivel estamos, hemos tratado simplemente de ubicar el marco institucional de un procedimiento poético de Hinostroza. Sin embargo, como opina Culler, esto simplemente prepara el terreno de las convenciones más locales ubicadas en el campo de la Retórica. Y ellas, desde el Estructuralismo, son el punto de partida para la interpretación[31].

Si bien ya hemos visto cómo es posible asimilar los

---

[30] *Cf.* Culler. Op. Cit., p. 193.
[31] *Cf. Ibidem*, p. 155.

juegos gráficos de *Contra Natura* a la lógica del simultaneísmo, nos falta saber el modo retórico de ser de tales grafismos, en otras palabras, cuáles son los dispositivos que los constituyen como figuras. Por este motivo, nuestro análisis en el campo de la *elocutio* se ocupará preponderantemente de los mecanismos retóricos básicos tales como supresión, adjunción, y supresión-adjunción, y menos de la ubicación en dominios. Esto, como escribiéramos en el capítulo segundo, debido a que nuestro objeto de análisis lo constituyen los fenómenos de yuxtaposición gráfica, los cuales escapan a lo alfabético.

Y podemos establecer en términos generales que la yuxtaposición del simultaneísmo es metábole por supresión-adjunción: supresión en tanto se supone un previo proceso de recorte, y adjunción en cuanto, con el producto del proceso anterior, se realiza una mixtura de lo desemejante. Pero para ser más específicos podemos describir el fenómeno de la yuxtaposición, a partir de la eliminación de los signos de puntuación, como metábole en el nivel de la metataxis. Esto porque produce un desvío, por supresión, en las jerarquías implicadas por la sintaxis. Dicha supresión conduce a otra más radical, la del orden lineal. Por negación se entiende que el sentido también está determinado por una topología lineal: contra esta

linealidad, el nuevo sentido pretende formarse simultáneamente con la disposición plástica del espacio en blanco.

No obstante, a nosotros nos interesa sobre todo aquellas metáboles que utilizan grafismos en su constitución y puede haber en ellos varios mecanismos realizados y posibilidades de clasificación en dominios retóricos. Vayamos en orden.

Intrusiones de un tipo de grafías no lingüísticas en un contexto verbal podemos verlas desde el inicio: "Y continué P4AR", es el primer verso del poemario. Obviamente podemos traducirlo (y empobrecerlo) si conocemos el código que designa las jugadas del ajedrez: "Y continué Peón cuatro Alfil Rey". Obviamente aquí tenemos un metaplasmo construido por supresión-adjunción: se suprime lo verbal para luego adjuntar un código ajedrecístico, y como el punto de llegada es un grupo de palabras que designan un solo fenómeno (la jugada), el nivel de desviación es complejo. No obstante, esta clave lúdica incluida en un contexto lingüístico participa en lo gráfico de elementos de la escritura tradicional bastante previsibles y de relativamente fácil comprensión —que sin embargo nos remiten inmediatamente al mundo del juego riguroso, de la

estrategia y la inteligencia bélica sublimada—; por lo demás, la reiteración de ese tipo de codificación a lo largo del poema garantizan la comprensión y la coherencia interna. El asunto comienza a tener una relevancia fundamentalmente visual a partir del cuarto momento de la primera secuencia, la parte IV de "Celebración de Lysístrata":

desplazándonos entre paréntesis de aire
así: { creamos belleza donde había miseria
mor au lieu del odio
verdad y no exterminio (...)

War is good business $ invest your son

Este tipo de grafismos también pertenecen a códigos no totalmente sorprendentes dentro de la escritura. Sin embargo, no tienen la función de significar un sonido o grupo de sonidos lingüísticos; es fundamentalmente una intención visual y conceptual la que rige la puesta en discurso de tales elementos —y en este sentido podemos hablar de *ideogramas* o *pictogramas*[32]. Siguiendo la descripción retórica del *Grupo Mi*, diremos lo siguiente: dichos grafismos se constituyen como metáboles en el nivel

[32] Este elemento gráfico pasa directamente hacia el entendimiento sin la intervención de la lengua, y se denomina *pictografía o pictograma* (*cf.* Cardona, Op. Cit., p. 26).

de los metaplasmos puesto que son desviaciones del lenguaje estándar en un contexto poético construidas a partir de la adjunción de elementos gráficos.

El primer caso citado puede concebirse dentro del nivel "infragrafémico" –entendido como correlato gráfico del nivel infralingüístico– puesto que sería una alteración en la dimensión del elemento "{" dentro de la oposición "grande / pequeño" la que lo constituye. (Dicha oposición quizás pueda ser comprendida como determinante de rasgos distintivos gráficos[33]). Esta manipulación de las dimensiones tiene un inmediato correlato con la tradición de simultaneísmo en la vanguardia literaria; los tres versos englobados por la llave en un mecanismo visual se convierten en uno solo, esto hace que puedan ser interpretados como si estuvieran "sonando" en simultáneo, entremezclando sus significaciones, construyendo una nueva y dialéctica significación en tanto que conlleva elementos de campos semánticos opuestos.

En el segundo caso citado tenemos una sobrecarga *metabólica*. En primer lugar la inserción de frases en inglés describe un fenómeno metaplástico de nivel complejo

[33] Así como en la fonología tenemos rasgos distintivos tales como la sonoridad opuesta a la no sonoridad, la dentalidad que puede distinguirse de la labialidad, etc; "grande / pequeño" podrían ser rasgos distintivos de la escritura. Admitimos, sin embargo, que una determinación reglamentada de rasgos distintivos gráficos es una cuestión problemática que no abordaremos.

por supresión-adjunción completa, en tanto que ha sido manipulada la sustancia gráfica preponderante del castellano —la cual sería el grado cero a partir del cual es perceptible el desvío—; pero también estamos ante una adjunción metatáxica puesto que las estructuras añadidas son de orden sintáctico. En segundo lugar, entre ambas frases, hallamos un signo de dólar reforzando el sentido global del verso; el mecanismo retórico elemental aquí es el de una adjunción simple. Pero este hecho plástico repercute en lo semántico como una supresión-adjunción repetitiva al poder leerse como equivalentes la frase "good business" y el signo de dólar. Este signo, en otras palabras, describiría una suerte de sinonimia sin base morfológica o una transcodificación de lo lingüístico a lo visual. El fenómeno entonces es el de una simultánea adjunción de un sinónimo de la frase en inglés, supresión del mismo y adjunción del signo de dólar. De este modo, tenemos una reiteración en el nivel semántico, mientras que en el de la expresión, una simultaneidad de códigos perturbando la lectura entendida como descodificación sonora lineal.

Un mecanismo retórico semejante es el que vemos en los siguientes verso de "Dentro & fuera":

y el contraste la Videncia

es el estado natural del hombre

En primer lugar tenemos una metábole metaplástica por supresión-adjunción en la inclusión del vocablo italiano *armonia*[34]. Pero en este caso también existen metáboles que funcionan como sinonimia sin base morfológica –es imposible adjudicar alguna constitución a partir de morfemas a tales grafismos–, o como transcodificación visual en donde la invariante (la pista parte de la metábole útil para reconstruir la desviación) es percibida a través del significado otorgado en el contexto. No obtante, también funciona como una adjunción repetitiva en tanto que el grafismo sustituye a una palabra, presumiblemente identica a la anterior: en este caso "armonia" repite su significado en el círculo. El mecanismo básico sería: una simultánea adjunción repetitiva, y una supresión (de lo repetido) - adjunción (del grafismo) completa, donde el producto resulta ser una aliteración gráfica de la palabra anterior[35]. En pocas palabras, en el primer verso en

[34] Es posible sospechar en este caso de un simple error ortográfico, es decir el olvido de una tilde en la palabra "armonía"; no obstante en ambas ediciones consutadas este *error* se repite, lo cual podría denotar una intencionalidad –pero no necesariamente. Por otro lado también es posible que la supresión tenga como objeto toda la frase.

[35] Este tipo de construcción de metáboles es muy frecuente como se verá, no obstante crea un problema de clasificación: si en el nivel plástico es finalmente producto de la adjunción de un grafismo, habría además una repetición semántica. Sin embargo, el objeto concreto elegido para nuestro

cuestión se añade la misma palabra *armonia* para luego reemplazarla por un dibujo circular. Y en el verso siguiente se repite la palabra *contraste* para ser sustituida por las líneas paralelas cortadas por una oblicua. Estas *aliteraciones metagráficas* remiten a una simultaneidad no semántica (estaríamos frente a una redundancia) sino de perspectivas en tanto que se yuxtaponen dos maneras de simbolizar la experiencia, por medios lingüístico lineales y por medios plásticos. Esto trae como consecuencia una interrupción de la lectura fluida; tales grafismos estorban y a la vez completan el sentido que se gesta en ese paradójico, tenso movimiento; tensión asemejante a la producida por la técnica del collage. Pero esta cierta incomodidad en la lectura parece ser parte de un proceso de adaptación.

En la primera división de "Hommage a Vasarely" tenemos un indicio de que la utilización de metáboles intenta trascender el código de la escritura al utilizar un grafismo cuyo sentido ha sido previamente establecido; el verso

& la belleza es amor

significa gracias a la isotopía que se establece en la

---

análisis nos lleva a centrarnos en las desviaciones en la sustancia plástica de las palabras. El obvio fenómeno semántico excede nuestros objetivos, pero se construye necesariamente en y por ellos.

reiteración de un mismo grafismo en dos poemas secuenciales, tanto en este como en el anterior, "Dentro & Fuera". Este *metagrafo*, como se escribiera, nace de una supresión-adjunción completa, y podemos observar en él la necesidad de lo secuencial para su comprensión. En otras palabras, el sentido aquí se construye en un orden narrativo en tanto que el poema anterior se instaura como el momento de la adquisición de la competencia necesaria para la performance de este poema, la cual es de nivel cognoscitivo. De este modo, el lector se convierte en sujeto competente y puede consecuentemente realizar una transformación en su interpretación del poemario. Ahora bien, esta narratividad hallada en el nivel expresivo es claramente correspondiente con la narratividad del plano del contenido, y así se demuestra la imposibilidad de calificar a los grafismos como elementos superfluos, ya que sus mecanismos actúan de manera concomitante con los de la estructura que organiza el poemario.

Pero lo narrativo no sólo se establece como elemento de relación entre los dos poemas sino que forma parte de la temática de este último:

así: elemento elemento elemento
———————————————
idea
que permea las cosas

Nos encontramos con una adjunción retórica simple cuya ubicación puede estar en el dominio metaplástico, puesto que subvierte el grado cero de la sustancia gráfica de la escritura silábica y establece cierta relación de transcodificación con la frase anterior. Este metaplasmo instala entre dos tipos de grafismos una tensa *simultaneidad* porque ambos, tanto el verso repetitivo[36] como la línea dibujada, refirieren lo mismo: la *secuencialidad*.

Como viéramos en el capítulo 3, la primera parte de este poema corresponde al estado narrativo de la posibilidad de la producción del sentido a través de un código basado en una cadena articulada secuencial, nuestro código lingüístico. Estos versos nos muestran, pues, un esforzado, paradójico, tenso intento de trascender dicha cadena a partir de la creación audaz de una escritura apta para acceder a otro tipo de conocimientos, en donde la lógica secuencial o causal no interrumpa con sus cortapisas. Sin embargo, el grafismo no es un rechazo de dicha lógica, sino su intensificación o quizás su realización en otro sistema que aún no termina de construirse definitivamente y pretende ser más eficaz. O

[36] El verso "elemento elemento elemento", jugaría a construir su significación, *cadena*, en un proceso correspondiente a la metatáxis, repetir y coordinar una misma palabra en una línea crearían una metábole a caballo entre un dibujo y una frase. Obviamente el antecedente de este juego es el caligrama de A pollinaire.

quizás el poeta va adjuntando elementos gráficos a un contexto lingüístico para crear la sensación de que nos está comunicando veladamente un sistema hermético de escritura sobre la base de la traducción (tal gráfico significa tal cosa, este otro gráfico, tal otra). Sin embargo, dicho supuesto sistema no renuncia a las posibilidades de la escritura fonológica, sino que se suma a ellas, las reinterpreta y las profundiza. La simultaneidad es aquí una sumatoria que augura la trascendencia:

confusas bibliotecas amarilleando al sol
but
$\sum$
des choses
une autre jeunesse
hacia la forma inagotable que purifica inagotablemente.

El signo de sumatoria es también una supresión-adjunción de nivel complejo. Está rodeada de ese mismo procedimiento retórico, pero dentro del campo de la escritura alfabética. Como resultado, para este grafema tenemos un contexto lingüístico en francés inmerso en la escritura en castellano [37].

[37] En cuanto a lo metatáxico, tiene aquí evidencia visual la estructuración concéntrica de los versos: lo más exterior es lo más conocido o esperable de un poeta de habla española y lo más interior se vuelve cada vez más ignoto; como la profundización en el conocimiento, de lo más simple a lo más complejo, que aquí es simultáneamente hacia lo más interior.

Como se escribiera en el capítulo anterior, en la tercera parte de este poema se agudiza el tema de la profundización en el conocimiento que trae como consecuencia el desdibujamiento de los sentidos establecidos por este mismo conocimiento; para ello se vale de grafismos ya estatuidos como el de *sumatoria*, que acabamos de ver, convirtiéndolos en metagrafos por su actualización en yuxtaposición. En otras palabras, del mismo modo que en el plano del contenido el conocimiento trasciende sus límites a partir de su propia intensificación, en el plano de la expresión, el grafismo de sumatoria trasciende su significación habitual, del campo de las matemáticas, para convertirse en una figura retórica. El mismo es el caso de la siguiente construcción en la parte III de este poema:

Y así:

amor
muerte
belleza

amor
muerte
belleza

Aquí la negación de la identidad surge de la utilización simultánea de elementos de diversa índole. Esta metábole pueda ser descrita como producto de una supresión-adjunción completa, puesto que se ha suprimido la palabra *contraste* o el sentido apropiado traducible en frases como *contrasta con* o *difiere de*, y adjuntado un grafismo. Aquí

también nos hallaríamos ante una metábole híbrida: metataxis puesto que la supresión-adjunción recae también sobre una coordinación sintáctica, metaplasmo debido a la transformación de la sustancia gráfica.

No obstante, estamos frente a un mecanismo textual básico, el de la redundancia que afirma el sistema y procura asegurar la correcta comunicación. Una vez más, una figura retórica intenta adquirir, o comienza a hacerlo en su repetición, el estatus de elemento sistemático. Las paralelas cortadas por una perpendicular ya las hemos visto en el poema anterior y "significan" *contraste* o algo equivalente en un código que se va formando ante nuestros ojos a partir de la reiteración del grafismo. En este caso podemos, además, adjudicarle un sentido traído del contexto de las matemáticas: la desigualdad tiene en su escritura formal un grafismo semejante.

La utilización del código de las ciencias formales es concomitante con lo narrativo puesto que en esta parte III, según vimos para el plano del contenido, el enunciador ingresa a la comprensión de que la máxima profundización en el conocimiento de las ciencias finalmente anula o mejor trasciende tal conocimiento; de este modo la destrucción del sentido posibilita, no obstante, el ingreso a otro

orden. Lo mismo ocurre poco más adelante:

$$t = \frac{1}{\sqrt{1 + C^2}} \quad \text{es belleza}$$

Aquí también podemos describir el fenómeno como un metaplasmo, ya que no hay alteración en el orden sintáctico y sí en la sustancia gráfica respecto del grado cero (la escritura alfabética), formado por la adjunción completa de grafismos de un código no preponderante en el poemario; aquí también se establece una relación de transcodificación o traducción que aproxima dos sistemas lejanos, como en el caso del trazo-verso de la primera parte del poema.

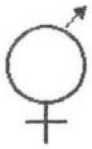
Este tipo de metáboles nos hace recordar aquellas frases de Apollinaire para quien el artista busca adecuar su espíritu a su realidad de una forma más intensa y fiel que con el realismo. "El poeta, dice Apollinaire, también busca esa veracidad en lo real, y *esta pasión lo lleva a tomar notas casi científicas* que presenta como poemas"[38]. Tal pasión por la cientificidad de la vanguardia se puede haber traducido en esta clase de fórmulas residentes de la segunda parte del libro constituido de poemas esquemáticos, según Oquendo, de naturaleza abstracta, teóricos, sin carnalidad ni correlatos objetivos[39] —lo cual puede

[38] Benko. Op. Cit., p. 20
[39] *Cf.* Oquendo. Op. Cit., p. 70.

entenderse como una descripción más no como una valoración negativa: la abstracción es un proceso del pensamiento tan válido como la realización en lo concreto de una noción abstracta.

La cuestión aquí es que tales figuras retóricas se justifican como una correspondencia, en el plano de la expresión, del proceso narrativo del plano del contenido; específicamente del estadio de la búsqueda de trascendencia a través del conocimiento en una suerte de superación de la oposición *Naturaleza / Cultura* para acceder a un plano superior de tipo místico[40]. Este tránsito es posible por medio del procedimiento simultaneísta, mencionado ya muchas veces, que aproxima dos realidades. Quizás en este caso, contrario a la imagen reverdiana, una de las dos sí sirve de comparación explicativa de la otra, no obstante, sigue produciéndose un corto circuito tanto en el plano del contenido, con la junción del universo de las ciencias formales y el universo estético, como en el plano expresivo, al conectar grafismos del código matemático y del código lingüístico. Este disturbio del sentido surge, pues, de un mecanismo retórico elemental como es el de la adjunción. Más abajo Otenemos:

[40] El poema mencionado corresponde al segundo momento de la segunda parte del esquema establecido; cf. cap. 3 pág 27.

tuyo es el reino  sin sueño & sin sorpresa

Este verso tiene inserto un grafismo en donde se combinan los conocidos signos del género. En este caso es evidente la creación de un metagrafo por supresión-adjunción completa: aquí se ha sustituido una palabra o frase nominal, la que designaría la fusión de los géneros, por el grafismo aludido.

No vuelven a aparecer grafismos hasta el poema "Christianshavns Kanal" donde reiteradamente observamos –y a partir de allí luego en "Para una visión"– la siguiente construcción gráfica:

Padre
———
Madre

Aquí es evidente un doble y coordinado juego retórico de dos dominios simultáneos. En primer término la disposición de las palabras en el espacio implica una alteración del grado cero sintáctico, el cual supone una secuencialidad lineal y la utilización de signos de puntuación, de tal suerte que la metataxis surge por la supresión completa de tal linealidad y de tales signos, y por la adjunción de una disposición topográfica que

visualmente comunica separación y jerarquización. En segundo lugar tenemos el dibujo de una línea cuya adjunción construye un metagrafo y colabora con el sentido establecido por la metataxis.

Esta jerarquización visual resultado de procesos retóricos es concomitante con el estado narrativo constituido en el poema "Christianshavns Kanal", ya que en él se reconoce la instauración de la cadena de significación a partir de la intromisión de la figura del padre como irrupción que liquida la fusión madre-niño, que es un estado de indiferenciación previo al lenguaje, para establecer el sentido a base de jerarquías y diferencias.

Luego tenemos, una vez más, un gráfico que acompaña y traduce en términos visuales lo expresado alfabéticamente:

ilusoria Rosa de los Vientos

En este caso, de la parte IV del mismo poema, el gráfico forma un metaplasmo por adjunción que en términos semánticos repite la designación "Rosa de los Vientos". El grado cero de la escritura es una vez más transgredido pero con la reiteración de este hecho se va formando una

coherencia retórico gráfica. Podría decirse que la metábole conforma una rima transcodificada de lo sonoro a lo visual, en donde la reiteración propia de una rima es de naturaleza semántica.

Algo parecido ocurre con el poema siguiente, llamado "Horóscopo de Karl Marx", que revisáramos en el segundo capítulo. Allí los grafismos repiten o son repetidos en lo semántico por la escritura alfabética. Estas figuras retóricas basadas en el mecanismo de la adjunción simple, una vez más posibilitan la tensión de dos tipos de codificación simultánea –la astrológica y la alfabética– que provocan un disturbio en el grado cero de la lectura lineal y proponen una manera plástica de generar el sentido. Los signos astrológicos añadidos son de naturaleza metaplástica por adjunción simple y acompañan a los trastrocamientos de tipo metatáxicos de la escritura alfabética cuya estructura se basa, como ha de suponerse, en la supresión (de la linealidad)-adjunción (de una disposición topográfico plástica). Por ejemplo, en la parte III del poema esta supresión-adjunción es parcial puesto que no se elimina completamente la escritura tradicional, sino más bien se dispone a los versos para formar una especie de cuadrante circunscrito al metaplasmo. Este mecanismo refuerza y complementa visualmente la

construcción del sentido lingüístico, en tanto que el grafismo representa a Saturno dentro del código astrológico y su disposición dentro del recuadro corresponde a su estada en una primera casa astrológica –aquí también podemos observar una supresión-adjunción completa en la construcción francesa que se incluye:

Saturno
en la 1a. Casa
c'est-à-dire
el esfuerzo continuo
Rock Drill

lento y pesado amor No volará No
pero su casa es de sólida piedra
a pesar de los inconvenientes.

Se ha escrito más arriba que el "Horóscopo de Karl Marx" corresponde al primer momento de la secuencia 2.b., y resulta ser una suerte de detenimiento narrativo y una proyección de tipo utópica. Pues bien, los grafismos, como el que acabamos de ver, responden a ese mismo criterio pero en el nivel expresivo y así detienen, con su existencia gráfica, la lectura secuencial del poema. Si una construcción utópica puede entenderse como la cristalización de las mejores posibilidades humanas, como una construcción sin tiempo y sin lugar, como una promesa, como una suspensión que viene del origen y se proyecta hacia el fin de los tiempos, del mismo modo los grafismos astrológicos, con su antigüedad pre científica y su función

de predecir, tienen, además, la tarea de detener y sintetizar la secuencialidad lingüística de este poema.

No volvemos a encontrar otra metábole gráfica –salvo la repetición mencionada en "Para una visión"– sino hasta el poema "Contra Natura":

el pez sueña

así:

amiboide forma líquida indiferenciada
atracción implacable

Este caso es el de la adjunción simple de un dibujo. No obstante, debido a sus características plásticas, tenemos aquí también una figura retórica ambivalente: es a la vez metataxis en tanto que el dibujo reemplaza el relato de un sueño por una figura dispuesta de manera distinta a la lineal, y es así mismo metaplasmo debido a la distorsión de la materia gráfica de la escritura alfabética. Por tales motivos una simple adjunción visual es en lo retórico una supresión-adjunción completa en tanto que este sueño de pez ocupa el lugar de la ausencia de posibles construcciones lingüísticas.

Dentro del sentido narrativo del poema este dibujo

pudiera parecer una intromisión paradójica, pero es en realidad un elemento correspondiente o concomitante en el plano de la expresión. "Contra Natura" viene a ser el último momento de la secuencia 2.b., que supone un reingreso no disfórico a la diferenciación estructuradora del sentido. Sin embargo esa transformación comporta una pérdida resignada. Es por este motivo que en lo expresivo también hallamos un disturbio, si bien hay una vuelta a las construcciones lineales y lingüísticas, asimismo es evidente la presencia de un punto duro y resiste a la reconversión.

Pero es en el "Quinteto del Salmón" donde los grafismos adquieren una autonomía mayor. Aunque siguen acompañando (o siendo acompañados de) la escritura alfabética, tales elementos gráficos realizados llegan al punto de ya no repetir o traducir o ser sinónimos gráficos de los significados lingüísticos. Simplemente se imponen oscuros, enigmáticos, y detienen la fluidez de la lectura.

En realidad, en un principio, también existen en el poema gráficos que no son completamente inesperados e incomprensibles, como estos de la primera parte:

Si vida > muerte

muerte = privación

extraídos también de la escritura matemática y que funcionan por supresión-adjunción completa, es decir por sustitución, y pertenecen al dominio metatáxico pues lo sustituido son palabras de naturaleza sintáctica o relacional ("es mayor que", "es igual a", respectivamente), pero debido a que la sustancia gráfica ha sido distorsionada también pertenecen al metaplástico.

No obstante las intromisiones gráficas se van volviendo independientes paulatinamente. En la misma parte también tenemos el siguiente caso:

& remontar un brazo de río es más que remontar un brazo de río

así:

sexo/ pescado/ el mismo impulso en el aminoácido desovar y morir

donde aún existe cierto tipo de transcodificación perceptible desde el punto de invariante marcado por el adverbio "así:". La figura se construye, una vez más, por adjunción simple; no sería económico suponer una previa supresión porque no resultaría viable el proceso de corrección que nos lleve a reconstruir el grado cero: no sabríamos exactamente qué se ha sustituido, a pesar de que este grado cero supone una escritura exclusivamente alfabética.

Pero si entendemos que, como se escribió, en este poema se da una aproximación de dos realidades, la del hombre expulsado del Vientre y tratando de retornar, y la del salmón remontando un río para reproducirse; el dibujo del pez constituye el punto climático de tal junción al ser tanto un esquema gráfico de posibles reminiscencias *culturales* (en este caso bíblicas y no un trozo inserto de realidad), como una manera quizás más universal, simultánea, y más inmediata de referirse al pez, dibujándolo. No obstante, la elección de un trazo y no un *trozo* de realidad desequilibra la simultaneidad de la aproximación. Cuando el poeta dice "remontar un brazo de río es más que remontar un brazo de río", esa trascendencia supone un tránsito hacia lo cultural; lo cual es muy coherente en un poemario llamado *Contra Natura*. Todo esto porque el grafismo está aún muy relacionado con las palabras que lo acompañan.

Sin embargo, la independencia de lo gráfico respecto de lo lingüístico se hace completa de inmediato. Este es el caso de la segunda parte del "Quinteto...", donde la línea de la escritura tradicional es quebrada constantemente por grafismos que coexisten paralela y tensamente con las palabras a su alrededor. Tales elementos dejan de ser sólo *figuras* para devenir en *figuras retóricas* en tanto son

adjunciones plásticas en un contexto poético y provocan así la opacidad del lenguaje. En otras palabras, detienen el proceso de comunicación en la forma gráfica y crean una desviación del grado cero de la escritura. El sentido no se construye, pues, de la expresión hacia el contenido, sino que se queda en la expresión y trata de establecerse sólo en las formas, en este caso, gráficas:

Del mismo modo que las adjunciones de la frase en

francés y de una palabra en inglés pueden ser consideradas desde la retórica del grupo Mi como metáboles por supresión-adjución completa, los grafismos serán admitidos como retóricos por el mismo mecanismo básico. De este modo formarán metaplasmos en tanto son desviaciones respecto de la materia gráfica de las palabras alfabéticas o el grado cero de la escritura. Como la invariante de estas metáboles surge de la agramaticalidad de las palabras constituyentes de la trama del sentido junto con los metaplasmos, estos se describen como supresión-adjunción. En otras palabras, dicha agramaticalidad nos hace suponer que los grafismos cumplen la función de ocupar la ausencia de formaciones lingüísticas. Este caso es el de mayor intensidad en cuanto a la tirantez de la simultaneidad de códigos que, respecto del grado cero gráfico, son una detención, una ruptura en la linealidad lingüística. Aquí, la tirantez extrema se origina, pues, en la imposibilidad de adaptar la lectura estándar a esta superposición que reclama una lectura diferente, capaz de trascenderse a sí misma.

Lo mismo ocurre en la parte III del mismo poema final:

"Así
tres nacimientos
hubo ——————————
tres dulces/amargas añoranzas (...)

elemento que se repite desde el poema antes visto, "Hommage

a Vasarely", lo cual indica un afán de coherencia gráfica interna. Aquí también existe una supresión-adjunción completa y una concomitancia de dos tipos de expresión sin que una sea traducción de la otra.

Un caso interesante es la adjunción repetitiva gráfica que podemos apreciar en la parte IV:

Ninguna curiosidad frente a la muerte/ mero desorden
v. gr. un ser inmenso
en un medio perfecto y circulante— — —

Los tres guiones largos al final del verso podrían sugerir una manipulación en el dominio de las metataxis en tanto que su función sintáctica —la de separar frases e introducir a su vez incidentales— ha sido transgredida. También podemos pensar en sucesivos encuadres narrativos cerrándose a la manera de: — — —Adiós —dijo él —dijo ella —dije, aunque sin ninguna acotación verbal.

Sin embargo, el contexto de esta metábole nos lleva a interpretarla como un metaplasmo debido a que, en vez de por tres guiones, estaría constituido sobre la base del dibujo de una línea discontinua. Esto contrasta con la línea llena de la parte III o la de "Hommage a Vasarely", que como vimos era la transcodificación plástica de una cadena de palabras repetidas. Y si allí con esa línea

continua se expresaba el código secuencial-causal como constructor de la racionalidad de occidente, aquí, por contraste, la discontinuidad plástica —la línea que se va cortando— puede interpretarse como la transgresión de dicho sistema a partir de vacíos que lo van cortando. Tales ideas se relacionan claramente con la información proporcionada por lo lingüístico, donde se alude a la perfección como lo opuesto al mundo del orden basado, obviamente, en el código lineal.

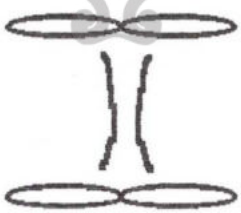
Pero esto es justamente lo que constituye al propio metaplasmo. En otras palabras, la interpretación dada de la línea discontinua parte de la metábole, también puede explicar a toda la metábole basada en la confluencia de lo gráfico no lingüístico y lo gráfico lingüístico, cuyo efecto es el de provocar una ruptura en la linealidad de la escritura de grado cero con un vacío de sentido en términos lingüísticos que es llenado por un dibujo. Por tal motivo, al lograr una suerte de liberación de los mecanismos opresivos que detenta y constituyen al Orden a partir de la confluencia plástica y lingüística, una vez más la poesía se instaura como el espacio en donde se superan las normas que oprimen la existencia humana.

De otro lado, la adjunción del dibujo mencionada

rebasa las expectativas de lectura, obliga a detenerla y a la vez presenta de forma cristalizada el procedimiento de todos los otros grafismos que son metáboles en el poemario. Porque, en buena cuenta, todos los grafismos de este tipo no alfabético funcionan en *Contra Natura* del mismo modo, como una intrusión en la secuencia del grado cero. En términos retóricos el mecanismo es el de una adjunción simple, que no repite semánticamente nada de lo lingüístico circundante.

No obstante, en la parte V y última del "Quinteto del Salmón", se vuelve a la transcodificación explícita donde confluyen lo metaplástico, lo metatáxico y lo lingüístico, una vez más la metábole muestra su invariante en el adverbio "así:":

el Arbol de la Vida
así:



Omega
Historia
Alfa

Utopía
Cuello Uterino
Vientre

antes de incorporarte al continuum cotidiano (...)

Aquí vemos la adición de un grafismo compuesto de cuatro trazos que parece sintetizar o ser la traducción

gráfica de la significación de las palabras dispuestas espacialmente en tríos de secuencias verticales a los lados del dibujo. Estamos ante una supresión-adjunción completa, puesto que se habría suprimido todo el proceso de síntesis lingüístico y adjuntado el grafismo en el vacío que dejara. El procedimiento recae en el dominio de los metaplasmos porque es la sustancia gráfica de las palabras del grado cero el punto vacío de la invariante desde donde se produce el desvío.

Pero también estaríamos frente a una metábole metatáxica si tomamos en cuenta la disposición espacial que forman el par de tríos de palabras y el dibujo. En este caso existe una supresión completa de la linealidad de la escritura normal y una adjunción repetitiva de una disposición vertical, cuya realización en posición central es de naturaleza plástica. Esta figura se denomina *simetría* y es entendida como repetición de cierta secuencia sintáctica de una manera visible o como la igualdad de la longitud de las partes de la frase[41].

Pues bien, habíamos escrito que este poema se instala al final del poemario como un capítulo de resumen donde confluyen, según los críticos, todas las propuestas del

---

[41] *Cf.* Grupo Mi. Op. Cit., p. 128.

libro. Pero también indicamos que este poema puede ser entendido como una llave capaz de abrir la puerta de la integración de los planos de la expresión y el contenido en *Contra Natura*. En términos narrativos el poemario ha descrito un recorrido desde la pugna contra el Poder hacia la construcción y búsqueda de una Utopía, la cual es rebasada para llegar a la comprensión, de algún modo disfórica —"Vegetarianos & Salvation Army & Hippies/ no detendrán las guerras/ la tarea es reparar lo ocurrido en milenios"—, de la imposibilidad de la utopía.

No obstante también hemos acotado que en ese recorrido narrativo existe un detenimiento bastante evidente en el poema "Horóscopo de Karl Marx", lo cual es muy significativo pues dicho texto se construye sobre la paradójica junción de la historicidad científica y lo mágico pre científico. Pues bien, ahora ya puede sonar a evidencia lo siguiente: del mismo modo, pero en el plano de la expresión, los grafismos que son metáboles en el poemario tienen la función de detener la secuencialidad de la escritura alfabética, con lo cual se demuestra la existencia de una correspondencia entre la expresión y el contenido. Esta coherencia interna está supeditada a la existencia de aquellos elementos erróneamente calificados de superfluos y que sin embargo sostienen la propuesta poética

de *Contra Natura* cuya naturaleza, según casi todos los críticos están de acuerdo, es utópica.

El sentido adquirido por los grafismos de la parte II del "Quinteto del Salmón" es el de ser intromisiones de elementos espaciales, intemporales, que se caracterizan por ser inaccesibles lingüísticamente, en la dimensión de lo temporal, lineal, sonoro y comprensible de la escritura como transcodificación de la palabra hablada. En otras palabras, dicho sentido no está en el tránsito al significado del que pudieran ser significantes, sino más allá de sus enunciados a medias gramaticales, a medias plásticos; el sentido está en lo que provocan, buscar el sentido.

Así como se descubrió narrativamente que la utopía está en el espacio de la virtualidad y por tanto su realización implica la colaboración de los implicados, es decir, todos los hombres de la tierra; la construcción del sentido presupone también la colaboración del lector a través de un esfuerzo intelectual que al final descubra su realización en el intento de realizar el sentido. Por ello, los metagrafos del "Quinteto del Salmón" son el punto de confluencia entre los planos de la expresión y del contenido: si en la secuencia narrativa al final se arriba

a una comprensión desencantada de la irrealización de la Utopía, la esperanza se vuelve a instaurar en la búsqueda formal hasta aquí efectuada y, de esa manera, se realiza en el nivel de lo poético. Esta búsqueda del sentido puede ser de tipo utópico y humano, es decir posible y *contranatural*, pero lo cierto es que necesita de la ayuda del lector y se constituye en el intento conseguirlo.

CONCLUSIONES

1. Existe en el plano del contenido de *Contra Natura* un recorrido narrativo que se configura a partir de la actualización del objeto de deseo "Utopía" y que va desde un estado de carencia y obtención de la competencia necesaria en el primer poema "Gambito de Rey", hasta uno de conjunción con el objeto que deviene en realizado en el poema "Aria verde". Tal proceso se realiza con el motor de la pugna entre el individuo y el Poder.

2. Este recorrido describe una transformación paulatina en la asimilación de los conocimientos necesarios que hacen competente al enunciador para la obtención de lo deseado, por oposición al sistema establecido que es axiologizado disfóricamente. En este sentido lo principal es el cambio en el sistema de valores actualizado y no

los sucesos narrados que actualizan tales valores. Esto se percibe a partir de la arbitrariedad de la elección de los personajes y sucesos, que contrasta con la rigurosa lógica causal que estructura la instancia organizadora de los sucesos textuales.

3. El cambio en el sistema axiológico se manifiesta en un proceso que va desde un rechazo al sistema establecido y una concepción disfórica respecto de la "Realidad", hasta una reconciliación con la vida a partir de la comprensión de que la trascendencia es posible por los caminos de la intensificación en el conocimiento y en el erotismo.

4. En esta progresión "Horóscopo de Karl Marx", resulta ser una suerte de detenimiento en el recorrido narrativo que sin embargo sirve de anticipo y proyección metafórica del mismo a partir de una figura ejemplar.

5. En el poema "Contra Natura" asistimos a la superación de la plenitud alcanzada en el poema anterior, "Aria verde", y que significaba el desdibujamiento de los límites del sistema. En aquel poema se sale del caos para regresar a la articulación del sentido. Este movimiento comporta una valoración disfórica.

6. En el último poema, "Quinteto del salmón", se recapitulan todos los temas tratados en el poemario, en este sentido su valor narrativo es nulo. Sin embargo es allí donde los grafismos no alfabéticos, elementos del plano de la expresión, adquieren una total independencia respecto del grado cero de la escritura, lo cual contrasta con el modo en que habían sido utilizados a lo largo del poemario.

7. Estos grafismos no alfabéticos que pueblan el texto casi en su totalidad son una realización del recurso del simultaneísmo propio de la vanguardia, el cual entronca con los procedimientos del *collage* cubista, pero que es también una realización de la función poética jakobsoniana, es decir del procedimiento de la proyección del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación.

8. Pero tales grafismos son figuras retóricas que tienen por mecanismos básicos la supresión, la adjunción o la supresión-adjunción combinada. Convertidas en metáboles pueden ser asimiladas al dominio retórico de los metaplasmos, en tanto que son una desviación respecto de la materia gráfica de las palabras, pero también, simultánea o alternativamente, pueden integrarse al

dominio de las metataxis, puesto que también subvierten el grado cero de la sintaxis.

9. Estas metáboles gráficas, en el plano de la expresión, interrumpen y completan la lectura lineal de grado cero, así como, en el plano del contenido el poema "Horóscopo de Karl Marx" detiene la progresión narrativa y sin embargo la anticipa. Existe por lo tanto una fuerte coordinación entre los dos planos en el poemario *Contra Natura*, puesto que dicha coherencia interna está supeditada tanto a la existencia de aquellos elementos gráficos, como al sentido organizado lingüísticamente.

10. Los grafismos que son metáboles completan y perfeccionan, en el plano de la expresión, el sentido de la secuencia narrativa del plano del contenido, puesto que si bien dicha secuencia asume finalmente una valoración disfórica como conclusión al comprenderse que no es posible alcanzar la utopía propuesta, la búsqueda de sentido que suscitan en el lector los grafismos revitalizan la valoración eufórica en tanto demuestran que el sentido final se haya en la propia búsqueda del sentido.

BIBLIOGRAFIA

De Rodolfo Hinostroza

1964: *Consejero del lobo*. La Habana, Edit. El Puente. /2a. ed. 1965, Lima, Edit. Cultura popular; 45 pp.

1967: "Reflexiones sobre el asunto poético". En: L. Cevallos Mesones: *Los nuevos*. Lima, Editorial Universitaria, pp.65- 90.

1971: *Contra Natura*. Barcelona, Barral Editores; 87 pp.

1978: *Aprendizaje de la limpieza*. Lima, Mosca Azul Editores, 140 pp.

1981: "Silencio: Mallarmé". En: *Hueso húmero* n° 8. Lima, Mosca Azul Editores; pp. [95]- 107.

1986: *Poemas Reunidos*. Lima, Mosca Azul Editores, Prólogo de Mario Montalbetti; 159 pp.

1988: *Apocalipsis de una noche deverano* (teatro). Lima, INC; 159 pp.

1994: *Fata Morgana* (novela), Lima, Asa Ediciones, 319 pp.

Sobre Rodolfo Hinostroza

CEVALLOS MESONES, L.
1967: *Los nuevos*. Lima, Edit.Universitaria, pp.65-90.

CORNEJO POLAR, Antonio, et. al.
1982: *Literatura y sociedad II. Narración y poesía en el Perú. Un debate*. Lima, Mosca Azul editores; 125 pp.

ESCOBAR, Alberto.
1973: "Rodolfo Hinostroza". En: *Antología de la poesía peruana II*. Lima, Peisa: pp. 40- 50.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo.
1988: "Reseña a *Poemas Reunidos*, Lima, Mosca Azul, 1986. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. N° 27, Año XIV, 1er. Sem, Lima, pp. 240- 242.

1996: Sumilla de la ponencia "El problema del poder en la poesía de Rodolfo Hinostroza". En: *Encuentro internacional de peruanistas. Estado de los estudios histórico- sociales sobre el Perú a fines del siglo XX. Ponencias Sumillas*. Lima, Universidad de Lima, 3- 6 de setiembre; p s/n.

HIGGINS, James.
1993: *Hitos de la poesía peruana*. Lima, Editorial Milla Batres; 241 pp.

LAUER, Mirko.
1971: "Las batallas, los combatientes y los otros comentario a los poemas de Rodolfo Hinostroza". En: *Amaru*. N° 14, Lima, enero; pp 85-86.

LAUER, Mirko y Julio ORTEGA.
1972: "Partutira para una obertura de la lectura de 'Contranatura'". En: *Creación y crítica*. N° 3, Lima, marzo.

MOLINA, Carlos.
1993: "Entrevista. Rodolfo Hinostroza: en nombre del silencio". En: *Lienzo*. N° 5, Lima, octubre ; pp 53-69.

MONTALBETTI, Mario
1986: "Notas sobre Hinostroza y los textos". En: Rodolfo Hinostroza, *Poemas reunidos*. Lima, Mosca Azul Editores; pp. 9- 13.

OQUENDO, Abelardo.
1971: "Aproximaciones a *Contra Natura*". En: *Textual*. N° 3, Lima, diciembre, pp. 67- 71.

OVIEDO, José Miguel.
1966: "Hinostroza: himnos para un siglo de catástrofes". En: *Suplemento dominical del Comercio*. Lima, 6 de febrero; p. 22.

1971: "Hinostroza: la decadencia de Occidente". En: *Suplemento dominical de El Comercio.* Lima, 5 de setiembre; p. 22.

SUCRE, Guillermo.
1990: *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoaméricana.* 1a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, ; 396 pp.

ZAPATA, Miguel Angel.
1988: "Imágenes de Rodolfo Hinostroza que buscan una dispersión"(entrevista). En: *Revista de literatura hispánica,* N° 26- 27. Department of Modern Languages, Providence College, Providence, Otoño 1987 - Primavera 1988; pp. [151]- 164.

Bibliografía Complementaria

BARTHES, Roland.
1970: "Introducción al análisis estructural del relato". En: *Análisis estructural del relato.* Buenos Aires, Tempo Contemporáneo; pp 9 - 44.

1973: *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos.* Buenos Aires- México-Madrid, Siglo XXI Editores, 247 pp.

BENKO, Susana.
1993: *Vicente Huidobro y el cubismo.* México D.F., Edit. Monte Ávila, Fondo de Cultura Económica; 225 pp.

BENVENISTE, Emile.
1976: *Problemas de lingüística general II.* México, Siglo Veintiuno.

BLANCO, Desiderio-Raul BUENO.
1980: *Metodología del análisis semiótico.* Lima, U. de Lima; 273 pp.

BLOCH, Ernest.
1979: [1959], *EL principio esperanza.* t II.,Madrid, Edic. Aguilar, 515 pp.

BORGES, Jorge Luis.
1993: *Siete noches.* 8ª. Reimpresión, México D.F., Fondo de Cultura Económica;173 pp.

BÜRGER, Peter.
1987: *Teoría de la vanguardia.* Barcelona, Edic. Península, 189 pp.

CARDONA, Giorgio Raimundo.
1994: *Antropología de la escritura.* Barcelona, Gedisa Editorial, Col. LEA; 236 pp.

CISNEROS, Antonio.
1991: *Propios como ajenos.* 2a. ed. Lima, Edit. Peisa.

COHEN, Jean.
1984: *Estructura del lenguaje poético.* 3a. reimpresión, Madrid, Edit. Gredos, 227 pp.

CULLER, Jonathan
1978: *La poética estructuralista.* Barcelona, Anagrama; 379 pp.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline.
1989: *EL surrealismo.* México D.F., Fondo de Cultura Económica; 370 pp.

DORFLES, Gillo.
1966: *Últimas tendencias del arte de hoy.* Barcelona, Edit.Labor S.A.; 206 pp.

ECO, Umberto.
1985: *Obra abierta.* México D. F., Edit. Origen/Planeta, Col. Obras Maestras del pensamiento; [316 pp.]

1996: *La búsqueda de la lengua perfecta.* Barcelona, Grijalgo Mondadori; 318 pp.

ELIOT, T. S.
1968: *Función de la poesía y función de la crítica.* Barcelona, Seix Barral; 167 pp.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo
1996: *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson.* Lima, Latinoamericana Editores ; 189 pp.

FRIEDRICH, Hugo
1974: *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días.* Barcelona, Seix Barral; 398 pp.

GIMBERNAT, José A.
1983: *Ernst Bloch. Utopía y esperanza claves para una interpretación filosófica.* Madrid, Cátedra, 155 pp.

GREIMAS, Alguirdas Julien.
1973:[1970], *En torno al sentido. Ensayos semióticos.* Madrid, Edit. Fragua, Traducido del francés por Salvador García Bardón y Federico Prades Sierra; 372 pp.

GREIMAS, A. J., - J. COURTÉS.
1982: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid, Gredos; 474 pp.

GRUPO MI.
1987: *Retórica general. Barcelona,* Edit. Paidos; 316 pp.

HABERMAS, Jürgen.
1975: "Ernst Bloch. Un Schelling marxista 1960". En: *Perfiles filosófico - políticos.* Madrid, Taurus Ediciones; pp. 127-143.

HJELMSLEV, Louis.
1971: Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid, Editorial Gredos; 196 pp.

HOCHBERG, Julian.
1993: "La representación de objetos y personas". En: GOMBRICH, E. H. et. al: *Arte, percepción y realidad.* 2a. edic. Barcelona- Buenos Aires, Edic Paidos, ; pp 69-126.

IRIBARREN BORGES, Ignacio
1980: *Una revolución literaria y sus autores: Yeats, Joyce, Pound, Eliot.* Caracas, Monte Avila Editores; 138 pp.

Mc LUHAN, Marshal.
1985: *La galaxia de Gutemberg.* México D.F., Edit. Origen-Planeta; 348 pp.

METZ, Christian.
1979: "Metáfora / metonimia, o el referente imaginario 1975-1976. En: *Psicoanálisis y*

cine. El significante imaginario. Barcelona, Edit. Gustavo Gili S. A.

MOLTMAN, Jürgen [y] Laënner HURBON
1980: *Utopía y esperanza. Diálogo con Ernst Bloch.* Salamanca, Edic. Sígueme; 198 pp.

NASIO, Juan D.
1985: *EL magnifico niño del psicoanálisis. El concepto de sujeto y objeto en la teoría de Jacques Lacan,* Buenos Aires, Edit.Gedisa,163 pp.

PAZ, Octavio
1985: *Los hijos del limo. Vuelta.* Colombia, Oveja Negra; 197 pp.

POUND, Ezra
1970: *El arte de la poesía.* México D. F., Edit. Joaquín Mortiz S. A.; 131 pp.

POZUELO YVANCOS, José María
1989: *La teoría del lenguaje literario.* 2ª ed. Madrid, Cátedra; 294 pp.

QUEZADA MAQUIAVELLO,Oscar
1991: *Semiótica generativa. Bases teóricas.* Lima. Edic. Universidad de Lima, ; 340 pp.

ZIZEK, Slavoj
1992: *El sublime objeto de la ideología.* México, Siglo Veintiuno Editores; 302 pp.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA