



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

---

Flores Heredia, G. (2016). *Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría en Un iceberg llamado poesía de Pablo Guevara Miraval* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

---

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

---

**Título:**

Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría en Un iceberg llamado poesía de Pablo Guevara Miraval

**Autor:**

Gladys Flores Heredia

**Año:**

2016

**Lugar de  
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de  
tesis:**

Maestría

**Palabras  
claves:**

Pablo Guevara, intertextualidad, polifonía, dialogismo, alegoría, generación del 50.

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

Flores Heredia, G. (2016). *Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría en Un iceberg llamado poesía de Pablo Guevara Miraval* [Tesis para optar el Grado Académico de Magister en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

## Resumen

La tesis elabora un análisis literario del poemario *Un iceberg llamado poesía*, del poeta peruano Pablo Guevara. Guevara es uno de los exponentes más ilustres de la Generación del 50, a través de su obra que denota una madurez y prolijidad del trabajo poético. En la investigación, se determina estudiar el poemario a partir de las categorías de intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría. De este modo, se intenta llenar un vacío crítico en la investigación literaria sobre la literatura peruana de mediados del siglo XX.

*Palabras Clave:* Pablo Guevara, intertextualidad, polifonía, dialogismo, alegoría, generación del 50.





UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
(Universidad del Perú, DECANA DE AMÉRICA)

ESCUELA DE POSGRADO

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Unidad de Posgrado



INTERTEXTUALIDAD, POLIFONÍA, DIALOGISMO Y ALEGORÍA EN  
*UN ICEBERG LLAMADO POESÍA*, DE PABLO GUEVARA MIRAVAL

Tesis para obtener el Grado Académico de  
Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana

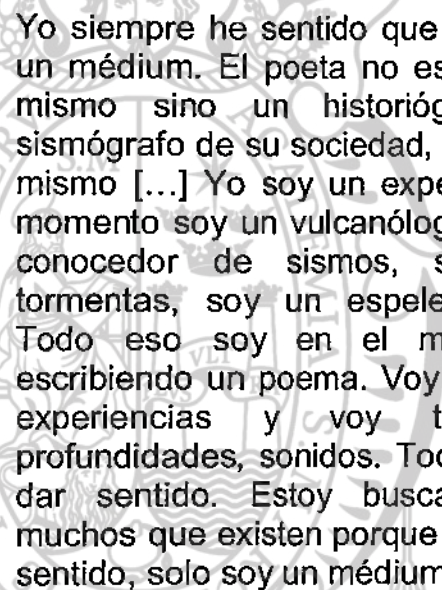
Presentada por.  
Gladys Flores Heredia

Lima - Perú  
2016



**Para Álex, Carlos Augusto y Zoe Valentina, mis hijos,  
mi gesta lírica y mi totalidad.**





Yo siempre he sentido que el poeta no es más que un médium. El poeta no es tanto un biógrafo de sí mismo sino un historiógrafo, un cronista, un sismógrafo de su sociedad, pero no un biógrafo de sí mismo [...] Yo soy un experto en geología, en ese momento soy un vulcanólogo, un historiador, soy un conocedor de sismos, soy un conocedor de tormentas, soy un espeleólogo, un oceanógrafo. Todo eso soy en el momento en que estoy escribiendo un poema. Voy manejando una serie de experiencias y voy tomando temperaturas, profundidades, sonidos. Todo, todo me contribuye a dar sentido. Estoy buscando un sentido entre muchos que existen porque yo no creo tener el único sentido, solo soy un médium.

(Pablo Guevara, 1987)



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	6
--------------------	---

### CAPÍTULO I

#### LA POESÍA DE PABLO GUEVARA

1.1. Pablo Guevara y la poesía de los años cincuenta .....	12
1.2. Tendencias y características de la poesía de los años cincuenta .....	16
1.2.1. “La instrumentalización política del discurso” .....	16
1.2.2. “La neovanguardia nutrida del legado simbolista” .....	18
1.2.3. “La vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas” .....	20
1.2.4. “La lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular” .....	21
1.2.5. “La polifonía discursiva” .....	22
1.2.6. “La poesía andina” .....	23
1.3. Características de la poesía de Pablo Guevara .....	25
1.3.1. El tono lírico y la anunciación épica .....	25
1.3.2. El progresivo abandono del lirismo .....	31
1.3.3. La intensificación de la narratividad y la intertextualidad .....	35
1.4. Balance y planteamiento del problema .....	43

### CAPÍTULO II

#### INTERTEXTUALIDAD, POLIFONÍA, DIALOGISMO Y ALEGORÍA

2.1. El trabajo teórico-hermenéutico de Pablo Guevara .....	57
2.2. Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría .....	78



CAPÍTULO III  
INTERTEXTUALIDAD, POLIFONÍA, DIALOGISMO Y ALEGORÍA EN  
UN ICEBERG LLAMADO POESÍA

3.1. <i>Un iceberg llamado poesía</i> , preliminares .....	94
3.2. <i>Un iceberg llamado poesía</i> , paratextos .....	104
3.3. <i>Un iceberg llamado poesía</i> , elementos intertextuales .....	115
3.4. <i>Un iceberg llamado poesía</i> , elementos polifónicos y dialógicos .....	119
3.4.1. La voz del sujeto poético sobreviviente .....	119
a) El viaje en el Titanic: la festividad dramática y las costumbres.....	120
b) La colisión con el iceberg y el hundimiento definitivo .....	127
3.5. El sentido alegórico: la proyección de sentido después del hundimiento	132
CONCLUSIONES .....	148
BIBLIOGRAFÍA .....	151
Anexo 1 .....	166





## INTRODUCCIÓN

El poeta Pablo Guevara Miraval (Lima, 1930-2006) fue una de las principales voces poéticas de la poesía peruana de mediados del siglo XX. La crítica literaria sostiene que son sus textos poéticos publicados a fines de la década de los años noventa donde se evidencia con notable madurez el tono épico y narrativo que había introducido en algunos de sus textos poéticos publicados en décadas anteriores.

La producción poética de Pablo Guevara, sin contar los poemarios publicados póstumamente, la componen *Retorno a la creatura* (1957), *Los habitantes* (1965), *Crónicas contra los bribones* (1967), *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972), *Un iceberg llamado poesía* (1998) y *La colisión. Ópera marítima en cinco actos. Acto primero: Un iceberg llamado poesía; acto segundo: En el bosque de hielos; acto tercero: A los ataúdes, a los ataúdes; acto cuarto: Cariátides; y acto quinto: Quadernas, quadernas, quadernas* (1999). De este universo poético complejo elegí estudiar el poemario *Un iceberg llamado poesía* que es el acto primero de la pentalogía poética marítima. Este poemario se hizo merecedor del Premio Copé de Oro en la VIII Bienal de Poesía en 1997 que otorga Petróleos del Perú, por ello se publicó en 1998, pero luego, un año después, en 1999, apareció la segunda edición como parte de la pentalogía poética. Para mi análisis empleo esta segunda edición, las razones las expondré más adelante.

Elegí estudiar *Un iceberg llamado poesía* porque considero que es el poemario donde Guevara sintetiza gran parte de las convicciones y hallazgos realizados en casi cincuenta años dedicados a la poesía. Desde la elección del título hasta la organización y distribución de las estructuras poéticas, el poemario expresa una serie de cuestionamientos que buscan resituar el lugar de la poesía en el campo del conocimiento del mundo. Por ello la elección de la alegoría del hundimiento del trasatlántico Titanic sirve para desencadenar una variedad de



significados dentro del campo histórico, epistemológico y poético. Justamente para explicar estas ideas he dividido la tesis en tres capítulos.

En el primer capítulo titulado “La poesía de Pablo Guevara” busco reconstruir el contexto de emergencia y desarrollo de la poesía guevariana. Explico las tensiones que esta poética tiene con la poesía de la llamada Generación del 50 y describo las principales propuestas poéticas de mediados del siglo XX. También expongo los rasgos distintivos que tiene la poesía guevariana desde sus primeras publicaciones (el tono lírico, la anunciación épica y la voz poética reflexiva) hasta las últimas (la intensificación narrativa, el predominio de lo intertextual, la alegorización y el experimentalismo). Esta caracterización y descripción de elementos formales y estructurales de los poemas conduce, en este primer capítulo, al planteamiento del problema respecto a cómo evalúa la crítica literaria este tipo de poesía. Si bien reconozco la atención que la crítica prestó a la poesía guevariana (Zubizarreta, Escobar, Delgado, Sologuren y otros), en algunos casos con aciertos meritorios en cuanto al señalamiento de sus logros (López Maguiña, López Degregori, González Montes, González Vigil, entre otros), también advierto que cuando se trata de buscar un sustento teórico o argumental respecto a determinadas afirmaciones que adjetivan su poesía, como que el carácter conciso y puntual de los artículos, que en su mayoría son reseñas y notas, hacen imposible penetrar el análisis más a fondo. En otras palabras, en el primer capítulo doy cuenta de que se necesita de una fundamentación teórica para comprender qué es lo que propone la poesía guevariana, sobre todo en el poemario *Un iceberg llamado poesía*.

En el segundo capítulo, “Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría”, me propongo explicar las principales categorías conceptuales con las que abordaré el poemario guevariano. Para esto, divido el capítulo en dos apartados. En el primero expongo las ideas que Guevara tenía respecto a la actividad teórico-crítica. Por ello comento los argumentos que el poeta sostiene que son fundamentales para el estudio y el análisis de un poema. Así, describo su propuesta sobre la periodización de la poesía peruana, sus orientaciones teóricas y sus respectivos análisis de las poéticas de autores como César Vallejo, Jorge



Eduardo Eielson y Rodolfo Hinostroza. El argumento que se extrae de estas explicaciones es que para Guevara la interpretación del poema va siempre acompañada de un sustento teórico. Por ello, en el siguiente apartado presento los conceptos que guiarán el análisis del tercer capítulo. Pero "intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría" no son solo una lista de categorías teóricas. Lo que me propongo es desarrollar dialógicamente cada una de estas categorías en el marco de las investigaciones teóricas de autores como Mijail Bajtín, Julia Kristeva y Gérard Genette, para las cuestiones de índole intertextual, polifónico y dialógico; y Walter Benjamin, Peter Bürger, Idelber Avelar, Umberto Eco y Paul De Man, para el desarrollo de la alegoría.

El tercer capítulo titulado "Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría en *Un iceberg llamado poesía*" es donde analizo el poemario en mención. Primero opto por establecer algunas distinciones preliminares entre la presentación material de la edición de 1998 y la de 1999. Ello sirve para destacar cómo se han ordenado los elementos como la ubicación del título, la disposición de la imagen de portada, los datos de las solapas y contratapa, etc., para configurar el sentido alegórico del poemario. También examino los elementos paratextuales que sirven para tejer la unidad de la estructura del poemario y para conducirlo por el significado literal que más adelante confluirá con el metafórico para abrir las potencialidades de lo alegórico. Por último, analizo los elementos intertextuales, polifónicos y dialógicos para descifrar, por un lado, la heterogénea configuración formal del poemario, es decir, su composición mediante el uso de elementos poéticos propios de la tradición poética y cultural occidental, y por otro lado, el significado que proyecta esta heterogeneidad de elementos. El análisis de los enunciados del sujeto poético sobreviviente, enunciados que configuran las imágenes de la partida del trasatlántico, tanto como la colisión con el iceberg y el hundimiento, permiten comprender los significados que la alegoría proyecta tanto en el campo histórico, epistemológico y literario. La alegoría como centro de la significación hace que confluyan en ella lo paratextual, lo intertextual, lo polifónico y lo dialógico ya que estas categorías son aquellas que construyen la proyección alegórica del poemario. Así, *Un iceberg llamado poesía* es un poemario en cuya



composición existen frecuentemente alusiones históricas de diverso tipo, no obstante, el tratamiento poético que se realiza de estas alusiones hace que dichas historias desencadenen posibilidades de significación distintas. De este modo, el funesto impacto del trasatlántico Titanic con el iceberg no es solo un hecho histórico dentro del poema. A Guevara este suceso le sirve para alegorizar el curso de la historia humana, hecha de naufragios, dramatismos y tragedias. Incluso una vez realizada esta proyección de sentido alegórico-histórico, se apela a la alegoría para explicar que en el campo del conocimiento, del lenguaje y de la literatura también hay tensiones. De esta manera, el proyecto poético de *Un iceberg llamado poesía* apunta a reinventar el lenguaje poético, recuperar el sentido crítico de las poéticas vanguardistas y maniobrar alegóricamente con estos elementos; todo lo cual nos lleva a concluir que el poemario guevariano trasciende lo poético para instalarse en el debate contemporáneo del sentido humano.

La presentación y sustentación de esta tesis luego de varios años de asedios, derrumbamientos y vuelos tiene, como *Un iceberg llamado poesía*, un sino alegórico. Este año, 2016, se conmemora una década del fallecimiento de Pablo Guevara. El primer día de noviembre del año 2006, la luz de la potente vida de quien fuera mi maestro se apagaba en los tenebrosos pasillos del hospital Edgardo Rebagliati. Pablo había cumplido 76 años de edad y poco antes de partir, como presintiendo el final de su vida, había escrito los siguientes versos:

Otra vez aparece un trasatlántico en mi vida... herido de muerte acaso...  
(lo veo acoderado entre las avenidas Salaverry y Arenales aunque no logro  
saber cuál es la proa cuál la popa... desconozco estos inciertos muelles y  
la carta de navegación distrital de Jesús María). (Guevara 2006: 11)

Son las palabras que el poeta estampó al inicio del poemario póstumo *Hospital* (2006). Así pues, esta tesis busca ser un homenaje simbólico a su memoria y un tributo intelectual a su obra.

La elaboración de esta tesis no hubiera sido posible sin el aliento poético de mi asesor Marco Martos Carrera. La cartografía teórica, las observaciones críticas y la paciente lectura de mis constantes batallas de interpretación guevariana se las



debo al estoicismo de Javier Morales Mena. Hanne Borup de Guevara es otra persona fundamental para la realización de esta tesis. A ella le agradezco el haberme permitido entrar a su hogar, a la biblioteca de Pablo, el titán insumergible e indestructible, y, sobre todo, el haber compartido conmigo la huella diseminada de Pablo Guevara: sus textos inéditos.





No conozco poeta del 50, ni de años posteriores, más exigente con la calidad de los otros que Pablo Guevara.

(Marco Martos, 1989)



## CAPÍTULO I

### LA POESÍA DE PABLO GUEVARA

#### 1.1. Pablo Guevara y la poesía de los años cincuenta

Cuando la crítica literaria se refiere a la producción poética de Pablo Guevara Miraval (1930-2006) suele enmarcarla dentro de la llamada Generación del cincuenta<sup>1</sup>. Se registra su nombre junto al de otros poetas como Jorge Eduardo Eielson (1924-2006), Carlos Germán Belli (1927), Blanca Varela (1926-2009), Javier Sologuren (1921-2004), Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Efraín Miranda Luján (1925-2015), Wáshington Delgado (1927-2003), Alejandro Romualdo (1926-2008), Leopoldo Chariarse (1928), Manuel Scorza (1928-1983) y Francisco Bendeزú (1928-2004). Quienes se ocupan de catalogar y acomodar qué poetas sí pertenecen a dicha generación y cuáles otros no<sup>2</sup>, tienen un problema

---

<sup>1</sup> Francisco Bendeزú refiere que Manuel Scorza fue quien acuñó esta expresión que luego tendría una considerable vigencia dentro de los estudios de la literatura peruana de esta década: “la generación del cincuenta sucede cronológicamente a la ‘generación del treinta’ que hace sus primeras armas en *Amauta*, bajo el ardiente magisterio de J. C. Mariátegui. Es la generación de los *sputniks* y del rock; la generación que asiste al derrumbe imperialista de Dien Bien Phu y en Argelia a la liberación de los pueblos africanos. En su horizonte esta generación ve dibujarse los rostros llameantes de Lumumba y Fidel Castro, la sonrisa de Marilyn Monroe y los primeros cohetes espaciales. Es la generación que escucha la voz ‘comprometida’ de Sartre y Camus. En su mañana contempló la luz corrompida de la primera bomba atómica pero miró también a Stalingrado. Asistió al derrumbe de la esperanza con España y al martirio de los campos de concentración bajo la cruz gamada” (Scorza citado por Bendeزú 1989: 249).

<sup>2</sup> Para Miguel Gutiérrez este período de la historia literaria tiene tres momentos. El primero comprende los años de 1945-1948, si bien de breve duración, lo relevante está en la experiencia histórica de los sujetos productores del discurso poético: viven la experiencia del gobierno de Bustamante y Rivero y el cuartelazo de Odría. Bajo este régimen político de precariedad democrática y fortalecimiento del poder dictatorial algunos poetas comenzarán a publicar. Eielson será quien más destaque por la publicación de *Reinos* (1945) y por el sello personal que imprime a su exploración poética en poemas como “Antígona”, “Áyax en el infierno”, “Bacanal” y “Doble diamante”. El segundo momento lo marca el Ochenio de Odría y se prolonga hasta los años del segundo mandato de Prado (1948-1956). En este contexto político de resistencia, de tanques, cuartelazos y correrías, se publica la fundamental *Antología general de la poesía peruana* (1957), hecha por Sebastián Salazar Bondy y Alejandro Romualdo; el mismo año aparecerá *Retorno a la creatura*, de Pablo Guevara; y un año después *Habitación en Roma* (1958), de Eielson; Alejandro Romualdo entrega *Edición extraordinaria* (1958); Wáshington Delgado publica *Para vivir mañana* (1959); y Blanca Varela, *Ese puerto existe* (1959). Es decir, desde mediados de la década del cincuenta se definen las principales voces de lo que será el núcleo poético representativo de esta “generación”. El tercer momento, según Gutiérrez, está caracterizado por el triunfo de la revolución cubana, en 1959, y llega hasta 1966. Políticamente se forman nuevos grupos de izquierda. Entra en crisis la poética del cincuenta. Pablo Guevara publica *Los habitantes* (1963); Carlos Germán Belli, *El pie sobre el cuello* (1964) y *Por el monte abajo* (1966). Wáshington Delgado anuncia su



con el caso de Pablo Guevara. El inconveniente ocurre principalmente porque desde sus inicios la poesía de este bardo buscó ser inclasificable, experimental y contracorriente de la preferencia poética hispana que buena parte de los poetas de la década del cincuenta digería<sup>3</sup>; su poética insular no solo problematizó los patrones de codificación de la poesía de la llamada generación del cincuenta, sino que también sirvió como punto de referencia para prácticas poéticas ulteriores:

Guevara constituye no solo el poeta más audaz y en permanente búsqueda de nuevas formas y nuevos lenguajes entre los poetas de su generación, sino que se haya a la vanguardia de los más jóvenes con una poesía incitante, torrencial, que apunta a dar una imagen total del hombre, la sociedad y la historia de nuestro tiempo. (Gutiérrez 1988: 74)

Es, efectivamente, en la poesía de Guevara, antes que en las poéticas de los años sesenta, donde comienza a hacerse visible la influencia de los poetas anglo-estadounidenses<sup>4</sup>. Y es que él consiguió, para su “generación”, la renovación poética que consistió en el abandono de los moldes hispanos, para asumir críticamente los aportes de la poesía en lengua inglesa; de ahí que sus alusiones intertextuales transiten por Whitman, Eliot y Pound, poéticas que presentan diversos registros discursivos: el narrativo, el dramático, el ensayístico, el cronístico, el argumentativo; exploraciones formales que se orientan a arremeter “contra toda concepción rígida de la escritura poética” (González Vigil 2001: 14). Esta intensa preocupación formal Guevara la combina notablemente con las exigencias de los contenidos sociales, a veces en tono explosivo y detonante, ya que Guevara dinamita las normas “burguesas” del buen gusto<sup>5</sup>. El producto de

---

alejamiento de la poesía en un poemario lleno de pesimismo y desencanto: *Destierro por vida* (1969); en el mismo tema pero con notorias variaciones, Eielson se entrega al silencio destruyendo la poesía entendida como producción escrita (Gutiérrez 1988: 72).

<sup>3</sup> Washington Delgado sostiene que cuando la mayoría de poetas de la generación del cincuenta tenía como referentes literarios a los clásicos españoles, entre los que destacaban Francisco de Quevedo y Pedro Salinas, Pablo Guevara introdujo el interés hacia la poética de Eliot y Pound (Delgado 1989: 157-163).

<sup>4</sup> También para Marco Martos la estela de la poesía de Guevara es la exigencia y la experimentación constante: “cada uno de sus libros es distinto del otro [...] no conozco poeta del 50 ni de años posteriores más exigente con la calidad de los otros que Pablo Guevara” (1989: 198-199).

<sup>5</sup> Dentro de este contexto ocurre la polémica división entre “poesía pura” y “poesía social”; aunque el propio Guevara prefiera hablar de “poesía idealista” y “poesía materialista” (1989: 183); sea



esta asimilación de la poesía inglesa se traduce en la búsqueda y creación de una expresión poética plural que sintetiza los heterogéneos registros del habla; un discurso poético que conjuga el lirismo de la historia individual y la narratividad de la historia social; un tipo de poesía donde el poeta desempeña la función de cronista y censor de su cultura, y donde la forma de su poíesis se trueca en una crónica poética que cuestiona todos los órdenes de la esfera social (López Degregori 2001: 17).

Sin suficiencia para apresar la heterogénea voz poética de Guevara, la denominación “generación del cincuenta” pierde su capacidad descriptiva para explicar los sentidos de la producción poética guevariana. Esta situación de estar dentro del marco de la “generación del cincuenta” por la fecha de nacimiento y no estar completamente dentro de ella por la propuesta poética indican la inoperancia de aquella categoría descriptiva. Continuar empleando dicha categoría periodizadora y de pretensión histórica resultaría poco pertinente en la actualidad no solo porque las investigaciones en torno a los procesos de sistematización de la historia de las tradiciones literarias muestran que aquella no deja percibir claramente la complejidad del proceso de modernización de nuestra tradición poética peruana, sino también porque la idea generacional proyecta una equivocada imagen de homogeneidad estética que presenta la historia como un proceso desestratificado y homogéneo. Está de más señalar que resultan insuficientes los forzados puntos de contacto que se busca establecer entre las fechas de nacimiento de los poetas y las fechas de publicación de sus primeros textos; aquella especie de alternancia biológica y cronológica que linda “con la

---

como fuere, aquel resulta un binomio insostenible. Se puede encontrar la explicación y caracterización de cada una de estas prácticas de escritura poética en el artículo de Carmen Ollé “Existe una poesía pura” (1989: 55-81). El ilustrativo artículo de Mario Vargas Llosa “¿Es útil el sacrificio de la poesía?” (1989: 287-293) expone el argumento respecto a que entre el arte y la propaganda política, la expresión artística no tiene por qué perder su autonomía: “la poesía no hace las revoluciones; cuando más, las pronostica o celebra. Por su parte, las revoluciones no son nunca un elemento esencial de la poesía” (1989: 287). Esta falta de pertinencia terminológica se evidencia porque: “poesía social y poesía pura, aunque ambos términos sean muy desgraciados porque no llegan a precisar un concepto pese a que es absolutamente cierto que hubo poetas sociales que también cultivaban poesía pura, y viceversa” (Cornejo Polar 1989: 152); es decir, “en los poetas puros siempre hay una inquietud social [...] en Pablo Guevara es más notable todavía cómo se une una preocupación formal intensísima con unos contenidos sociales a veces explosivos y detonantes” (Delgado 1989: 159).



superstición numerológica” (García-Bedoya 2012: 259) no permitiría comprender la densidad cultural e ideológica de la historia literaria: “con su matemática regularidad de quince años, resulta totalmente inoperante al enfrentarse a etapas más lejanas del quehacer humano cuando comienzan a faltar fechas precisas de nacimiento de los autores” (García-Bedoya 2012: 254)<sup>6</sup>.

La falta de acierto y la poca precisión de la categoría “generación” también gravita en el hecho de que esta no tuvo un líder espiritual que atraiga en torno a sí la atención artística, o que el camino a seguir dependa de su perspectiva; si bien se puede señalar que algunos factores históricos como la sensación de destrucción total producto de la Segunda Guerra Mundial, la suspensión del régimen democrático por la dictadura de Manuel Apolinario Odría, la creciente migración del campo a la ciudad, juntamente con la formación de las barriadas y el proceso de transformación urbana pudieron tener repercusión en el “espíritu” y sensibilidad de la época<sup>7</sup>, no por ello se puede simplificar y homogenizar las múltiples temporalidades que coexisten en cada propuesta estética (Fernández Cozman 2012: 38-41).

En tal sentido, la poesía de Pablo Guevara tiene una relación conflictiva y paradójica con la poética de la década del cincuenta. No tiene como paradigma a la tradición poética hispana y no considera exclusivamente que la poesía tenga solo como forma expresiva la construcción versal. A pesar de que el poema como medio para cuestionar la esfera social lo acerca con algunas poéticas del momento, su énfasis en la dimensión ética de lo estético distancia su poética respecto a las demás de la misma generación: “vehemente, iconoclasta, casi incontrolable en su aliento de dinamitador ideológico y estilístico, más juvenil que

---

<sup>6</sup> En “Nota sobre la teoría de las generaciones y su aplicación a la literatura peruana del siglo XX” (2012: 253-261), Carlos García-Bedoya Maguiña sostiene que si tuviéramos que imaginar alguna utilidad de la categoría “generación” dentro del campo de la historia literaria, esta sería para “estudiar sobre todo la literatura contemporánea, siempre y cuando sea empleado con el necesario rigor” (2012: 256); esto significa que se debe ampliar o flexibilizar el criterio cronológico; integrar elementos comunes (afinidades intelectuales, experiencias formativas) y diferenciar entre el núcleo central, los sectores fronterizos (anterior y posterior) que se definen con relación al central (2012: 259).

<sup>7</sup> Para Antonio Cornejo Polar una característica que tiene esta “generación” es la “constante frustración”; la sensación de ir de “fracaso en fracaso” (1989: 151).



nunca (parece un compañero generacional de Enrique Verástegui y Tulio Mora)” (González Vigil 1984: 193)<sup>8</sup>.

Es por ello que cuando me refiera a la poesía de Pablo Guevara no emplearé la categoría descriptiva poeta de la “generación del cincuenta”, sino poeta de la “segunda mitad del siglo XX” (Ortega 1983: 103), y denominaré su escritura poética como aquella enmarcada dentro de la “poesía peruana de los años cincuenta” (Fernández 2012: 41). Mi decisión se fundamenta en que tanto la primera como la segunda denominación reconocen la heterogeneidad constitutiva de todo proceso estético, así como la compleja intersección de determinadas coordenadas histórico culturales que comparten sus protagonistas; puntos de contacto que se plantean, antes que como determinantes temporales que muchas veces saturan el texto con la información del contexto, apenas como elementos de orientación hipotética para establecer diálogos y comparaciones intertextuales dentro de este período de la historia literaria.

## **1.2. Tendencias y características de la poesía de los años cincuenta**

Para describir las líneas poéticas de los años cincuenta tomaré la clasificación por tendencias que Camilo Fernández Cozman realiza en *El poema argumentativo de Washington Delgado* (2012: 40-49). El autor sintetiza el ordenamiento que se realizó de la producción poética de la década del cincuenta. Para enriquecer la explicación de Fernández Cozman introduciré algunos elementos propios del paisaje poético de mediados del siglo XX.

### **1.2.1. “La instrumentalización política del discurso”**

El fundamento estético-ideológico que organiza las gramáticas de la creación de los poetas que pertenecen a esta tendencia gravita en las teorías de la “literatura

---

<sup>8</sup> En tono testimonial, Rodolfo Hinojosa destaca también la proximidad de Guevara con los jóvenes tanto como la rúbrica vital de su escritura poética: “Y esta iba [a] ser una de sus características que conservaría toda su vida, el estar muy cerca de los jóvenes, porque así como nos auspició desde un principio, fue el primero en descubrir a los poetas de Hora Zero, y luego a los de los 90, y así hasta llegar a las últimas promociones, porque tenía una curiosidad infinita [...] a sus 75 años de edad tenía los arrestos del más joven poeta del Perú” (2007: 5-6).



comprometida” que Jean Paul Sartre difundió a través de diversos escritos, especialmente en *Qué es la literatura* (1948). Se demanda una responsabilidad intelectual que afirme la conciencia histórica como embrague para la acción política. El poeta es testigo y cronista de su tiempo, y su poíesis un instrumento para la propaganda y el combate político. Se pone en práctica la escritura de poesía en la línea del Neruda de *Canto general* (1950); y se promueven ideas respecto al poema como instrumento que sirve para la transformación social, en el paradigmático magisterio de *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz* (1939), de César Vallejo.

La subordinación de la dimensión estética a la pretensión política deja escuchar, en los poemas, el llamado de lucha, la queja, la denuncia y la crítica: “algunos poetas del cincuenta asumieron ese credo y, además, se acercaron al marxismo [...] se trata de una poesía de compromiso político-partidario” (Fernández Cozman 2010: 70). Los poemas de *Las imprecaciones* (1955)<sup>9</sup> de Manuel Scorza pueden ejemplificar esta idea de la poesía como instrumento de combate político:

América,  
A mí también debes oírme.  
Yo soy el estudiante  
Que tiene un solo traje y muchas penas.  
Yo soy el desterrado  
Que no encuentra la puerta en las pensiones  
Te digo que en las calles  
Y en las azoteas y en las cocinas,  
Y al fin de cada día y en mi pecho,  
Algo está muriendo.

En estos versos que pertenecen al poema “Soy el desterrado” (37) se percibe la invocación a un sujeto histórico y geográfico denominado “América” que no puede

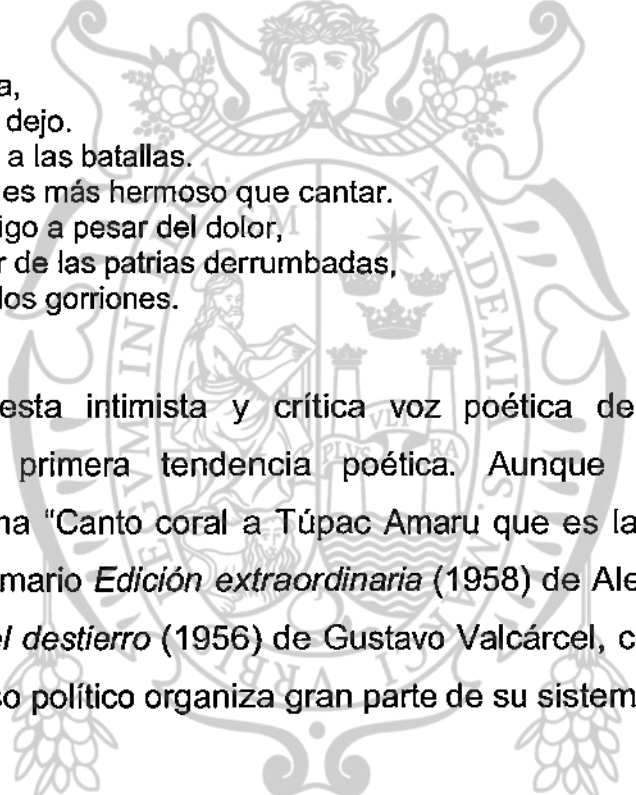
---

<sup>9</sup> Los poemas que cito, a continuación, proceden de la edición de Manuel Scorza. *Obra poética* (1990). La poesía de este autor muchas veces no es tomada en cuenta porque se atiende más su producción narrativa. Que la considere como ejemplo dentro de esta primera tendencia significa que se reconoce en su escritura el compromiso político de la época: “El prestigio alcanzado por Manuel Scorza en la última década de su vida (1973-1983) ha borrado un poco en la memoria de los lectores sus dotes iniciales como poeta. Dotado de una gran capacidad para la escritura, su lírica tiene la influencia del primer Neruda. Poeta de estirpe romántica, conoce bien los abismos de la pasión amorosa en *Los adioses* (1959). A ella le antecede el hecho político, la actividad de militante como queda expresado en *Las imprecaciones* (1955) su primer libro de poemas” (Martos 1993: 22).



seguir dándole la espalda a un hablante lírico que exige su atención. El poema es la crónica de la adversa y hostil realidad que circunda al hablante. La poesía revela una demanda e indirectamente hace un llamado para atender a todos aquellos sujetos sociales no tomados en cuenta. El subtexto que organiza el reclamo poético parece direccionado hacia la consideración de una política de inclusión; para extender la metáfora: una América para los americanos.

Dentro del mismo poemario, "Voy a las batallas" (55) sirve como imagen para redondear la idea respecto al poeta comprometido con los problemas históricos y la poesía comprometida con la vocación política:



América,  
Aquí te dejo.  
Me voy a las batallas.  
Luchar es más hermoso que cantar.  
Yo te digo a pesar del dolor,  
A pesar de las patrias derrumbadas,  
Ama a los gorriones.

Es probable que esta intimista y crítica voz poética de Scorza no ilustre completamente la primera tendencia poética. Aunque sea lugar común, mencionaré el poema "Canto coral a Túpac Amaru que es la libertad", texto que forma parte del poemario *Edición extraordinaria* (1958) de Alejandro Romualdo, y también *Poemas del destierro* (1956) de Gustavo Valcárcel, como aquellos textos donde el compromiso político organiza gran parte de su sistema retórico<sup>10</sup>.

### 1.2.2. "La neovanguardia nutrida del legado simbolista"

La fuente de las prácticas poéticas de esta segunda tendencia se encuentra en el legado de los autores más representativos del simbolismo: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Ello significa que la poesía moderna es concebida como experimentación con el lenguaje; importa la musicalidad de los versos tanto como

---

<sup>10</sup> Tendría que añadir al grupo "Poetas del Pueblo" entre los que se encontraba además de Valcárcel, Mario Florián. La ideología política, en el caso de Romualdo, hizo que sus inclinaciones simbolistas derivaran hacia "una poesía un tanto panfletaria que reducía, sin duda, la complejidad del discurso poético" (Fernández Cozman 2013: 316).



el poder lingüístico y expresivo de la imagen para la sugerencia. Jorge Eduardo Eielson escribe este poema titulado "Poesía"<sup>11</sup>:

En mi mesa muerta, candelabros  
De oro, platos vacíos, poesía  
De mis dientes en ruina, poesía  
De la fruta rosada y el vaso  
De nadie en la alfombra. Poesía  
De mi hermana difunta, amarilla,  
Pintada y vacía en su silla;  
Poesía del gato sin vida, el reloj  
Y el ladrón en el polvo. Poesía  
Del viento y la luna que pasa,  
Del árbol frondoso o desnudo  
Que un fósforo cruza. Poesía  
Del polvo de mi mesa de gala,  
Orlada de coles, antigua y triste  
Cristalería, dedos tenedores.

Entre objetos sin vida y utensilios en reposo, la poesía se sitúa en un lugar cotidiano, extremo y poco habitual. Esta atraviesa la vida y la muerte, la madera y el acero, es decir, transforma los elementos de la realidad; no los replica, refleja o copia. Así, se cuestiona el didactismo de la poesía para proponer una autonomía del campo estético. El poeta combate el documentalismo y referencialismo de la poesía: "el poema es un ente cerrado en sí mismo, que no comunica ni verdad ni 'embriaguez del corazón'; no comunica nada, sino que simplemente es: 'the poem per se'" (Friedrich 1974: 68).

Fernández Cozman distingue que dentro de esta tendencia coexisten "tres subtendencias" cuyo tejido discursivo estaría conformado por el neosimbolismo y la imaginería surrealista. El experimentalismo de Eielson al integrar la pintura, la escultura y el cine a la poesía, sus caligramas, sus metáforas escultóricas y su crítica de la sociedad de consumo, ejemplificaría esta primera subtendencia mediante *Reinos* (1944) y *Habitación en Roma* (1952)<sup>12</sup>. El poemario de Blanca

<sup>11</sup> Este poema de Jorge Eduardo Eielson pertenece al libro *Arte poética*. Edición, prólogo y cronología de Luis Rebaza Soralez (2004: 99).

<sup>12</sup> La poesía de Eielson pasa por tres momentos: el neosimbolista, el neovanguardista y el posvanguardista; se puede revisar al respecto: Camilo Fernández Cozman, "Panorama de la poesía peruana contemporánea (desde Manuel González Prada hasta la generación del 60)" (2013: 311-313).



Varela, *Ese puerto existe y otros poemas* (1959), junto al de Javier Sologuren, *Dédalo dormido* (1949), representarían la segunda subtendencia, y es que en ambas propuestas encontramos el imperativo estético de trabajar con la dimensión comunicativa de la palabra; la escritura de Varela es "fuertemente introspectiva [y] revela las contradicciones entre hombre y mujer o entre individuo y sociedad"; mientras que Sologuren "influido por el simbolismo y el surrealismo franceses [busca] materializar un discurso de alta calidad formal" (Fernández Cozman 2013: 314)<sup>13</sup>. Finalmente, la tercera subtendencia está formada por Francisco Bendezú, César Moro, Augusto Lunel y Julia Ferrer. El común denominador de estos autores es la estela surrealista: "Bendezú empleará la imaginería surrealista (matizada por un cierto orden clásico y un léxico inusitado) y ello implica una enumeración caótica de metáforas y metonimias haciendo del amor un macrotema" (Fernández Cozman 2012: 44).

### 1.2.3. "La vuelta al orden pero con ribetes vanguardistas"

En la escritura poética de Carlos Germán Belli, específicamente en *Poemas* (1958) y *Dentro & fuera* (1960), encontramos el ejemplo de esta tendencia que conjuga acertadamente los elementos clásicos provenientes de la tradición poética del Siglo de Oro español con opciones temáticas modernas. Los versos, en su mayoría, están estructurados teniendo en cuenta formas arcaizantes como los sonetos y la sextina; la sintaxis poética que dispone el orden de los endecasílabos y heptasílabos en función del hipérbaton y la elipsis, logra el desconcierto del entendimiento. El vocabulario arcaizante y neologista, y el empleo frecuente de epítetos, plantean, a nivel de indagación autónoma del arte, una fuerte conciencia estructural del poema. Antes de ser expresión didáctica o documento social, la poesía será acontecimiento de lenguaje que se inserta dentro de una tradición cuya renovación dependerá del trabajo de resemantización de sus formas expresivas. El poeta buscará modernizar el lenguaje a través de formas estróficas

---

<sup>13</sup> Dentro de esta subtendencia se encuentra también la poesía de Romualdo, sobre todo aquella de corte simbolista: *La torre de los alucinados* (1951).



arcaicas: “¿Vanguardista y tradicional a la vez?” (Fernández Cozman 2012: 45). En “Una desconocida voz...”, poema de *¡Oh hada cibernética!* (1961)<sup>14</sup>, se lee:

Una desconocida voz me dijo:  
“No folgarás con Filis, no, en el prado,  
Si con hierros te sacan  
Del luminoso claustro, feto mío”;  
Y ahora que en este albergue arisco  
Encuéntrome ya desde varios lustros,  
Pregunto por qué no fui despeñado,  
Desde el más alto risco,  
Por tartamudo o cojo o manco o bizco.

Aquella otra voz del pasado que aconseja no “folgar con Filis”, que se anuncia como discurso ético del buen vivir, parece perder sentido en la cotidiana vida del hablante lírico. Esta falta de sentido conduce al hablante a demandar una explicación del por qué no fue echado a la muerte ya que no tiene utilidad alguna: “la sensación de su propia ineptitud lleva al poeta a la sospecha de ser extraño e inoportuno en la sociedad y a la pregunta si es de veras legítima su presencia en el mundo” (Paoli 1989: 126).

#### 1.2.4. “La lírica de la oralidad, nutrida del legado peninsular”

La tradición poética que resuena como subtexto lírico dentro de esta tendencia pertenece a la poesía española de la generación del 27. La conciencia estilística y los procedimientos de composición del poema provienen indistintamente del magisterio de Pedro Salinas, Gerardo Diego, Antonio Machado, Jorge Guillén y Miguel Hernández; también se dejan oír resonancias de la poesía de Bertolt Brecht. En *Formas de la ausencia* (1955) y *Para vivir mañana* (1959), de Washington Delgado, encontramos aquella preferencia hacia la configuración del lenguaje reflexivo en la línea de *La voz a ti debida* (1933) de Pedro Salinas, para el primer poemario; y la preferencia brechtiana por la palabra desmitificante y el verso revelador de la realidad, para el segundo conjunto de poemas (Delgado

---

<sup>14</sup> *Documentos de Literatura 1. La generación del cincuenta* (Martos 1993: 106).



1989: 159-162). En el poema “Las buenas maneras”<sup>15</sup>, de *Para vivir mañana*, el hablante poético advierte un escenario hostil y, por ello, demanda un aprendizaje para la sobrevivencia:

Es peligroso caminar  
Con un nombre en los labios.  
No digas nunca  
España, Leningrado, muchacha,  
Querida tierra.  
Aprende las buenas maneras de la vida,  
La vida es silenciosa  
Y el silencio tiene numerosas palabras:  
Buenos días, ha llegado el verano,  
Los precios suben  
Si los salarios suben, la patria espera  
Vuestro sacrificio, el señor presidente  
Deplora lo sucedido. Los señores ministros  
Confían en el futuro, el feroz asesino  
Fue ajusticiado, Dios  
Bendiga a nuestro pueblo.

Otro poeta cuya producción se orienta por este sendero poético es Juan Gonzalo Rose; en *Simple canción* (1969) resuenan las voces de Miguel Hernández y León Felipe; una poesía hecha de imágenes realistas y tono combativo-social, pero también intimista y de preocupaciones sobre las implicancias familiares de la militancia política, el devenir de la vida y la muerte: “solitario, escéptico, marginal, Rose fue hasta 1983, año de su muerte, la imagen que el pueblo tenía del poeta, como Martín Adán en otros años” (Martos 1993: 21)<sup>16</sup>.

### 1.2.5. “La polifonía discursiva”

La poesía de Pablo Guevara es la que representa esta tendencia. En el siguiente apartado explicaré las características de su poesía con mayor detalle. A modo de generalidad, baste con anotar que desde *Retorno a la creatura* (1957) hasta *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972) se percibe nitidamente que los

<sup>15</sup> *Ibíd.*, 174.

<sup>16</sup> A propósito de la poesía de Delgado y Rose, Fernández Cozman sostiene: “me arriesgaría a decir que de todos los poetas de los años cincuenta, Delgado y Rose son los más insertos dentro de la conciencia trágica de pertenecer y no pertenecer a un espacio geográfico como el Perú” (2012: 46).



elementos poéticos como el coloquialismo narrativo y la narratividad polifónica se intensifican. El poeta es un testigo de la realidad y su poema una crónica o historia local. Esto se evidencia en el poema “Esto sucede en la ciudad de los estudios superiores: Diógenes, pero un auto lo embiste”<sup>17</sup>:

III

Ah, pero volvamos Lector a Nuestra Ánima,  
a nuestro hijito de Hécate que vivió todos los peligros  
de los campos  
socio-culturales y las devastaciones del capitalismo  
económico  
entre los riesgos de las tipificaciones  
y los célebres acuñaientos

Guevara no apuesta estéticamente por los códigos simbolistas ni la composición poética metafórica, lo suyo es el “catálogo lírico épico” de la cotidianidad de la sociedad peruana: “no busca el poema perfecto, sino el discurso totalizador, donde el poema sea un género que absorba creativamente formas teatrales, narrativas, citas textuales, entre otros recursos” (Fernández Cozman 2013: 316). El legado de T. S. Eliot y Ezra Pound permite comprender el énfasis en la narratividad y la versatilidad: “Guevara ha alcanzado la liberación del verso confiriéndole fluidez en una poesía aluvional e integradora de los más diversos niveles de la realidad” (Gutiérrez 1988: 74).

### 1.2.6. “La poesía andina”

La poesía de Efraín Miranda Luján se coloca en un lugar privilegiado dentro de esta última tendencia poética. En sus poemarios *Muerte cercana* (1954) y *Choza* (1978) ha logrado condensar la cosmovisión del universo indígena y representar una imagen vital del mundo aimara-quechua, por ejemplo, el poema “EE”<sup>18</sup>:

¡No me grites de calle a plaza: cholo;  
Gritame de selva a cordillera,  
De mar a sierra,  
De Tahuantinsuyo a República: INDIO!

<sup>17</sup> Pablo Guevara. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (2003: 99).

<sup>18</sup> El poema pertenece a *Choza*, pero lo tomo de *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* (2011: 38).



¡Lo soi!  
¡A puntapiés, insultos y balas: lo soi!  
¡Explotado, robado, asesinado; lo soi!  
¡Con mi esqueleto, mi ecología y mi Historia: lo soi!

El sustrato aborigen de su sintaxis no hace compleja la lectura de sus poemas. La conciencia dialógica del poeta se ha esforzado por dejar de lado toda referencia que pueda parecer rebuscada. El lenguaje poético busca representar los avatares culturales, históricos y cotidianos del mundo indígena: "con un ritmo acezante, bronco, duro, elimina el tradicional decorado de llamas, vicuñas y picachos y aprovechando su información occidental, expresa bien el choque de culturas" (Martos 1993: 24).

A través de la explicación de estas seis tendencias discursivas se puede dar cuenta de que más de una concepción y práctica poética coexiste dentro del panorama poético de mediados del siglo XX. La matriz que define el campo poético de la década del cincuenta es la heterogeneidad. Si bien algunas de las propuestas estéticas coinciden en presentar resonancias subtextuales propias de la tradición hispana e inglesa, la forma personal de articularla y desarrollarla permite entender el cuidado en la autonomía estilística.

En este campo poético heterogéneo es donde se inserta la poíesis guevariana. Sintetizando un poco lo visto hasta este punto, la poesía de Pablo Guevara atraviesa la madura concepción sartreana del compromiso escritural, el diálogo y la actualización de la tradición vanguardista, simbolista, surrealista, el coloquialismo narrativo y la presencia española de la generación del 27. Enmarcada dentro de la tendencia de la polifonía discursiva, su escritura cancela el dominio de la retórica hispana y apertura las poéticas del 60, pero además dentro del experimentalismo, la poesía de Guevara encontrará aquellas estructuras y formas para construir su sistema poético. Me detendré, a continuación, en presentar algunas características generales de su obra poética.



### 1.3. Características de la poesía de Pablo Guevara

Las características que se pueden advertir en la poesía guevariana pueden sintetizarse en los siguientes elementos:

#### 1.3.1. El tono lírico y la anunciación épica

Es el signo distintivo de los primeros poemarios *Retorno a la creatura* (1957), *Los habitantes* (1965) y *Crónicas contra los bribones* (1967). A través de "Mi padre, un zapatero"<sup>19</sup>, que forma parte del primer poemario, se pueden comprender los elementos que caracterizan la voz poética del Guevara que comienza a develar su singular universo poético:

##### **Mi padre**

Tenía un gran taller. Era parte del orbe.  
Entre cueros y sueños y gritos y zarpazos,  
él cantaba y cantaba o se ahogaba en la vida.  
Con Forero y Arteché. Siempre Forero, siempre  
con Bazetti y mi padre navegando en el patio  
y el amable licor como un reino sin fin.

Fue bueno, y yo lo supe a pesar de las ruinas  
que alcancé a acariciar. Fue pobre como muchos,  
luego creció y creció rodeado de zapatos que luego  
fueron botas. Gran monarca su oficio, todo creció  
con él. La casa y mi alcancía y esta humanidad.

Pero algo fue muriendo, lentamente al principio;  
su fe o su valor, los frágiles trofeos, acaso su pasión,  
algo se fue muriendo con esa gran constancia  
del que mucho ha deseado.

Y se quedó un día, retorcido en mis brazos,  
como una cosa usada, un zapato o un traje,  
raíz inolvidable quedó solo conmigo

Nadie estaba a su lado. Nadie.  
Más allá de la alcoba, amigos y familia,  
qué sé yo, lo estrujaban.

Murió solo y conmigo. Nadie se acuerda de él.

---

<sup>19</sup> Los poemas que cito a continuación proceden de la antología poética preparada por Marco Martos y publicada bajo el título *Documentos de Literatura 1. La generación del cincuenta* (1993: 196).



La forma poética elegíaca expresa una tierna y desgarrada queja. Desde el inicio del poema y hasta el final no se advierte un lenguaje metafóricamente hermético o denso. Los versos son cortos y la selección léxica no presenta mayor complejidad. Esta concisión avanza hacia la configuración de un ritmo rápido. La presencia de elementos de la cultura popular encajan con el objetivo que el hablante lírico se propone: reivindicar la historia personal del padre, posicionar su humildad en el lugar heroico donde su humanidad debe estar: “la voz lírica adquiere un temple épico de canto al trabajo y es posible rescatar al artesano para que sea personalidad constitutiva de la tragedia que llora la elegía: la irreparable frustración y pérdida de lo que no debió ser roto por el destino, de lo que no debió morir” (Zubizarreta 1968: 65).

Así, la trágica exploración por el ámbito personal tiene como resultado la elevación del personaje a la categoría de héroe. Se entiende de esa manera que el poeta opta por representar aquellos elementos de la memoria personal y popular. Este modo de escribir fue advertido tempranamente en notas que comentaban el talento poético de Guevara: “‘En cada palabra de su poesía iban enredados jirones de su vida misma, reminiscencias y anhelos’. Esto dice *El Sol*, diario cuzqueño, en su edición 12 del mes en curso, al referirse al recital ofrecido, en el paraninfo de la ciudad Imperial, el día 10 del presente, por el joven y promisor poeta Pablo Guevara Miraval” (Anónimo 1955).

En su poesía inicial los elementos insignificantes u olvidados por las poéticas coetáneas son resituados y revalorados como elementos poéticos:

### **Dos monarcas**

Amo al pescado, el plateado monarca  
que se agita en mis manos. Yo lo escucho  
y lo miro vibrante en mis sentidos, tal vez  
como en las costas libres de alguna gran bahía  
donde no hay pescadores que sumerjan sus redes.  
Fabulosa materia que me intriga los ojos,  
dinos, ¿fue feliz este espacio de aleteos dorsales?  
Surcador de los sodios, ¿fue feliz este estado del ser  
temblando en la ansiedad, pero que nunca supe si es que huía  
o partía hacia costas o límites? Oh, habitante del mar,  
—otro reino que el mío— oh, querido, necesito saberlo.



Hoy estamos cogidos. Y tú extrañas el mar.  
Y yo extraño el amor. Si sonara el amor  
extenso como el mar. Oh, querido.

En el poema "Dos monarcas" se percibe a un hablante poético que se dirige a un pez a quien le atribuye el rango de soberano. Pero lo que más llama la atención no es el elemento poetizado, sino más bien la declarada afectividad que siente hacia él: "Amo al pescado, el plateado monarca". Apreciamos que la poesía inicial de Guevara direcciona su interés hacia elementos populares y del margen, pues busca construir un universo poético personal con elementos poco tomados en cuenta, o en todo caso, elementos que la mayoría rechazaría por no parecer poetizables. La afectividad hacia el héroe paterno, el zapatero; y hacia aquel soberano habitante del mar, el pez, son indicadores de una poesía lírica que busca orientar la mirada hacia la historia de seres "insignificantes" tanto del paisaje humano como del natural.

La maduración de esa conciencia poética se plasma en *Los habitantes* (1965). Los títulos de los cantos VII y XI, "Los erizos" y "Las tortugas" respectivamente, expresan aquel desconocimiento y desatención respecto a los seres que estos anuncian. Sea uno como el otro, el hablante poético insiste en que la ignorancia y la falta de interés en estos animales son señales del poco conocimiento que tiene el hombre en dichos seres. Refiriéndose a los erizos dice: "Chatos, protuberantes, casi ciegos, / como cerros sin relieve en la tierra, / nadie les observa pero ellos observan" (198); o respecto a las tortugas: "Pasan, ignoradas de los hombres, las arrugadas / que nunca estuvieron presentes en los asesinatos; / en tanta noche humana son la imagen feliz" (198). El poema "Nietos y abuelos" de *Crónicas contra los bribones* (1967) sintetiza lo que comento líneas arriba:

### **Nietos y abuelos**

Sé que a estas horas caminan por las calles penetrantes del arenque,  
hacia las costas del hogar más tierno, tras la difícil pesca  
acoderan con las alegres luces de los peces de Soerne



—el lago de colores cerca de la casa—, y al fin Serenidad,  
Confianza, Ternura, Sencillez y Transparencia son nombres  
propios para mí, brillan como vulcanos, sus llamas llegan  
hasta el Perú, enseñan a mi corazón  
—cansado a veces— modestia, sencillez,  
confianza en voces, enseñan al inclemente  
ganada paz en dignidad y no el silencio  
después de las matanzas, al perderse de armadas  
mortalmente triunfales, bajo los ardores de cañones  
nunca calmos de banqueros, mercaderes  
e histéricos burgueses: gentili uomini,  
todos unos caballeros ávidos de sangre.

La narratividad hace avanzar el poema hacia el terreno de la cotidianidad. El discurso poético se mueve entre lo subjetivo y lo objetivo. Se exaltan las virtudes de los pescadores y se las contraponen al decadente sistema de valores de los habitantes de las grandes ciudades. De esta manera, la poesía se constituye en un escenario donde se confrontan sistemas de valores urbanos y no urbanos; el resultado que se obtiene de dicha confrontación es claro: serán los seres del margen, las personas comunes y corrientes como los zapateros y los pescadores, quienes encarnen el sistema de valores a seguir.

El modo de ser que estos tienen demandará un razonamiento centrado en el hombre, y con ello buscará que se atienda a otros seres: "no se trata de un bestiario pintoresco o simbólico o humorístico (aunque el humor no esté ausente), sino de un vivir, desde el nivel del presentimiento poético, la oscura irracionalidad de la bestia que, como ahora se sabe, es capaz de esclarecer ciertos aspectos de la conducta humana" (Sologuren 2001: 8). El hablante poético tiene claro que el porvenir de la humanidad no se hace con el sistema de valores de las personas corrompidas, sino con las expresiones más armoniosas y sinceras de aquellos hombres sencillos que, cual sabios, dialogan con la naturaleza; es lo que Higgins le atribuye a la escritura poética de Guevara: fe en los valores del hombre común para así poder resguardar la humanidad (1993: 110).

De lo que acabo de comentar se desprenden algunas características de la poesía de Guevara en este primer trayecto de su obra poética. El discurso poético



se inicia con el tono lírico revelador del universo personal<sup>20</sup>, para avanzar progresivamente hacia el ritmo narrativo épico que condensa, en alegorías, la crítica a un determinado sistema de valores. Estas formas poéticas configuran una decidida reivindicación de los componentes populares dentro del discurso poético; con ello se critica el orden hegemónico en tanto poseedor de un sistema de valores caduco. Guevara es insistente en resaltar este cuestionamiento de lo que considera blanco hacia donde orientar la artillería poética, así lo proclama en la entrevista que le concede a Abelardo Sánchez León en 1972:

El poeta es uno de esos animales —debe ser más que un animal—: execrar a los de arriba, por dominadores, él no puede ser un dominador más, y exaltar a los de abajo en aquello que los libera de su animalidad. Solo así tiene el poder de decir, el derecho a protestar. Él puede denigrar, condenar, gritar, exorcizar, blasfemar. Cuando un día suceda su total semejanza con el oprimido habrá solucionado una de las contradicciones principales: la unión del luchador con el poeta y el poeta con el desdichado. Los oprimidos recién reconocerán a los poetas como a sus iguales y no como a sus dominadores. (Guevara 1972: 36)

Por ello, *Retorno a la creatura* (1957), *Los habitantes* (1965) y *Crónicas contra los bribones* (1967) proponen, tempranamente, el rescate de los personajes populares y los seres que circundan al hombre “citadino” y “burgués”, pero que no son tomados en cuenta por él. La importancia que el poeta le otorga a los elementos populares no solo para ser incorporados dentro de la práctica poética, sino

---

<sup>20</sup> En respuesta a la encuesta elaborada por Miguel Díaz G., a propósito de cómo fueron los inicios poéticos, Guevara realiza un interesante recuento de la maduración de su conciencia poética; transcribo la reflexión para comprender el devenir poético guevariano: “Empiezo alrededor de los trece o catorce años a escribir poesía. Un tipo de poesía entre mística y amorosa, eso que siempre pasa con la gente muy joven. La vida cotidiana era lo que me dominaba. No tenía conciencia de que escribía versos. Tampoco era una relación con el libro, era, más bien, una exaltación ante la vida cotidiana. Así, hasta que tengo veinte años, cuando entro a la Universidad Católica, y casi inmediatamente, gano un concurso organizado por la revista de la universidad *Gleba* (1950). Ahí fue donde tomé conciencia de que alguien podía leer lo que escribía. Primero el profesor Luis Jaime Cisneros me hace pensar que ser poeta es un acto público, en el sentido que la poesía, que es privada, pasa a ser una poesía pública, porque es para otros. La poesía al ser pública asume diversos géneros y/o poéticas” (Guevara 1987a: 42). Un relato un poco enriquecido sobre el mismo tópico, y con algunas anécdotas sobre los primeros poemas escritos, podemos encontrarlo en la entrevista que realiza César Lévano (1999). Leemos en esta: “cuando ingresé en el Colegio Militar Leoncio Prado, mis mejores propinas semanales las recibía por escribir acrósticos a los compañeros de aula. El profesor de castellano, Luis Bedoya Reyes, y el de literatura, Jorge Puccinelli Azoro, me hacían leer en clase mis últimos poemas. Y me sentía de lo más tranquilo. Lo hacía con mucho desenfado y hasta alegría. No tenía conciencia de que era un poeta” (Guevara 1999c: 62).



también para ser resituados dentro del complejo conjunto de producción cultural de la nación, se hace evidente como programa de acción intelectual que lucha contra la dominación y la descolonización, es decir, un interés ideológico además de estético:

Considero que si se quiere verdaderamente revolucionar las formas de participación cultural se deben exigir estas condiciones: representatividad democrática, actitud dialógica y defensa permanente de los intereses populares y nacionales y, por supuesto, el rescate de una cultura nacional de “los de abajo” para llegar así a una auténtica identidad cultural socializada [...] tratando de arrojar de nuestras mentes y, sobre todo, de nuestros actos, todo vestigio de imperialismo y dominación [se debe defender] los intereses populares y nacionales. (Guevara 1975: 7)

No será casual encontrar más de estos héroes anónimos dentro de la poesía que el autor compondrá más adelante<sup>21</sup>; tampoco será casual que para el tratamiento de este tipo de personajes proponga formas poéticas y narrativas que introduzcan con “naturalidad” lo popular. Como señala Guevara en una entrevista realizada por Oscar Araujo León: “mi poesía atraviesa por varios ciclos. Mis dos primeros libros, *Retorno a la creatura* y *Los habitantes* contenían una visión de la naturaleza más que nada de tipo lírico; esos poemarios hablan de mis inquietudes, de mis dolores, todavía en un tono que me atrevería a decir menor por ser lírico” (Guevara 2001: 4).

Se deduce que para el poeta lo lírico no es un elemento capital dentro del proyecto poético que madura y desarrolla. Es más, años antes cuando Jaime Urco le pregunta sobre su actitud poética, Guevara reafirma su distancia de las

---

<sup>21</sup> Este *leitmotiv* estético e ideológico de lo popular lo distingue Antonio González Montes cuando comenta puntualmente las directrices temáticas del poemario póstumo de Guevara *Mentadas de madre* (2008). El profesor sanmarquino escribe que la representación de la urbe en esta obra de Guevara: “no es sino el recuerdo de esa Lima popular, dedicada al disfrute de las festividades que las familias pobres pero vitales realizaban a lo largo del año, y en las que se mezclaban las voces, los olores, los perfumes, los bailes, los disfraces, las serpentinas con mensajes de amor, los chisguetes. Todo ello se siente, se ve, se huele, se toca, se goza en las páginas de esta poesía vital que Pablo nos ha dejado como expresión plena de su inmensa calidad humana y artística” (2008: 81). De modo similar, Jaime Urco destaca que, en el mismo poemario póstumo, la presencia de creencias populares y fraseos del humor popular cifrado en lenguaje poético trasciende el lirismo porque: “A Guevara no le interesaba hablar de sus peculiaridades personales, su vida doméstica. No era un poeta que se regodeaba en dar vueltas sobre su ego. Es por esto que en *Mentadas de madre* habla de su pasado familiar únicamente porque le sirve para hablar de la historia de todos. Al hablar de su abuelo, de su madre, de la casa familiar, de los barrios, de los cinemas de antes está hablando del Perú” (2008: 83).



preferencias líricas que se tenía dentro del campo poético en el que inicialmente se desarrollaba:

Mejor dicho, los del 50 creían, ingenuamente, escolarmente —tal vez por su condición de profesores de Literatura española, no quiero decir nombres— que la poesía no era más que lírica. Todos se sentían Berceo, Bécquer, Nervo, o Juan de Dios Peza; y creían que la poesía no era más que la exhalación del sentimiento, ahí moría todo. Lógicamente, si el sentimiento es para nosotros inexpresable como postulación teórica de algo —porque nadie puede explicitar sus sentimientos—, para los poetas del 50 la poesía no era más que una exhalación del alma. (Guevara 1987: 119)

### 1.3.2. El progresivo abandono del lirismo

Una voz poética más reflexiva, narrativa, experimental e impersonal caracteriza a *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972)<sup>22</sup>. En efecto, el propósito que parece guiar el poemario es distinto respecto a los anteriores. Si bien se insiste con algunos temas como la presencia de lo popular a través de alusiones a la verbena, la mazamorra morada, los ponches y el vals, la alegoría de los animales como el avestruz, el hipopótamo, las jirafas, los leones, los gallinazos y los cóndores, y el cuestionamiento hacia los valores corruptos de la civilización occidental (en el poema “Los ecuestres”, la voz poética dice: “Hay que destruir este Orden Establecido”), el giro guevariano viene dado por la renovada concepción de la forma poética. Si desde *Crónicas contra los bribones* (1967) se anunciaba la idea de combinar géneros: la poesía en la crónica o esta en la poesía; en *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* se propone el abandono de la idea tradicional de poema como estructura cerrada. El poeta no aspira a escribir el poema perfecto en términos de musicalidad y metafóricidad a la usanza de los maestros de la palabra poética clásica. El objetivo estético de Guevara es otro: hacer del poema una estructura abierta en cuya composición se integre una serie de formas discursivas que le deben más a la organicidad del tema que tratan que a alguna exigencia del ritmo o de la metáfora. De este modo entendemos que aquellas voces injertadas muchas veces pierden su signo identitario, su voz

---

<sup>22</sup> La referencia a algunos poemas que conforman este poemario pertenece a Pablo Guevara Miraval. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (2003). Todas las citas de este apartado proceden de dicha fuente.



personal, para confundirse con la voz del hablante poético que las convoca. De hecho se busca una voz colectiva y se introducen distintas voces para dejar claramente expuesto que se persigue una poesía que experimente con nuevas formas de expresar y resituar el lenguaje (Cárdenas y Elmore 1983: II).

El poema "Hotel del Cuzco" tiene en la cuarta parte un enunciado que se introduce en cursivas: "*semilla que se parece a los dientes (según Calancha)*" (31); o cuando más adelante se incorpora, en el poema "La florida de quiparacra", una voz testimonial entre comillas, esta revela el sustrato indígena de su enunciación: "A mis padres / los despojaron desde *chiuchis* (pollitos) / por eso no nací campesino / pero me gusta el campo: / vi pequeño barco y me vine en pequeño tren" (41). En este texto se observa la estructura quechua que subyace en la locución de la voz poética, pero también se percibe el desarrollo de una estética de la cultura popular, del legado andino y de todo lo que ello entraña en tanto proceso cultural<sup>23</sup>. En una entrevista de Rafael Moreno (1982), Guevara enriquece aquella idea acerca de lo popular llamando la atención sobre el hecho lingüístico-cultural que esta trae, y el reto que significa dentro del campo poético:

Los poetas de ahora se vienen a Lima con su experiencia popular asumida en sus contextos propios de provincia y se enfrentan a las dificultades de la vida, de condiciones básicas de existencia en la capital del Perú, pero no han hecho los pasos siguientes, que es olvidarse ya de esas contradicciones que son las propias de un país de transición, sino buscar cómo regresar a los contextos originarios de ellos, sus fundamentos y *tratar de comprender la oralidad de los pueblos* de los cuales provienen. Hay

---

<sup>23</sup> Este interés por las representaciones populares, marginadas, silenciadas u oprimidas Guevara lo plasma también en su faceta de cineasta. Al respecto se puede consultar la entrevista que le hace Julio Ortega (1983 y 1984), en la cual el poeta declara refiriéndose al cine: "yo tengo siempre una especie de necesidad de explicar de una u otra forma la variedad de expresiones multinacionales que tienen los hombres en este país" (Guevara 1984b: 132). Un año después, en una entrevista al poeta realizada por Ángel Páez (1985), Guevara declara: "He realizado algunos cortos (*Historia de Ichi Oclo, Periódico de ayer, Wakon, Un yana del norte*, entre otros), con lo que puedo decir en imágenes lo que estoy diciendo en poesía. Necesitamos la decodificación de las múltiples voces que tiene el país. Un país pluricultural necesita ser continuamente decodificado" (1985: 56). Esta importancia que Guevara le otorga al legado andino dentro de los proyectos nacionales de construcción de la cultura hace que cuestione el sistemático olvido y la marginación en los que se encuentra esta tradición dentro de la sociedad hegemónica: "Lo andino debería empezar por una total inmersión del Ser Peruano en el Lenguaje Quechua, pero en Lima nadie ve esto ni nadie lo exige. Luego una experiencia total de las ideas en las historias locales y regionales de los Andes, pero en Lima no hay nadie que nos exija y enseñe. Y una inmersión total en los paisajes de los Andes por los colegios y las universidades para entender mejor simbolizaciones, animismos, magias, mitologías y leyendas, pero en Lima ninguna currícula superior ni secundaria ha perdido el sueño y la tranquilidad de su discurrir por estas cosas pedestres" (1986: 5).



sobre esto todo un camino que recorrer y que *yo pienso que debe ser un poco la poesía del siglo XXI*. Puede ser que uno de los grandes valores de la poesía del siglo XXI sea una cultura de rescate. (Guevara 1982b: 64, las cursivas son mías)

La explicación de Guevara exige un programa de comprensión de la poíesis por venir, y quizá se entienda más si no lo desvinculamos de la voz que asoma entre los versos citados anteriormente. Es decir, Guevara pone en práctica el llamado que hace: busca comprender y rescatar las múltiples voces de los pueblos del Perú. Explicado de otro modo, dentro del campo de la literatura, en sus propias palabras, este proyecto intelectual amplifica y transforma los modos tradicionales de comprender la literatura:

Las literaturas orales y las literaturas escritas abren como un cuchillo, rasgan y desflecan esos decorados rosados y azules (en realidad grises muchos días del año) de los civilizados e ingresan cuentos, leyendas, mitologías, costumbres, rituales, gestualizaciones, sonidos, voces, frases, adivinanzas, oráculos, así como manualidades de arcilla y plata y tejidos de asombro. Y junto con esas totalidades llegan los quejidos y crujidos profundos, casi insondables. (1986: 4)

Sin reducir la perspectiva de comprensión, en el segundo apartado del poema "Zoo, o entre los animales", escuchamos las voces de Abraham Lincoln y Thomas Jefferson que, colocadas entre comillas, rematan el final del poema y proyectan la imagen de unidad y articulación discursiva temporal: "y ahí está después de tantos esfuerzos su inmarcesible / Democracia / 'es el gobierno del pueblo por el pueblo para el pueblo' / y 'he jurado ante el altar de Dios hostilidad eterna / contra toda forma de tiranía sobre la mente humana' Lincoln y Jefferson" (59). Lo que anteriormente anoté como despliegue de voces heterogéneas que confluyen en el espacio abierto del poema, es, justamente, lo que estos enunciados poéticos ilustran. Si seguimos la secuencia de los ejemplos citados, se observa que las voces con o sin comillas atraviesan un importante trecho temporal que se inicia desde la colonia (Calancha), pasa por los procesos político-sociales peruanos de mediados del siglo XX (referencias al régimen odriista), para retomar, en otro lenguaje, un intervalo significativo de la historia de la cultura democrática estadounidense (referencias a Jefferson y Lincoln).



De este modo, se comprende que la poesía importa más que como metáfora, como discurso narrativo, incluso antipoético, que adquiere el hecho de cartografiar el escenario problemático de la vida social. Ello no es casual. En esencia porque es el modo como el proyecto poético guevariano se abre camino entre las voces y opciones poéticas con las que se le asociaba casi determinísticamente: la escritura del poeta es una crónica que se extiende por el espacio de la página en blanco introduciendo elementos intertextuales diversos; poesía como “discurso totalizador” (Fernández Cozman 2013: 316). Guevara transforma las estructuras clásicas con las que se definía la poesía para algunos poetas de la década de los cincuenta y abre los cauces para las prácticas poéticas de las décadas venideras (López Degregori 2006: 65-66). Estas aproximaciones explicativas son redondeadas por Santiago López Maguiña cuando sostiene que la poesía de Guevara:

Es una poesía de reflexión, de indagación e investigación poética que se manifiesta en la búsqueda de un lenguaje que ya no experimenta con la metáfora inédita, con la novedad de los tropos y los mundos representados, con el buceo en el ancho mundo del cuerpo interior, sino que viaja por los llanos y montañas de la interacción social y política, por los laberintos de la vida cotidiana, de las grises habitaciones y oficinas de la rutina. Más allá aun la poesía intenta ser terreno de expresión del discurso oral y popular, de la tradición y de la historia, especialmente de la historia callada, que recién en las últimas cuatro décadas viene siendo referida y pensada. La poesía quería ocupar el lugar de las hablas excluidas de los discursos oficiales, de los medios de comunicación, de la literatura. (2008: 87)

Hace poco más de diez años se pensaba que *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* era el poemario en el que Guevara plasmaba la culminación de un proyecto poético cuyo énfasis estaba puesto en la actitud cuestionadora de la cultura occidental y de sus instancias de poder (Rabí do Carmo 2003: 11); actualmente, esta idea se ve enriquecida si introducimos, a este balance de la poética guevariana, la reflexión que suscita el poemario publicado veintiséis años después de *Hotel del Cuzco...* (1972): *Un iceberg llamado poesía* (1998)<sup>24</sup>. Este

---

<sup>24</sup> A raíz de la obtención del Premio Copé de Oro de Poesía (1997) circularon algunas notas y artículos en los que, casi unánimemente, se señalaba el prolongado silencio en el que se mantuvo el poeta. Algunos años después la revista *Casa de cartón* 23 (2001) le dedicó un número monográfico en el que se reunieron artículos que proponían una mirada de conjunto a su obra; cabe destacar que los articulistas pusieron énfasis en la monumental ópera poética de cinco actos.



muestra que el proyecto poético guevariano no se cerró entre las complejidades estilísticas y formales del cuarto poemario; en otras palabras, no hubo clausura de un proyecto poético. Lo que sí aconteció fue un prolongado silencio de maduración de la conciencia histórica y la radicalización de las estrategias discursivas de composición poética<sup>25</sup>. Por ello, a continuación, explicaré la tercera gran característica de su obra.

### 1.3.3. La intensificación de la narratividad y la intertextualidad

La intensificación de la narratividad y la intertextualidad, en vías de construir un discurso totalizador, son los elementos que definen la tercera gran característica de su obra, la cual se cristaliza en *Un iceberg llamado poesía* (1998) y el conjunto de poemarios publicados un año después, incluyendo el antes mencionado, bajo el título *La colisión. Ópera marítima en cinco actos. Acto primero: Un iceberg llamado poesía; acto segundo: En el bosque de hielos; acto tercero: A los ataúdes, a los ataúdes; acto cuarto: Cariátides; y acto quinto: Quadernas, quadernas, quadernas* (1999). Se trata de cinco poemarios cuyo eje articulador es la alegoría del hundimiento del trasatlántico Titanic, ocurrido en 1912, al chocar con un iceberg. En estos poemarios, Guevara alegoriza una serie de sucesos ocurridos en la historia social e intelectual de la humanidad. La colisión y el posterior hundimiento del trasatlántico “se toma como alegoría de la gran fragmentación que caracteriza a la cultura y a la sociedad de este tiempo [...] simboliza también las debilidades de lo que parece invencible. Y metaforiza el orden social estratificado, que brilla en la cúspide pero que se apaga en la base, donde se arruman las clases trabajadoras y los emigrantes” (López Maguiña 2001: 16). Para González Vigil, esta penta-poética tiene la peculiaridad de ser una paradigmática aventura creadora del siglo XX, en la que su autor muestra una escritura ubérrima en ritmo, sintaxis, léxico y organización (2001: 14).

---

<sup>25</sup> En este prolongado silencio poético Lauer encontró afinidad con poetas a quienes se les puede atribuir la formación de una tradición poética peruana del silencio; poetas que también aguardaron un período considerable de tiempo para poder publicar, pero para quienes el silencio es otro modo de poesía: Westphalen que se tomó treinta y cinco años de un poemario a otro; y Eielson para quien tuvieron que pasar veinte años para ver otro poemario nuevo (Lauer 2001: 12).



La crítica literaria sostiene que este conjunto de poemarios, a nivel estructural, desafía los modos tradicionales de concebir la poesía, es decir, no se encuentra en estos la idea del poema organizado en función de un ritmo y de una estructura cerrada de la composición; el constante aplazamiento del cierre definitivo del poema hace que se organice como una estructura abierta, más afín a programas narrativos cuya multiplicidad de recursos y tonos desencadenan complejas conexiones intertextuales en cuya estructura perviven no solo las voces o el aliento de Pound o Eliot, sino también, de manera aleatoria, otras voces que funcionan como orientadores temáticos u, otras veces, como complementos narrativos. Así, el poema es un espacio abierto donde se radicaliza la confluencia de diversidad de elementos discursivos; es experimental y desbordante, algunos de ellos no parecen tener principio ni fin (López Degregori 2006: 59). De hecho, el lenguaje poético en la ópera de Guevara no muestra una economía verbal; no se cumple el pacto poético de que la poesía debe escribirse en pocas palabras. La suya es una dicción torrentosa y perturbadora; por ello se entiende la constante hibridación de discursos que se realiza entre sus estructuras discursivas con la finalidad de vigorizar y heterogenizar el discurso poético. Su verbalización es excesiva como el mar que lo abarca todo. Como las aguas que se hacen forma de cada espacio vacío; "sus poemas son verbosos. Dicen, se desdican, se repiten, se amplifican" (Urco 2001: 5).

Cada enunciado que se tome de cualquiera de los cinco títulos que componen la obra de Guevara ha madurado como la idea que esperó el paso del tiempo para que de tanto ensayar se haga infalible; por ese motivo, el hablante poético deja oír, entre la multitud de voces que preparan la partida del trasatlántico, bitácoras, argumentos, tesis, conclusiones, inferencias, diálogos, etc. Las imágenes se suceden una detrás de otra a un ritmo acelerado, con ello la enumeración no parece buscar registrar el límite, sino lo excesivo y lo desbordante, en claro impulso narrativo. En efecto, no es más la voz poética de los primeros textos que se esforzaba por revelar la emoción íntima de su mundo personal; la poesía ha tomado el cuerpo de la gran narración sobre la historia humana. Los elementos referenciales con los que se estructura el lenguaje poético



dejan oír la voz de un hablante poético sobreviviente del acontecer histórico de la humanidad; y aunque lo que se enuncia es una catástrofe que podría neutralizar su reflexión, este no deja de ejercitar su conciencia histórica. Los cinco actos de la ópera guevariana buscan golpear a la cultura, a la tecnología y a las monótonas vidas de los tripulantes del trasatlántico, estratégica alegoría para arremeter contra los resortes enajenantes de la sociedad actual (López Maguiña 2001: 15).

El común denominador de la ópera conjunta se hace, entonces, con elementos míticos de la cultura moderna, con ideas y sistemas de pensamiento que alguna vez tuvieron fortuna y que dentro de la estructura poética comienzan a desplomarse. Los heraldos que traen aquellos adioses a las certezas estéticas y científicas que alguna vez tranquilizaron a la sociedad moderna proclaman su ocaso o su crisis; por ello, Guevara inserta una cita de Jacques Derrida después de finalizar el poema "Santidad de las alturas" en el poemario *En el bosque de hielos* (1999: 118), también introduce en el poema "Carne" de *A los ataúdes, a los ataúdes* (1999: 81) la huella del padre de la lingüística estructural, Ferdinand de Saussure y la voz de Jonathan Culler.

La poesía de Guevara se teje con aquellos representantes que provienen de la discusión teórica de las ciencias del lenguaje y de la filosofía del lenguaje. El objetivo que estas referencias cumplen es llamar la atención sobre la naturaleza heterogénea que tiene la composición del poema, más allá de la concepción ingenua de la poesía como espacio exclusivo de imágenes y metáforas; el poema es escenario de síntesis de la discusión crítica. Esto es lo que Santiago López Maguiña caracteriza como mezcla y combinación de una heterogeneidad de saberes que articula y combina lo popular y lo académico, lo científico y lo mágico, "lo épico y lo lírico, lo antiguo y lo moderno. Lo guía un afán de integración y el deseo de suprimir diferencias y distancias. Quiere un discurso poético que transponga fronteras y se torne también filosofía, lingüística, crítica cultural, sociología, crónica" (2001: 15).

La poesía guevariana en esta etapa de su producción poética aspira a convertirse en un discurso totalizador que cuestiona el poder y las instituciones de la cultura occidental, es antipoética y anticánónica. Vista de este modo, la poesía



forma parte de la historicidad, es el documento artístico y estético que expresa esos anhelos (Rabí do Carmo 2001: 10-11); está en permanente riesgo y en constante ejercicio de deconstrucción; tiene la plegaria y la mueca, el léxico más elevado y el más crudo y ordinario, el “vocablo corriente” y el literario, el enunciado menos elaborado y el más rebuscado. En palabras del propio Guevara en entrevista con Jaime Urco a propósito de la lengua social como lengua poética:

Sigo soñando siempre con una lengua de todos y no con una lengua exclusiva; entonces el discurso periodístico, el discurso popular, las tradiciones orales, las conversaciones, las interjecciones, los insultos forman parte, para mí, del lenguaje humano y no creo que haya un lenguaje poético [...] no creo que haya una lengua poética; creo que la poesía es una continua transformación de palabras y por lo tanto en esa transformación lo que hay es la lengua de todos y no mi lengua. (1987: 117-118)

Este sabotaje de la lengua poética, en el sentido de no atribuirle ninguna esencia a la misma, desafía los modos tradicionales de comprender lo que es la poesía. Ciertamente se busca transformar la percepción sobre lo que se considera poético: “su lenguaje juega al filo de dejar de ser poético, el autor se la pasa esquivando a la poesía, buscando aproximaciones al tono que impone la preeminencia de un lector ideal a-literario” (Lauer 2001: 12).

Pero el sistema de interacción poético intertextual se establece también con los poetas claves de la tradición poética y literaria universal, entre otros: Breton, Rilke, Rimbaud, Mallarmé, Artaud y Joyce; y entre las voces de la tradición poética peruana e hispanoamericana destacan: Vallejo, Pessoa, Westphalen, Eielson, Adán y Lezama. Mediante la cita directa como encabezado del poema, o como inserción de versos dentro de la estructura del poema guevariano, la poesía de los autores mencionados se incorpora a la estructura global de la poética como alusión intertextual que de poema en poema se hace más radical en el sentido de mimetizarse con la poesía misma. Y es cuando el sentido de este proceder polifónico, intertextual, heterogéneo se revela como estrategia para la reflexión poética:

Guevara se lee a sí mismo en otros poetas, no tanto como citas afines (aunque lo son) cuanto como yuxtaposiciones a su propio trabajo,



demostraciones de que no está solo sobre el iceberg, ni ellos tampoco [...] a partir de eso es que Guevara reflexiona sobre la poesía/ lo poético en el Perú, y en esa medida su penta-poemario es también una obra de crítica. Una suerte de ópera silenciosa que transcurre sobre un témpano poblado de poetas peruanos. (Lauer 2001: 13)

Este carácter reflexivo que advierte Lauer, que podríamos señalar como metapoético en el sentido de ser discurso poético que reflexiona, en el espacio mismo del poema, sobre la tradición poética peruana<sup>26</sup>, hace del discurso poético un complejo espacio discursivo donde se condensa aquella alegoría de la cultura occidental a partir de la multiplicidad de voces que hacen como contenedores de un pasado a partir del cual se puede comprender las acciones del presente y el porvenir; el llamado de Guevara es para inscribir la poesía en ese balance del conocimiento occidental. Su discurso poético, mediante diversos procedimientos intertextuales y alegóricos, interpela a otros discursos de la sociedad; y es lo que, a modo de síntesis, explora a nivel de contenido: las paradójicas facetas de la sociedad moderna, los problemas que desencadena la globalización, las contradicciones del sistema de valores de la cultura occidental y la precariedad del ser humano pese al desarrollo de la tecnología. Una barroca crónica poética que condensa las imágenes de la historia occidental del siglo XX.

Esta explicación sobre las características que tiene la poesía de Guevara permite dar cuenta de que una trilogía organiza su sistema poético: el poeta, la poesía y la historia (sociedad)<sup>27</sup>. Leamos la siguiente reflexión que el propio poeta realiza en la conversación que sostiene con Jaime Urco:

Yo siempre he sentido que el poeta no es más que un médium. El poeta no es tanto un biógrafo de sí mismo sino un historiógrafo, un cronista, un

---

<sup>26</sup> Guevara es uno de los poetas que reflexiona críticamente sobre el proceso histórico de la poesía. Su esquema de periodización de la poesía peruana titulado "La guerra de los cien años/ El cajón de Huamán Poma" (1987) propone clasificar el lenguaje poético (desde 1910 hasta 1980) teniendo en cuenta tres horizontes: el nominalista, el conceptista y el narrativo. En el artículo "Aproximación a la crítica contracorriente de Pablo Guevara" (2007) he desarrollado algunas ideas respecto a su lúcido modo de ejercer la crítica literaria: "El ejercicio crítico de Guevara muestra la importancia de una crítica 'contracorriente' en tanto esta produce discursos alternativos o paralelos a la crítica canónica oficial" (Flores Heredia 2007: 159).

<sup>27</sup> Las numerosas entrevistas que concedió Pablo Guevara sirven para reconstruir las ideas de su sistema poético. Se pueden revisar detenidamente las extensas entrevistas que dio a Julio Ortega (1983 y 1984) y Jaime Urco (1987). En estas, Guevara no deja de enfatizar el gozne que existe entre poeta, poesía e historia (sociedad).



sismógrafo de su sociedad, pero no un biógrafo de sí mismo [...] Yo soy un experto en geología, en ese momento soy un vulcanólogo, un historiador, soy un conocedor de sismos, soy un conocedor de tormentas, soy un espeleólogo, un oceanógrafo. Todo eso soy en el momento en que estoy escribiendo un poema. Voy manejando una serie de experiencias y voy tomando temperaturas, profundidades, sonidos. Todo, todo me contribuye a dar sentido. Estoy buscando un sentido entre muchos que existen porque yo no creo tener el único sentido, solo soy un médium. (Guevara 1987: 120)

Acoplada al heterogéneo quehacer del poeta está la poesía. Para Guevara, esta es un discurso totalizador que integra y sintetiza lo lírico, lo épico y lo dramático; por lo que en la cita que acabamos de leer, se alude a los múltiples campos del conocimiento por los que transita el poeta-mediador de los acontecimientos. La idea de "médium" no es gratuita por cuanto destaca la cualidad sobrenatural o extraordinaria que tiene el poeta respecto al modo normal de percepción y, sobre todo, al hecho de desprenderse del sentido lírico del enunciado poético, pues resulta limitante para la expresión y la representación del mundo. Guevara declara en más de una ocasión que lo lírico en su poesía fue solo una caligrafía de inicio poético, pero que luego cuajó en una escritura poética no atrapada en la exaltación del ego o la sensibilidad del cuerpo porque, como le explica a Julio Ortega en una entrevista, "la poesía tiene dentro de sus exigencias el dar cuenta y razón justamente de una serie de significados sociales de su realidad" (Guevara 1983b: 108).

Los sucesos de la cultura tanto como los de la naturaleza no le son ajenos a este poeta-médium. Sus modos de percepción no son ni únicos ni cerrados, son heterogéneos y móviles. Esta condición "garantiza" cierto grado de "confianza" en la captación y representación de lo diverso. Se deduce por ello que una vez que el poeta emprende el trabajo componer un poema, este se organiza según los mecanismos esponjosos del discurso poético; lo cual hará que dicho discurso poético absorba de forma ingeniosa los elementos que resultan de aquel tránsito cognoscitivo por distintas disciplinas. El discurso poético se construye como mezcla, heterogenización y polifonía, en palabras de Guevara: "muchos sonidos; canciones, la voz del pueblo, coros [...] me convierto un poco en un escenario" (1984b: 125); esto es:



Terreno de mezclas, pero no de turbidez, pues las mezclas no empañan ni ensucian, sino dan nuevo lustre al lenguaje [...] que absorbe distintos discursos, citas diversas, a veces muy extensas, siempre se halla articulada por un afán interpretativo de la economía, de la sociedad, de la historia, en vistas de explicar el presente. Y en esa dirección ha continuado. Por eso es una poesía que aún persiste en ser vanguardista en una época en que en el Perú y en Latinoamérica dominan vientos de normalización literaria. (López Maguiña 2008: 86-87)

Si el poeta-médium vierte su interpretación de los acontecimientos sociales e históricos en las esponjosas estructuras poéticas, según lo advierte López Maguiña cuando se refiere al “afán interpretativo” de Guevara, estamos frente a un discurso poético que aspira a alcanzar efectos transformadores en el sistema de representaciones y valores que tiene una sociedad, así lo expresa Guevara:

Algunos poetas dicen ingenuamente que la poesía no hace revoluciones pero yo creo que sí, porque las revoluciones no solo aparecen cuando la sociedad cambia en sus relaciones sociales de producción o en sus fuerzas productivas; también se transforma cuando cambian sus valores. Por ejemplo, Artaud en el poema “Para acabar con el juicio de Dios” volatiliza el concepto de Dios. Con esto me parece que hemos avanzado bastante en conciencia social. (1987: 125)

Esta revolución o transformación apunta hacia la crítica de las sociedades que alientan y promueven la marginación a través de los diversos mecanismos de exclusión. La poesía es el espacio que devela esos mecanismos para hacerlos evidentes, sabotearlos o, en todo caso, deconstruirlos: “mi problema es develar las extremadas cantidades y repetidas veladuras que se hace de la realidad peruana” (Guevara 1984b: 127). Si el lector examina la fecha de esta afirmación que Guevara hace en la entrevista con Ortega, 1984, es probable que tenga la tentación de relativizar esta declaración por considerarla caduca; pero como explicaba en párrafos anteriores, en el caso de Guevara, el paso del tiempo le sirve para enriquecer y complejizar la trilogía de su empresa poética: poeta, poesía e historia (sociedad).

Las palabras respecto a que el poeta-médium es un “cronista”, un “historiador”, un “sismógrafo de su sociedad”, las entendemos más nítidamente cuando las redondeamos con las siguientes ideas que Guevara plantea en una



entrevista hecha por Rosa Amelia Fierro (1998), a pocos años de culminar el siglo XX, y un año después de obtener el Premio Copé de Oro en Poesía (1997):

Los hombres han hecho un artefacto llamado sociedad, por tanto, ellos pueden mejorarla [...] ni el hombre, ni la sociedad, ni el universo son estáticos. Por lo pronto el ganador del Premio Nobel de Economía, el economista indio Amartya Kumar Sen, dice que mientras no acabe el ser humano con el hambre no habrá cambios en la sociedad. Él proclama que lo que le conviene a la economía es *la ética*. *Justamente mis libros tratan de estos asuntos*. El día que los hombres tengan cierta igualdad, podrán ser equitativos, justos entre ellos. La sociedad andina fue especialista en eso. (Guevara 1998a: C1; las cursivas son mías)

En estas entrevistas podemos observar la insistencia de Guevara en la marca histórica que tiene la poesía. Considera que la poesía, tanto como el cine o cualquier otra expresión de factura humana, no se puede comprender sin reparar en el contexto sociohistórico en el que se produce y actualiza. No existe en este argumento una perspectiva mecanicista respecto a la relación entre el discurso poético y su referente. Las ideas de Guevara exigen esta consideración respecto al gozne que une la trilogía poeta, poesía e historia (sociedad), para comprender que el discurso poético puede sabotear o deconstruir los discursos de poder o los discursos oficiales orientados a invisibilizar o hacer pasar por natural lo que evidentemente obedece a estrategias discursivas de dominación: "He tenido muy clara la conciencia de quién es el enemigo principal. Pero nunca los individualizo; no he caído en el error de odiar personas sino sistemas [...] si la poesía se encarara como una lectura de la dominación, muchas cosas serían mejor puestas en su nivel y muchas otras serían mejor explicadas" (1984b: 127).

Se reafirma, de esta manera, el peso de la historia social en el discurso poético guevariano; también queda claramente expuesto el hecho de que la poesía deconstruye los engañosos mitos sobre los cuales se ha montado la imagen de modernidad y progreso de la sociedad; Guevara es claro al respecto cuando explica la alegoría del Titanic en una entrevista que sostiene con Pedro Escribano:



El Titanic es nuestra sociedad que nos contiene a todos. El barco, dividido en sus respectivas clases de pasajeros, expresa nuestras clases sociales. Pero todos estamos ahí ante la realidad que es el iceberg, ante la realidad de este mar de caos que nos lleva y que nos trae, en donde siempre nos hundimos y nos salvamos constantemente. El hombre está ahí con su cuaderno de bitácora, con sus instrumentos, manejándose en esa realidad. Mi poesía es como un iceberg, las dos terceras partes están sumergidas, pero mi poesía, como el filo de obsidiana, está en la parte visible. (1998b: 28)

Declaradamente confrontacional y beligerante con los discursos de poder que crean imágenes de la sociedad, Guevara tiene claro que la amenazadora y vigilante poesía, en la punta del iceberg, devela las ilusiones y espejismos por donde se conduce la historia social; en tal sentido, también apela a reorientar el curso de la sociedad. La poética guevariana hace un llamado para reconducir el trasatlántico de la historia y así evitar la colisión y el hundimiento definitivo de la sociedad o para salvar al hombre de la muerte en los témpanos de hielo.

#### 1.4. Balance y planteamiento del problema

Esta explicación de las características de la poesía de Pablo Guevara sirve para cartografiar las ideas que la crítica literaria tiene respecto a su producción poética, desde la recepción de sus primeros poemarios hasta sus poemarios póstumos *Hospital* (2006), *Hacia el final* (2007a), *Mentadas de madre* (2007b) y *Tren bala* (2009)<sup>28</sup>. Por lo explicado en párrafos anteriores se puede plantear dos etapas de aproximaciones críticas fundamentales. La primera se caracteriza por situar la poesía guevariana dentro del campo literario de la denominada generación del cincuenta. Según este marco histórico, la poesía de Guevara sería una de las primeras en proponer una ampliación de la fuente poética que servía como *habitus* poético de buena parte de los poetas de la década del cincuenta; esta ampliación de los referentes clásicos españoles sirvió para introducir el interés hacia la poética de Eliot y Pound. La crítica literaria destaca esta filiación para esgrimir

---

<sup>28</sup> A los poemarios póstumos se le han dedicado notas en la prensa de circulación masiva y en algunas revistas de investigación se publicaron reseñas y comentarios. Entre estos se puede consultar sobre *Hospital*, López Maguiña (2007: 125-127), Muñoz Carrasco (2007: 130-135) y Foffani (2008: 89-96); a propósito de *Hacia el final*, López Degregori (2008: 192-195); y sobre *Mentadas de madre*, González Montes (2008: 79-81); López Maguiña (2008: 85-88) y Urco (2008: 82-84); y, finalmente, sobre *Tren bala*, Massoia (2010: 73-76) y Peña (2011: 247-254).



argumentos respecto a los procesos de transformación que experimentan los registros poéticos de la década de los años cincuenta. La argumentación crítica observa, generalmente, que la poesía guevariana es el espacio donde comienza a trasplantarse la poética anglo-estadounidense.

Se trata de un tipo de crítica literaria que se escribe desde las coordenadas de la apreciación estilística, como en el caso de la lectura que Armando Zubizarreta (1968) hace del poema "Mi padre, un zapatero" (*Retorno a la creatura*, 1957); o también aproximándose a la poesía guevariana mediante el comentario contextual sociohistórico y socioeconómico a propósito del carácter ideológico de su poesía, es decir, el entendimiento de la poesía apelando a la distinción metodológica que se propone para comprender las directrices poéticas de entonces: los "poetas puros" y los "poetas sociales", tal como se deduce de la publicación conjunta *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX* (1989), en la que debaten, entre otros literatos, Antonio Cornejo Polar, Wáshington Delgado, Miguel Gutiérrez, Mario Vargas Llosa, Carmen Ollé y Roberto Reyes Tarazona. Si bien las posiciones de cada uno de los estudiosos mencionados son distintas por cuanto critican determinados modos de percibir el proceso literario peruano, la mayoría resulta ser una aproximación que busca proporcionar una imagen panorámica del campo literario, incluido el poético, de esta importante etapa de la historia literaria peruana. El centro de reflexión no es directamente la poesía de Guevara, sino los distintos procesos que experimenta el campo de la literatura<sup>29</sup>.

Esta primera fase de aproximación crítica a la escritura poética de Guevara tiene como referente los cuatro poemarios publicados por su autor: *Retorno a la creatura* (1957), *Los habitantes* (1965), *Crónicas contra los bribones* (1967) y *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972). Una de las primeras antologías poéticas que se publicó en los primeros años de la década del setenta, *Antología*

---

<sup>29</sup> Es posible que la propuesta sintetizante de esta discusión se encuentre un año antes, en la publicación *La generación del 50: un mundo dividido; historia y balance* (1988), de Miguel Gutiérrez, para quien Guevara renueva su lenguaje poético inicial gracias al contacto con la poesía anglonorteamericana; lo cual se refleja en el tratamiento heterogéneo del lenguaje: lo lírico y lo épico; el coloquialismo y el lenguaje poético canónico; y el uso de los espacios en blanco para la resemantización de la dimensión espacial del poema (1988: 74).



de la poesía peruana I (1911-1960), de Alberto Escobar (1973), registra tres poemas del cuarteto de poemarios mencionados, y anota que la continuidad de la escritura poética guevariana deja percibir nítidamente el tránsito hacia la consolidación de un lenguaje poético analítico. Así, los dos primeros poemarios son percibidos como formas de afinamiento del lenguaje lírico donde destacan como elementos marcados de su poesía el ritmo y el sonido; y, luego, visiblemente, el alejamiento de lo lírico para poner en marcha un "acerado" lenguaje poético que vía el "alegato analítico" busca transmitir una madura "conciencia histórica" (Escobar 1973: 181).

Señalemos también que este primer tipo de aproximación crítica a la poesía guevariana tiene como soporte los textos de breve extensión como los artículos, los comentarios, las notas y algunas entrevistas que concedió el autor. Ello significa que en muy pocos casos se realiza un estudio sistemático de la poesía de Guevara. En realidad, en este trayecto temporal, la reflexión sobre el proceso literario peruano aún está cerrando uno de sus capítulos "oscuros" que se caracteriza por la predominancia del enfoque positivista, es decir, está clausurándose el "Tradicionalismo crítico (1930-1955)", perspectiva en la que: "La crítica literaria se torna marcadamente aporoblemática y pierde significación en el debate nacional, restringiéndose a los circuitos académicos. Predomina una historia literaria de tipo tradicional que conjuga positivismo e impresionismo" (Díaz y otros 1990: 174). Lo que se trata de explicar mediante esta cita es que la escasa reflexión y profundización respecto a su poesía se debe a un generalizado espíritu acrítrico y aporoblemático de la crítica literaria de entonces<sup>30</sup>. Será en el siguiente trayecto temporal de desarrollo del pensamiento crítico, que comenzará a formalizarse. El nombre "Apertura a nuevas corrientes críticas (1955-1970)" ilustra el sentido novedoso que tiene la introducción de orientaciones críticas de época. Se comienza a formalizar el lenguaje crítico y los modos de aproximarse a la

---

<sup>30</sup> Debo esta lúcida observación a Javier Morales Mena, quien en una conversación sobre el papel de la crítica literaria en el marco de la generación del cincuenta me hizo llegar sugerencias importantes que se deben tomar en cuenta al momento de hacer un balance del estado de la cuestión de la poesía guevariana. En ese sentido, no se trata de decir, someramente, que la crítica literaria tiene vacíos hermenéuticos al analizar la poética de Guevara, sino que al igual que la poesía peruana, la crítica literaria obedece a los contextos históricos y sociales en los que se desarrolla y produce.



literatura en un complejo contexto de transformaciones sociales como la migración masiva del campo a la ciudad, los caóticos fenómenos de urbanización y los procesos vitales de transculturación:

En esta coyuntura es que nuevas corrientes críticas van logrando abrirse un espacio principalmente a nivel académico. Es en primer lugar la estilística, que gana posiciones en la Universidad Católica por intermedio de Luis Jaime Cisneros. Poco después la fenomenología hace su ingreso a San Marcos con Alberto Escobar. Ambas corrientes comparten una concepción inmanentista (que Escobar trascenderá muy pronto) de la crítica literaria, que se sustenta en una sólida formación lingüística, y se orientan principalmente al monografismo. (Díaz y otros 1999: 176)

Este es el contexto en el que se emprende la comprensión de la escritura poética de Guevara: se destaca sus componentes lingüísticos y marcas estilísticas, se circunscribe la escritura poética dentro de los conflictos de representación que ocurren en la producción poética de la primera mitad del siglo XX, y se reconoce en sus estructuras discursivas, el impulso y las huellas de la tradición poética anglonorteamericana. Todo ello la crítica lo observa a través de notas, comentarios y artículos publicados en revistas académicas y masivas.

La segunda etapa de la crítica propone un cambio de mirada respecto a la obra de Guevara. Esto acontece a raíz de la publicación de *Un iceberg llamado poesía* (1998) y el conjunto de poemarios publicados un año después, incluyendo el antes mencionado, bajo el título *La colisión. Ópera marítima en cinco actos*. Acto primero: *Un iceberg llamado poesía*; acto segundo: *En el bosque de hielos*; acto tercero: *A los ataúdes, a los ataúdes*; acto cuarto: *Cariátides*; y acto quinto: *Quadernas, quadernas, quadernas* (1999). Para este momento la crítica avanza con cautela. No puede ser de otro modo, pues para fines del siglo XX, el campo de los estudios literarios experimentó algunas transformaciones epistemológicas que instalaron la sospecha y la crítica radical de todo fundamento. No solo se redefinieron las categorías conceptuales con las que se organizaba todo el sistema explicativo y de comprensión, sino también se sabotearon



progresivamente las nociones clásicas respecto a la literatura, los géneros, la interpretación, la ficción, lo poético, etc.<sup>31</sup>.

Algunos de los lectores críticos de la escritura poética de Guevara se valieron de estas reconceptualizaciones para cuestionar argumentos recurrentes en décadas pasadas, como por ejemplo, su filiación con la generación del cincuenta o la polémica respecto a si su poesía era “social” o “pura”. Este cuestionamiento no se hace para persistir en añejas contiendas, más bien se vuelve a estos tópicos para apuntar que perdieron fuerza descriptiva y utilidad hermenéutica (Delgado 1982 y Fernández Cozman 2012); es decir, se plantea directamente que no se puede continuar leyendo la poesía con herramientas hermenéuticas diseñadas para otro escenario histórico y literario: “las deficiencias de los estudios sobre poesía peruana se deben al hecho de querer decir opiniones gaseosas subestimando el proceso de verificación empírica de las mismas o a instrumentalizar el discurso crítico con categorías tomadas mecánicamente de las ciencias sociales” (Díaz y otros 1990: 193).

Si bien en este segundo momento de reflexión crítica aún se entremezclan los comentarios formales con algunos argumentos impresionistas o biografistas, es notoria la ausencia de una sistematización crítica de la poesía peruana. Los autores antes citados planteaban que “la reflexión rigurosa sobre nuestros poetas, salvo excepciones, ha estado prácticamente ausente. Solo existen algunos prólogos a poemarios o artículos dispersos o antologías que a veces únicamente sirven de marco de referencia” (Díaz y otros 1990: 192). O, agrego, sirven para reconstruir entrecortadas imágenes conceptuales que se tiene sobre determinada práctica poética. La reflexión sobre la poesía en general y sobre Guevara en particular, en este segundo momento, se mueve en la línea de la carencia analítica; es el vacío que se observó a inicios de la década de los noventa. Las numerosas entrevistas, comentarios y balances que se pueden encontrar fechados desde 1998, incluso desde los inicios de la crítica que se ocupa de la

---

<sup>31</sup> Para mayor comprensión de este sabotaje de la teoría literaria a fines del siglo XX se puede consultar el artículo de Javier Morales Mena “La teoría literaria y la transformación de sus metáforas conceptuales” (2010: 35-64) y Miguel Ángel Huamán “Fundamentos de la actividad crítico-literaria” (2012: 25-48).



poesía guevariana, en adelante, sirven para ilustrar la dispersión y asistematicidad que caracteriza a la crítica sobre Guevara, y no es casual porque "la poesía actual no ha tenido una adecuada crítica, siendo los aportes al respecto parciales y dispersos" (Díaz y otros 1990: 193). Con la frase "poesía actual" no solo debemos entender que se refiere a la más cercana fecha de enunciación (poesía escrita en la década del setenta y ochenta), también se debe considerar por "poesía actual" a aquellas poéticas olvidadas y desatendidas por su condición no canónica ni hegemónica. Prestemos atención también al año en que esta afirmación (1990) fue realizada, porque sirve para redondear la idea que busco explicar: pese al transcurso del tiempo y las transformaciones que se perpetraron dentro del campo de los estudios literarios, aquello que se mencionó como tarea a seguir a inicios de la década de los noventa aún persiste en la actualidad como tarea incumplida. Por ello, para cuando se publica la colosal ópera poética guevariana (1999), la crítica todavía tropezaba con las insuficiencias metodológicas del análisis interpretativo.

No sostengo que, a fines del siglo XX, la crítica literaria sobre poesía esté atrapada aún en la cárcel del positivismo o en el delirio del análisis inmanentista; o que no existan análisis dignos de rescatarse. Sería injusto pensar esto, sobre todo porque se estaría obviando el magisterio de Alberto Escobar y Antonio Cornejo Polar, quienes dedicaron sus esfuerzos a pensar sistemáticamente en la necesidad de asumir la crítica literaria con responsabilidad y rigor, además porque promovieron, cada uno a su modo, la comprensión de que el conocimiento de la literatura no podía hacerse desligándose de la historia que la enmarca y que le proporciona la naturaleza dialógica con cualquier época. Más que una entidad meramente discursiva, alentaban la idea de la literatura como una institución social en diálogo crítico con otras representaciones sociales (García-Bedoya 1997).

En tal sentido, sí existe una investigación rigurosa. Por ejemplo, se puede destacar el sistemático trabajo de Camilo Fernández Cozman, quien con el correr de los años ha logrado construir una obra crítica sobre poesía peruana que destaca por su rigor analítico dentro de las investigaciones existentes (Morales Mena 2014: 13-15). Si bien lo suyo es el asedio retórico al texto poético, no por ello descuida los demás niveles que componen todo discurso poético. Mencionar



su primera investigación: *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (1990) y la más reciente: *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo* (2014) significa asociar las publicaciones a un modelo analítico-retórico y a una visión sistemática de la tradición poética peruana (Vallejo, Eielson, Hinostroza, Watanabe, Varela). En otras palabras, sí existen algunos estudios sistemáticos respecto a los canónicos proyectos poéticos, lo que encontramos, escasamente, son estudios especializados sobre gran parte de nuestros poetas poco canónicos como el caso de Guevara<sup>32</sup>.

De hecho, a mediados de la década del noventa: “Pese a todas las intenciones ideológicas y la lucidez teórica, se sigue privilegiando el estudio y valoración de la literatura escrita, culta y en español, y se deja de lado, salvo excepciones, la investigación de las otras literaturas peruanas que forman parte de nuestra realidad multilingüe y pluricultural” (González Montes 1996: 35). Lo que sostiene el autor en la cita es la falta de sistematización de las reflexiones sobre las poéticas no canónicas, la de Guevara es una de ellas. En la observación de González Montes se desliza la idea respecto a la preferencia poética de la crítica: una poesía cuya composición está estructurada según moldes tradicionales, sin nada que perturbe o disloque la categoría descriptiva o que se escabulla del cuadrado analítico. Obviamente que incorporar y reivindicar la presencia de las voces orales o los discursos marginales dentro de las estructuras poéticas, aquello que se explicó como puesta en riesgo del poema para ir tras la poesía<sup>33</sup> (Lauer

<sup>32</sup> Como también podría ser el caso de la poesía anticanónica de Juan Ojeda. Quien contribuye al conocimiento de su poética es Javier Morales Mena en su libro *Juan Ojeda. Poesía metafísica* (2013). También podemos encontrar un claro ejemplo de proveer un nuevo modelo de análisis en la publicación conjunta de Marcos Mondoñedo, Martín Vargas Canchanya y Karen Calle: *Lo que no cesa de no escribirse. La interpretación de lo real y algunos ejemplos de su aplicación en la lírica peruana* (2014).

<sup>33</sup> Las entrevistas que concedió Guevara (entre otras: Ortega 1983 y 1984, Urco 1987 y Fierro 1998) permiten conocer algunas de sus ideas respecto a los fundamentos de su poética. Se recordará que la base de su proyecto poético se sostiene también por el reconocimiento de la heterogeneidad lingüística y cultural de la nación. Lingüísticamente reconoce que la poesía no es un asunto de monologismo de voces o representaciones hegemónicas. Por ello se comprende su insistencia en integrar y posicionar elementos no poetizados (a esto me refería con la marca no canónica que tiene la poesía guevariana). Esta consideración sobre el fundamento lingüístico del trabajo poético desencadena otras reflexiones respecto a la analogía: heterogeneidad lingüística = heterogeneidad cultural = heterogeneidad poética. No hay improvisación en el pensamiento poético de Guevara; tampoco alguna idea superficial sobre el quehacer poético. Quizá por ello estas analogías permiten entender los procesos de heterogenización del sistema poético de Guevara en



2001: 13) no es una escritura canónica que vaya a acaparar la atención de la reflexión crítica. Por lo mismo, la falta de sistematicidad reflexiva que hemos mencionado como una constante de la crítica, en algunos casos; así como el uso de formas discursivas breves para explorar la significación que plantean este tipo de textos, son muestra del desafío que desde las coordenadas de la poesía se propone a la crítica. Efectivamente, poéticas como las de Guevara presentan más de un reto para los marcos de comprensión y entendimiento críticos; sobre todo porque rompen con las categorías descriptivas y con las líneas de interpretación. Constatar que existe una falta sistemática de estudios que profundicen o amplíen el análisis de la poesía guevariana es comprobar también cierta insuficiencia crítica para estudiar tipos alternos de escritura poética que llevan al límite las posibilidades mismas de hacer poesía.

La crítica que avanza más allá de los cimientos que orientaron la comprensión de la poesía en el pasado acierta cuando focaliza la atención en los elementos estructurales del sistema poético guevariano (Lauer 2001; López Maguiña 2001, 2007 y 2008; López Degregori 2001 y 2006). Estos aprovechan la reflexión respecto a la estructura esponjosa del signo literario y su multiplicidad de posibilidades semióticas para plantear que, en la poesía de Guevara, juega un papel importante el mecanismo intertextual seguido de la ópera polifónica, es decir, aquel mecanismo enunciativo que rompe con el monologismo de las voces narrativas al momento de esculpir el universo poético, logrando de ese modo introducir voces marginadas y representaciones no canónicas. También se resalta lo que aquel despliegue desencadena: un proceso de heterogenización constante. Si bien la crítica constata acertadamente la presencia de estos mecanismos enunciativos, es preciso apuntar que dicha observación es sumaria y puntual. Y no por la falta de esfuerzo de los críticos, sino más bien porque los soportes críticos se presentan como artículos, comentarios, reseñas y notas, lo cual, quizá, no permite la ampliación de la explicación teórica y la profundización analítica en

---

el que fluyen los discursos estéticos, lingüísticos, cinematográficos, sociológicos y semiológicos. De las entrevistas antes mencionadas también se puede recordar que esta heterogeneidad poética busca interrumpir el circuito de percepción que normalmente se tiene de la poesía para llamar la atención y posteriormente modificar las acciones de los lectores.



detalle. El escaso límite de la extensión discursiva crítica hace que la estructura expositiva del análisis opte, generalmente, por describir las estructuras textuales del poemario, hacer un comentario breve del tópico principal, contextualizar la poética del autor y explicar algunos temas recurrentes. Lo cierto es que esta limitada extensión deja flotando, más de una vez, valiosas ideas respecto a la comprensión de los sentidos que plantea la poesía de Guevara.

De una u otra manera, la explicación sumaria de estos dos momentos de aproximación crítica a la poesía de Guevara permite distinguir hasta dónde llegó el esfuerzo hermenéutico en su cometido por develar la propuesta poética guevariana. No es el objetivo de esta tesis abarcar la totalidad de la producción poética de Guevara. He apuntado sus características en este primer capítulo para tener un panorama global a propósito de sus constantes y mutaciones. Al cartografiar la reflexión crítica sobre su obra he tratado de explicar que las ideas medulares formuladas a partir de la publicación de *Un iceberg llamado poesía* (1998), y en este contexto de interés por la monumental aparición de la pentalogía poética, comparten una característica común respecto a la forma de difusión de la crítica de décadas anteriores: la limitación de la extensión expositiva de los artículos, comentarios o notas; si bien esto no desmerece el acercamiento analítico, dificulta, en cambio, la proyección y la explicación argumentada de algunas ideas claves. No se puede decir que el soporte material limite la lucidez de la crítica. Debemos destacar más bien que los lectores de Guevara, sobre todo del poeta que después de veintiséis años rompe su silencio poético con la publicación del primer libro de la pentalogía poética, *Un iceberg llamado poesía* (1998), aciertan en proponer más de una categoría para describir el funcionamiento de los mecanismos de sentido que propone el discurso poético guevariano.

Sería injusto no reconocer, por ejemplo, la propuesta de leer el iceberg y el trasatlántico como una alegoría de la humanidad y la nación, es decir, como un tipo de discurso poético que posiciona la poesía en relación crítica con la sociedad y su historia, idea que por lo demás el poeta sostiene en más de una entrevista. Asimismo, resulta un acierto destacar la importancia del mecanismo intertextual



como procedimiento compositivo poético cuyo despliegue tiende una red de relaciones intertextuales que hibridizan el discurso poético. Y en esa línea de acierto se reconoce la estratégica presencia de distintas voces poéticas que configuran una suerte de universo poético polifónico y desmonopolizador de la monológica representación de la voz, idea que se encadena con la que el autor expresa en numerosas entrevistas a propósito de considerar el rescate de las lenguas y culturas vernaculares de nuestra patria, gesto de claro rechazo de formulismos respecto a la lista de elementos con los cuales se debe hacer poesía.

Por lo que se habrá notado, entonces, el repaso por las consideraciones de los lectores críticos de la producción poética de Guevara no atraviesa por momentos de oscuridad interpretativa que los aleja de lo que acontece entre las estructuras discursivas del lenguaje guevariano. Aquellos problemas que normalmente se encuentra en la crítica respecto al uso indiscriminado de información biográfica para dar sentido a los textos, en el caso del estudio de la poesía de Guevara, se hacen imperceptibles. Las líneas de investigación sumariamente expuestas en el párrafo anterior muestran que los críticos se sienten atraídos por las estructuras poéticas, por el lenguaje y las complejidades que este trae consigo. Que esta focalización directa y acertada se deba a la madurez y claridad conceptual que Guevara comunicaba en sus entrevistas, podría ser tema de investigación, pero sí es cierto que la crítica que se ocupa de su pentalogía poética escasamente recurre a la información biográfica para buscar dar sentido al discurso poético.

Se habrá podido comprender que lo expuesto en este primer capítulo es, sobre todo, la constatación de que sí existen ideas medulares que delinean la poética guevariana, sin embargo, su brevedad expositiva no alcanza a construir un sólido respaldo argumental. Por ello este balance no encuentra vacíos hermenéuticos. Lo que sí encuentra es la falta de profundización respecto a la caracterización crítica de su poesía. Esta tesis pretende, por eso, justificar y argumentar aquellas ideas claves planteadas como ejes de sentido del lenguaje poético guevariano. Con ello busco enriquecer la potencialidad hermenéutica que



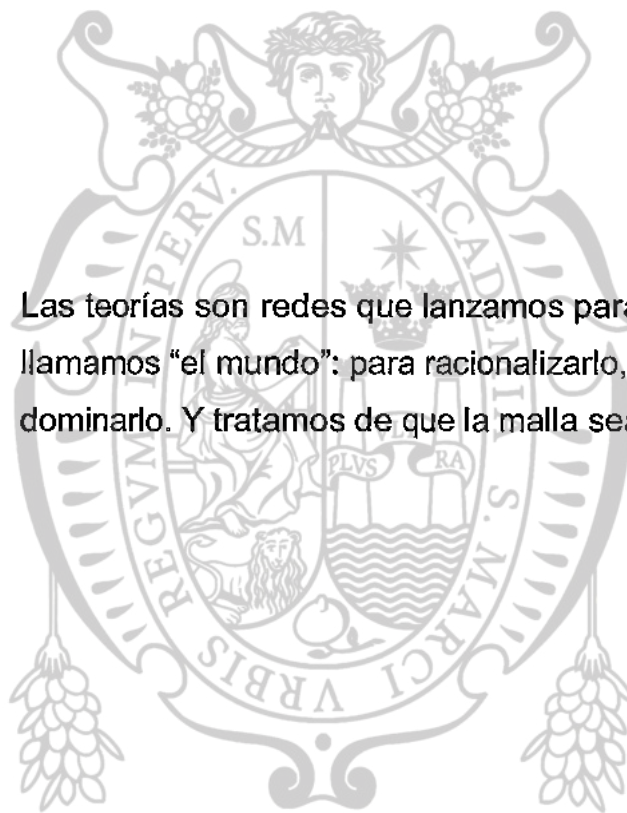
tienen estas y que, por las razones expuestas, muchas veces no pasan de ser aciertos lineales y aislados que carecen de profundización.

Las características del escenario por donde transita esta tesis son nítidas: existe una bibliografía crítica asistemática, aislada, poco profunda y escueta sobre la producción poética última de Guevara, en especial, sobre el poemario que es objeto de estudio: *Un iceberg llamado poesía* (1998). Estas aproximaciones críticas son fragmentarias; es decir, esbozos que delinear las formas poéticas guevarianas. Si bien se puede convenir en que la alegoría, la intertextualidad y la polifonía, entre otros rasgos, organizan las estructuras poéticas de Guevara, en cambio, no disponemos de argumentos suficientemente sustentados para comprender cómo configuran el sentido del lenguaje guevariano. Por este motivo expondré algunas reflexiones teóricas para dialogar con el discurso poético. Sobre todo atenderé al hecho de que la poesía de Guevara se desplaza por el sendero de aquellos discursos poéticos que cuestionan el orden social, institucional y literario. Mi tesis buscará profundizar en la explicación de cada uno de los elementos que la crítica señaló como ideas claves de los sentidos que propone el iceberg llamado poesía. Para penetrar con suficiencia argumentativa en el universo poético guevariano es necesario construir un marco teórico que oriente el análisis y que haga evidentes las potencialidades significativas que dichas categorías podrían explicar. Por ello trenzaré, en el capítulo siguiente, un marco teórico que explique, fundamentalmente, los rasgos singulares de la poética guevariana. Ello para que la teoría establezca un diálogo con el corpus a analizar. No pretendo exhibir el conocimiento de una teoría o un conjunto de conceptos. Tampoco busco demostrar la operatividad de un modelo. Mi tesis tiene un objetivo claramente hermenéutico. Constato los vacíos que existen y procuro explicarlos con rigor y profundidad, más aún cuando los rasgos de la poesía guevariana exigen aproximaciones teóricas no aprisionadas en un solo modelo explicativo. La poesía trasatlántica de Guevara requiere de la articulación de distintos enfoques teóricos para comprender las funciones de la intertextualidad, el paso del monologismo poético a la heterogeneidad de voces polifónicas y la relación entre



poesía y alegoría. Estas cuestiones serán desarrolladas en función de lo que se propone en *Un iceberg llamado poesía*, canto primero de la pentalogía guevariana.





Las teorías son redes que lanzamos para apresar aquello que llamamos “el mundo”: para racionalizarlo, explicarlo y dominarlo. Y tratamos de que la malla sea cada vez más fina.

(Karl Popper, 1995)



## CAPÍTULO II

### INTERTEXTUALIDAD, POLIFONÍA, DIALOGISMO Y ALEGORÍA

En el capítulo anterior realicé un balance de los principales asedios críticos que cercaron la escritura poética de Guevara. Esta aproximación permitió definir cuáles son los aportes y las limitaciones que tiene la crítica de su poesía y las que esta tesis busca superar. En el caso de la poesía de Guevara, muy pocos críticos hurgaron en la bibliografía teórico-crítica del poeta para explicar los elementos que componen su poesía. Ciertamente es que esta omisión no desmerece las iluminaciones hermenéuticas que se han hecho sobre el universo poético guevariano. Lo que sí no se puede negar es que el tratamiento lineal que se hace de algunas categorías descriptivas merma la proyección, penetración y enriquecimiento de la interpretación. La crítica sí logra advertir y caracterizar algunas constantes estructurales de su poesía, como la narratividad y el aliento épico, la enunciación poética reflexiva y la intertextualidad, y el uso de la alegoría de la embarcación; no obstante, como señalé en el capítulo anterior, la falta de profundización y argumentación respecto a dichos rasgos hace un poco lineal y borrosa su comprensión. Atribuyo esta insuficiencia argumentativa a una cuestión de soporte material: gran parte de los artículos son de breve extensión, y muchos de ellos ajustados al límite de notas o comentarios fragmentarios. En tal sentido, planteo que para poder explicar sostenidamente los complejos procesos de significación por los que atraviesa el poemario que es objeto de nuestro estudio, *Un iceberg llamado poesía* (1998), es necesario diseñar un marco teórico que reflexione directamente sobre cada uno de los elementos que componen la poesía guevariana. Ello permitirá perpetrar, en el tercer capítulo, un análisis más minucioso y profundo, servirá también para confirmar o replantear la caracterización que se ha realizado hasta la fecha de su poesía.

La elaboración de un marco teórico no es sinónimo de diseño de una plantilla para el análisis del texto poético. No es un trabajo mecánico y automático



en el sentido de que el poema es una entidad compuesta de estructuras significantes y lo que se debe hacer con ellas es descomponerlas y dar cuenta de sus unidades de significación (Morales Mena 2010: 35-64; Huamán 2011: 179-210). Aunque parezca trillado comenzar con esta reflexión procedimental puesto que una multiplicidad de modelos de interpretación fueron consagrados en el pasado siglo, todavía es necesario en la medida que del marco teórico depende la configuración de las relaciones discursivas que este mantendrá con la poética que se analizará, y de cuya interacción se obtendrá como producto la interpretación del poema. Esta necesaria interacción no era desconocida por Guevara. Y no porque escribiera un tratado teórico sobre cómo analizar un texto poético<sup>34</sup>, sino más bien porque su ejercicio crítico desde temprano tuvo clara la ruta que debería seguir el trabajo de reflexión sobre los textos literarios y poéticos en especial. En tal sentido, en este segundo capítulo buscaré, por un lado, caracterizar algunas de las reflexiones que Guevara desarrolla en sus artículos dedicados a explicar el discurso poético de distintos autores como César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Rodolfo Hinostroza; y por otro lado, explicaré algunas categorías con las cuales me aproximaré, en el siguiente capítulo, a analizar el discurso poético guevariano.

### **2.1. El trabajo teórico-hermenéutico de Pablo Guevara**

Los fragmentos de las entrevistas que concedió Guevara, y que cité en el capítulo anterior a propósito de temas que atañen a la producción poética, revelan un hecho importante. Se trata de la factura teórico-crítica que tienen las respuestas que el poeta proporciona respecto al campo de la literatura, la poesía o el ejercicio crítico: “lo único que me interesa son las figuras que aparecen en los textos [y la función dialógica que estos tienen en determinados] contextos” (Guevara 2002: 10). Salvo uno que otro ajuste expositivo, sobre todo por el estilo marcadamente

---

<sup>34</sup> En una de las notas del capítulo anterior mencioné que Guevara diseñó un esquema de periodización de la poesía peruana (“Una periodificación diferente de la poesía peruana. La guerra de los 100 años / El cajón de Guamán Poma”), y también es conocido su trabajo inédito e inconcluso titulado *Tratado figural de la poesía peruana contemporánea*. Puedo acotar que su reflexión sobre el tratamiento del texto poético puede rastrearse en los artículos que dedicó a la poesía de César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Javier Heraud, Rodolfo Hinostroza, Emilio Adolfo Westphalen, José Morales Saravia y otros poetas.



barroco de los ensayos<sup>35</sup>, estos no tienen mucho que envidiar a las reflexiones que los críticos literarios realizan respecto al quehacer analítico o a las investigaciones dentro del campo de lo literario; por ejemplo, en la referencia que acabo de realizar, es evidente la correspondencia con el siguiente comentario que realiza el teórico de la literatura Terry Eagleton a propósito de la importancia de concentrar la atención del análisis en el nivel estructural del texto: “atender a la forma y textura de las palabras implica el rechazo a considerarlas meramente desde una perspectiva instrumental” (2010: 18).

Sin mucho esfuerzo se percibe que uno de los puntos de coincidencia gravita en el reconocimiento de la atención hacia el plano de la expresión. Este hecho no debe resultar casual por cuanto pone en evidencia que la conciencia teórico-crítica de Guevara avanza a la par de su ejercicio poético. Esto es lo que se llama poética del autor, es decir, ideas y conceptos que tiene el autor y que desarrolla para explicar un texto poético. No se trata solo de la exposición de una teoría artística (poética) que se diferencia de la teoría como modelo epistemológico explicativo. En los artículos o ensayos guevarianos, si bien no se encuentra un minucioso sistema argumentativo, y son más bien sus rasgos lo paradójico, lo inestable y la mutación constante de conceptos, lo que sí se encuentra articulado son las dimensiones de lo artístico y lo epistemológico a través del empleo de categorías conceptuales que provienen del campo de la teoría literaria. Por esta madura conciencia de ejercer la crítica literaria o por el trabajo de interrogarse por los sentidos de la poesía, tal como lo entendía T. S. Eliot: “por crítica entiendo aquí toda la actividad intelectual encaminada bien a averiguar qué es poesía, cuál es su función” (1999: 44), es que emplearé la denominación poeta-crítico para designar el ejercicio reflexivo guevariano.

Para ello, analizaré en este apartado los artículos de Pablo Guevara sobre poesía peruana, ya que estos refractan premisas fundamentales sobre su ejercicio teórico-crítico. Una mirada a los concisos artículos y entrevistas publicados en la

---

<sup>35</sup> La escritura ensayística de Guevara se asemeja al estilo barroco de los cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy. Del primero podemos consultar su conocido ensayo *Tratados en La Habana* (1958) y del segundo, uno de los ensayos que lo ubicó en el escenario de la ensayística hispanoamericana de primera línea, y que de un tiempo a esta parte es muy consultada para la discusión sobre la poesía neobarroca, me refiero a *El barroco y el neobarroco* (1972).



década del setenta y parte del ochenta podría dar la impresión de que Guevara tiene una concepción exclusivamente sociológica de lo literario. Nada más alejado del proceso de maduración de sus ideas teórico-críticas. Si examinamos qué es lo que propone en el ensayo aún inédito *Vallejo hominización* (1987), podremos percibir, a la par de las consideraciones que expone acerca de nuestro vate universal, algunas de sus reflexiones sobre el análisis teórico-hermenéutico del poema. Cada uno de los dos capítulos que componen *Vallejo hominización* tiene, a su vez, múltiples divisiones. Desde el primer capítulo da cuenta de las transformaciones epistemológicas realizadas dentro de la teoría literaria; la sumaria alusión a las reflexiones formales, estructurales y posestructurales sirve para encuadrar los fundamentos epistemológicos que guían toda aproximación rigurosa al texto literario. En un pasaje inicial del texto en mención precisa el poeta-crítico:

Están las diversas teorías literarias que, desde múltiples perspectivas, han profundizado por años en las interpretaciones derivadas del formalismo ruso y el postformalismo de la escuela de Praga, que han servido al estructuralismo francés y norteamericano a vivir su aventura de crear una Ciencia Literaria Formal que cumpla con el famoso paso de empiria a episteme, o de experimentación a normatividad, a medida, a comprensión casi exacta y explicación de sus fenómenos, los literarios se entiende. (Guevara 1987c: 2)

En un primer plano se observa una sucinta percepción histórica de los principales modelos teóricos cuya hegemonía fue total en el siglo XX. Desde el formalismo ruso al estructuralismo, y de este al posestructuralismo francés. Pero hay más. En pocas líneas Guevara hace confluir las exploraciones teóricas formales y estructurales en un mismo punto de interés: la creación de la ciencia literaria. Este acierto no solo expresa la síntesis del proceso de cientifización de las reflexiones del campo teórico, sino también introduce dentro de la cuestión teórica, el problema de la interpretación en el tránsito de un modelo teórico a otro. Párrafos más adelante explica:

Ahora, en general, se plantean nuevas “dimensiones” al análisis textual, lejos de toda inmanencia de los significados (la obsesión del significado último de un texto) propia de los formalistas y de los que bucean en las



profundidades buscando los orígenes de las transformaciones: los transformacionalistas o generativistas, ambos con las serias limitaciones de no entender las contextualizaciones ni de investigar los pasos de la sincronía del texto a la diacronía del contexto, no sólo lingüístico sino figurativo, social o psicológico, y viceversa: de la historia al texto. (1987c: 3)

Este juicio crítico que realiza Guevara señala una doble vía de acceso al sentido de los textos literarios. Aquellos que apegados a las investigaciones teóricas formales y estructurales profundizan en los elementos que mueven los mecanismos de significado, esto que llama "inmanencia de los significados", y otra perspectiva que aprovecha estas aproximaciones e integra, apelando también al soporte teórico respectivo, la dimensión contextual; aquello que denomina como los diversos contextos que componen el texto (el "lingüístico", "figurativo", "social" y "psicológico"). Con ello Guevara está tratando de precisar que una actividad crítica que conoce este proceso de transformaciones teóricas y metodológicas tiene necesariamente que integrar estas contribuciones del pensamiento teórico dentro de su ejercicio analítico. Es decir, se debe reconocer que es necesariamente estratégico articular el análisis de la dimensión expresiva del poema tanto como de la dimensión del contenido. Esta premisa es la que, en el segundo capítulo, guía su análisis y reflexión cuando explica el proceso de "hominización" en la poesía de Vallejo. Se aproxima, por un lado, a describir los mecanismos figurativos de la hominización como la multivocalidad, el empleo de múltiples registros lingüísticos y las figuras retóricas que apelan al cuerpo; y utiliza los aportes de la semiótica greimasiana (actantes), fontanilliana (discurso) y la retórica clásica (figuras); y, por otro lado, busca engarzar dichos mecanismos formales dentro de coordenadas mayores de producción de sentido, entre otros, por ejemplo: el problema de la condición humana desde las consideraciones expuestas por el pensamiento posmoderno<sup>36</sup>.

Una cuestión fundamental en estas reflexiones teóricas y hermenéuticas de *Vallejo hominización* es la ubicación estratégica de las reflexiones teórico-hermenéuticas. Según ello, Guevara plantea que para comenzar cualquier

---

<sup>36</sup> Remito al lector a mi artículo "Pablo Guevara: César Vallejo, hominización", donde he desarrollado de manera más extensa una aproximación a este ensayo (Flores Heredia 2014, tomo II: 101-112).



reflexión rigurosa sobre la poesía se deberá apelar a la teoría literaria. Insisto en esta constante porque además de resaltar la existencia de un riguroso conocimiento teórico-crítico por parte del poeta<sup>37</sup>, busco dejar claro que para el autor de *Un iceberg llamado poesía* no era desconocido el debate posestructural, mucho menos el proceso de transformación histórica ocurrido en el campo teórico. Por ejemplo, en el artículo sobre la poesía neobarroca de José Morales Saravia titulado “*Oceánidas de José Morales Saravia*” (2007c: 65-68), Guevara comienza por resaltar una particularidad del lenguaje poético explicando que este transforma nuestra percepción de las cosas pues inserta el lenguaje dentro de otra lógica y con otro sentido:

Un automatismo que el artista, mediante el lenguaje poético, pretende contrarrestar. ¿Cómo? Aumentando la duración de la percepción mediante el oscurecimiento de la forma, singularizando los objetos y las palabras al aumentar su dificultad formal; en una palabra, mediante el artificio el mensaje verbal-poético pone de relieve su propia forma, obliga a que fijemos nuestra atención en ella. (2007c: 65-66)

Y de este análisis fundamental que los formalistas rusos realizaron, y que Guevara actualiza, pasa inmediatamente a introducir otro que proviene de la crítica radical que los modelos posestructurales pusieron en marcha. Guevara poeta-crítico comienza por resaltar que lo literario tampoco puede ser reducido a una cuestión formal: “es un imposible saber qué cosa es la literatura (y lo sigue siendo en estos tiempos de postmodernidad y globalización), a pesar de los merodeos y aproximaciones realizadas” (2007c: 65).

Desde el pórtico del ensayo guevariano se destaca la estratégica función de la teoría para orientar la reflexión y el análisis del discurso poético. Parafraseando a Jonathan Culler a propósito del ejercicio analítico interpretativo, Guevara asume

---

<sup>37</sup> Este conocimiento teórico crítico de Guevara se puede observar en el siguiente fragmento inicial del ensayo en mención donde refiere nombres claves de la historiografía teórica y del pensamiento teórico posmoderno: “estudiosos recientes, Lyotard (imagen, forma y matriz o figuración) y Volek (fabulación y modelos pluridimensionales), entre tantos otros, tratan de reconstruir constructivamente los binarismos tradicionales: significante-significado/denotativo-connotativo/crudo-cocido y sus derivaciones en los dos famosos ejes de la selección y la combinatoria, sacándolos de esa especie de nueva metafísica en la que habían caído por huir del positivismo y el naturalismo impresionista” (1987c: 2).



la interpretación o el trabajo analítico como una indagación especulativa de quien se pregunta de qué trata el poema y cuáles son los mecanismos de significación mediante los cuales se produce dicha provocación de sentido (Culler 2000: 81).

En esta postura metodológica que tiene Guevara, a propósito de su aproximación al universo de sentidos que modela la poesía vallejiana, se puede confirmar la superación de un conjunto de yerros o “falacias” que el lector, incluso el crítico de poesía, comete normalmente cada vez que se aproxima al texto poético. Miguel Ángel Huamán (2014) encuentra cinco errores frecuentes al momento de leer los textos poéticos de César Vallejo, en particular; y los textos literarios, en general: “leer al pie de la letra”, “la lectura conformista”, “el analfabetismo por desuso”, “leer como picaflor” y “pretender descubrir la pólvora”<sup>38</sup>. Para encadenar la explicación de estos errores junto con las reflexiones de Guevara, me detendré a comentar puntualmente solo tres de estos. El primero, “leer al pie de la letra”, cuestiona cierto modo de crítica cuya propensión a la descontextualización estaría limitando el conocimiento del poema al obstaculizar el libre ejercicio de la imaginación al momento de analizar e interpretar. La superación de este error podría hacerse desde una crítica más creativa; esta permitiría superar el acercamiento textual-referencial (lineal) porque haría ver las potencias ocultas que el texto poético tiene, aquellos “misterios” de sentido de los que Guevara habla en más de un ensayo, y que podrían, incluso, enriquecer nuestro entendimiento de la realidad porque se contempla la necesidad de articular el estudio de las formas poéticas y los contextos de producción y recepción. El segundo yerro, “la lectura conformista”, consiste en renunciar a interpretar lo hermético, es el primer fracaso del lector, pues abandona la lectura de un poema o de cualquier texto por considerarlo complicado. Huamán encuentra en este hecho una falta de curiosidad frente a lo desconocido. El ejercicio crítico

---

<sup>38</sup> Como se habrá podido percibir por los títulos de estos errores frecuentes, no se plantea dichas limitaciones en un lenguaje especializado, por el contrario, el autor busca sintetizar los principales problemas de la hermenéutica literaria contemporánea con un estilo sencillo y claro. En este ensayo Huamán contribuye a corregir el modo equivocado de aproximarse a la poesía y provee de instrumental reflexivo para combatir algunas ideas comunes que empobrecen la experiencia de la lectura del texto literario. El autor insiste en no olvidar que la experiencia con el poema es un acontecimiento estético que va más allá del reduccionismo biográfico, pues invita, más bien, a fomentar el cultivo de la libertad del pensamiento y la imaginación (Huamán 2014: 30-32).



de Guevara no evade el problema del hermetismo poético, por el contrario, es de su preferencia. Además, si algo impulsaba su pensamiento vital, era precisamente el enfrentar el hermetismo de la poesía, incluso la de tradición más críptica; esto traducía aquella “curiosidad, curiosidad, curiosidad, como decía Pound” que él tenía y que movía toda su actividad (Rowe 2007: 23).

La lectura crítica despertaría la curiosidad no solo porque busca hacer comprender que el análisis de un poema u obra literaria exige una participación activa, sino también porque propone que la lectura se asuma como una experiencia insustituible del conocimiento. Así lo expresa el poeta-crítico en una entrevista: “la poesía tiene dentro de sus exigencias el dar cuenta y razón justamente de una serie de significados sociales de su realidad” (1983b: 108). Estas palabras de Guevara expresan la importancia de la dimensión cognitiva de la poesía, pero además, le atribuyen a esta una suerte de papel develador y desocultador para acercar el sentido de las cosas o los hechos a la sociedad; dicho de otro modo, para ser intérprete de aquellos sentidos que la sociedad oculta, y que la poesía haría evidentes al desocultarlos. El tercer error, “pretender descubrir la pólvora”, explica la falta de una correcta guía en materia de lectura literaria; el hecho de comprender que si un poema resulta hermético e imposible de entender, existen textos complementarios que pueden acercarnos al universo poético que se nos presenta de modo complejo. El desarrollo de la lectura crítica permitiría reconocer que todo acto de lectura es un diálogo con el presente y con el pasado; una conversación con el texto que leemos en el presente y con el que se tiene en el pasado (Huamán 2014: 17-32). Cuando Guevara enmarca en sus artículos las referencias a las transformaciones teóricas o a las diversas voces del campo poético peruano del siglo XX, asume que el trabajo interpretativo parte por reconocer su inscripción dentro de una tradición epistemológica y poética: “la escritura intelectual, la escritura poética, la escritura científica, todo tipo de idealización del lenguaje cuando es realmente vigente, trabaja siempre en un presente que al mismo tiempo es cuestionamiento, asimilación o demarcación fronteriza del pasado y vías hacia el porvenir” (Guevara 1983b: 106).



La exposición de estos tres yerros a la par de las consideraciones guevarianas habrá podido dejar claro que Guevara, poeta-crítico, está lejos de conducir su ejercicio reflexivo y analítico por el terreno del contextualismo, biografismo o impresionismo. Muy por el contrario, se ha trazado la imagen de una entendida y rigurosa práctica crítica que a su modo encara el desafío de construir sentido a partir del discurso poético.

En una entrevista centrada en la exposición de la propuesta del texto *Tratado figural de la poesía peruana contemporánea* (inédito aún); título que por cierto deja ver claramente la preferencia retórico-formal de la aproximación macropoética por la denominación “tratado figural”, Guevara redondea las ideas respecto al modo de proceder que debe tener el discurso crítico a la hora de relacionarse con el discurso poético. Advierte que si la teoría y el método crítico no logran develar lo que acontece en el poema, corren el riesgo de ser un tipo de aproximación monológica, es decir, un discurso crítico cuya explicación estaría enfatizando más que la interpretación del poema, el procedimiento demostrativo de un modelo de análisis o la constatación de algunas premisas de trabajo. Alerta que para comprender e interpretar el poema, este tipo de proceder puede resultar improductivo. A propósito de estas reflexiones teórico-críticas, le pregunta Enrique Cortez: “hay una ruptura de orden más bien cultural en nuestro país, entre el trabajo crítico y el trabajo de creación poética o novelística. ¿Qué te empuja a establecer taxonomías y criterios comprensivos de la poesía peruana siendo tú un poeta?”; inquietud a la que responde Guevara: “creo que después de leer *algunas críticas que no me parecen cumplir a plenitud una lectura correcta* de esos poetas por los cuales tengo tanta devoción, reverencia y admiración, me he dicho: *¡no nos merecemos estos críticos!* (2002: 11; las cursivas son mías).

La observación que plantea Guevara cuestiona cierto modo de lectura crítica que probablemente no devela los niveles de la expresión y el universo del contenido textual, que son, ciertamente, elementos que su ejercicio crítico coloca en primer lugar. Queda claro que desde *Vallejo hominización*, ensayo enmarcado en la década de los ochenta, en adelante, tal como lo evidencia el artículo sobre la poesía neobarroca de Morales Saravia (2007), no habrá aproximación al discurso



poético que pase por alto las consideraciones teóricas; y en el ejercicio de dicha actitud teórica se comprende la demanda guevariana por el fomento de relecturas críticas.

El artículo "Eielson: poesía de un eterno presente" (2007) puede servir para continuar ampliando la explicación respecto a las consideraciones teórico-hermenéuticas que Guevara asume como fundamentales en la aproximación al discurso poético. La división en tres partes y un epílogo de este artículo guevariano, más que distribuir el contenido en compartimentos incomunicables unos con otros, sirven como orientadores básicos de los elementos que se abordan entre uno y otro. Así, en el primer y segundo punto se busca enmarcar la producción poética de Eielson; para ello se debe abandonar "obsoletas categorizaciones" como "generaciones", "poesía pura", "poesía social", "poesía épica" o "poesía lírica" (Guevara 2007b: 6) empleadas por algunas posturas críticas para caracterizar el campo de la producción poética de mediados de la década de los cincuenta.

En el tercer punto Guevara propone tener en cuenta las distintas transformaciones que experimenta el lenguaje poético eielsoniano. Sintetizando su lectura tendríamos que desde el primer poemario, *Canción y muerte de Rolando* (1959), hasta el último, *Sin título* (2000), se observan tres etapas: la "nominalista inmanentista", la "nominalista existencial" y la "gnóstica existencial"<sup>39</sup>. La primera se define por un cuidadoso lenguaje apegado a formas clásicas, de alguna manera es una etapa donde se afirma la lingüisticidad del poema a través de imágenes, figuras, sonidos y metáforas; pero sobre todo, la formación de cierta corporeidad enunciativa que organiza y dispone el sentido de los elementos del poema: el "cuerpo heroizado y desencantado que tiene que conformarse con soledad/muerte/cuerpo presente/cuerpo ausente" (Guevara 2007b: 7). La condición de esta corporeidad también caracteriza la segunda etapa: "sobre esta

---

<sup>39</sup> En la nota once del artículo "Aproximación a la crítica contracorriente de Pablo Guevara" (Flores Heredia 2007: 156) he desarrollado una caracterización de cada una de estas denominaciones que aparecen indistintamente con diversos nombres; dicho sea de paso, las asumo como herramientas que Guevara crea para catalogar la poesía peruana del siglo XX dentro de su propuesta de periodización que tiene el llamativo título "Una periodificación diferente de la poesía peruana. La guerra de los 100 años / El cajón de Guamán Poma" (Guevara 1987b: 24-27). Ver anexo 1.



presencia del cuerpo heroizado continúa su segunda etapa” (7), aunque con la introducción de una variante, un “arco de transformación” o curva que registra los momentos cuando la palabra poética de un determinado autor va transformándose, debido a la conversión del “cuerpo heroico” en “cuerpo ciudadano” (8), es decir, una corporeidad sensible que experimenta los diversos procesos de mercantilización y cosificación de la gran urbe; se trata del paso al “nominalismo existencial” (8), y ocurre cuando el lenguaje poético expresa aquella carga sensible a través de un ludismo crítico “con sabiduría frásica” (8) que coloca en primer plano la experiencia del cuerpo hecho carne. La tercera etapa estaría marcada por el desplazamiento de aquella huella existencial hacia la configuración de una condición “gnóstica existencial” (10), aquí se observa una corporeidad que interroga, reflexiona y experimenta el ocaso de la existencia; “condición donde el cuerpo percibe y argumenta sobre los otros cuerpos” (10) y donde el poeta “Eielson pasa a ser poeta crítico” (10).

Expuesto de esta manera se trata de un artículo panorámico que busca analizar algunas transformaciones del lenguaje y el universo poético eielsoniano. Es preciso mencionar que el análisis de Guevara se distingue por no apelar a los lugares comunes del historicismo o biografismo. Si por algún fragmento de su análisis hay alusiones a hechos históricos, como cuando se menciona que Eielson viajó a Europa en 1948, o que su producción poética se inscribe dentro de un intervalo determinado de tiempo, lejos de las seducciones del historicismo positivista, estos datos no son empleados para determinar alguna apreciación sobre el sentido de la obra poética; sirven más bien para completar la proyección del análisis en tanto discurso crítico panorámico<sup>40</sup>. Este procedimiento cartográfico tampoco es una novedad en el caso de los escritos del poeta-crítico. Su propuesta de periodización de la poesía peruana (Guevara 1987b: 24-27)<sup>41</sup> destaca por

---

<sup>40</sup> Si se revisa *Vallejo hominización* y los artículos que el poeta-crítico dedicó a Vallejo, se podrá observar que cuando se hace alusión a tópicos biográficos o al “periplo vital” de nuestro poeta universal, Guevara procede con sumo cuidado para que no se deriven de esos datos asociaciones mecanicistas que ensombrezcan el trabajo analítico-interpretativo.

<sup>41</sup> A diferencia de los clásicos textos sobre la historia de la literatura peruana que se publican en el siglo XX, la periodización de Guevara tiene como eje la organización textual antes que la histórica. Este modo de proceder se debe comprender dentro del marco temporal donde se inserta pues para la década del ochenta, específicamente 1987, año en el que Guevara publica su texto “Una



proyectar la imagen del campo poético como un escenario de conflicto; “la poesía peruana siempre fue una Guerra de Liberación” (24). Esto quiere decir que el trabajo periodizador o clasificador comenzaría cuando se comprende que los tramos históricos son como campos de combate donde se libra una guerra simbólica por la palabra (tradición vs. modernidad; ruptura vs. continuidad). El objeto poético que se pretende asir en categorías descriptivas, en tal sentido, no está en una condición de pasividad o neutralidad, sino en un campo de batalla, metáfora en ristre para acometer a la tradición: “a las puñadas y puntapiés con las palabras” (25). Esta idea guevariana sobre la “guerra” en el campo poético recuerda lo que Antonio Cornejo Polar sostuvo respecto a la heterogeneidad conflictiva de la literatura peruana (1982: 24). Este vaso comunicante Guevara-Cornejo permite comprender que para ambos la historia de la poesía peruana no es una uniforme línea de tiempo, tampoco una totalidad homogénea, sino heterogénea y conflictiva<sup>42</sup>.

---

periodificación diferente de la poesía peruana. La guerra de los 100 años / El cajón de Guamán Poma”, los clásicos manuales de historia literaria, sobre todo los de Luis Alberto Sánchez: *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* (1928), Alberto Tauro del Pino: *Elementos de literatura peruana* (1946) y Augusto Tamayo Vargas: *Literatura peruana* (1953), fueron discutidos y replanteados por otros modos de comprender el trabajo historiográfico, entre estos podemos mencionar a Antonio Cornejo Polar: *Historia de la literatura del Perú republicano* (1980) y Wáshington Delgado: *Historia de la literatura republicana; nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente* (1980). La propuesta de Guevara busca ser un complemento necesario y alternativo respecto a aquellas cartografías de la historia literaria peruana. Suplemento necesario porque focaliza su atención en la escritura poética. Para no extenderme demasiado, mencionaré que Guevara propone tres horizontes de sistematización para la poesía peruana: el horizonte nominalista (1910-1950), el horizonte conceptista (1960-1970) y el horizonte narrativo (1970-1980). Dentro de la historiografía peruana, la categoría horizonte se ha empleado para caracterizar los trayectos de tiempos globales que abarcan a los distintos procesos de desarrollo de las culturas del mundo prehispánico, Guevara le asigna una función similar a esta categoría. Cada horizonte tiene como trayecto global sus correspondientes tiempos de transición donde se experimenta el advenimiento de cambios y transformaciones. Como categoría, cada horizonte contiene las poéticas que coexisten en un mismo horizonte. Tachado queda de esta manera el entendimiento de que el historiar signifique únicamente acopiar anécdotas, datos temporales y sumatorios. Para una reflexión sistemática respecto a los modos de historiar la literatura peruana, revisar los primeros capítulos de Carlos-García Bedoya Maguiña: *Para una periodización de la literatura peruana* (1990) y *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial* (2000).

<sup>42</sup> La propuesta de periodización guevariana considera fundamentalmente la comprensión de la poesía peruana como un campo simbólico donde la palabra poética libra una batalla en pos de la originalidad. Como campo de contienda que tiene oponentes, la poesía peruana o por extensión metonímica los poetas peruanos serían los victoriosos guerreros de la independencia poética, literaria y lingüística. Al concebir la poesía como campo de batalla por la libertad poética, Guevara configura la poesía, y por extensión, el lenguaje poético, como búsqueda de autonomía y libertad del ser. Así, el ejercicio crítico, periodizador, analítico e interpretativo resulta también ser una exploración por las moradas del ser.



Quien haya leído el ensayo de Guevara sobre Eielson, o quien pudo haber leído los artículos que Guevara le dedicó a la poesía de Vallejo, donde reflexiona sobre la hominización, convendrá conmigo en que la caracterización que propone el poeta-crítico se hace con insumos discursivo-literarios. La hominización es un proceso inserto en un campo conflictivo por la representación del devenir humano; tanto como las tres estancias poéticas por donde transita la poesía eielsoniana son categorías que describen procesos propiamente lingüísticos y de sentido. No guía a Guevara una caracterización anecdótica ni el acopio de datos sumatorios. Por ello, en otro momento, el poeta-crítico manifiesta en una entrevista el modo cómo orienta su proceder analítico: “siempre parto de algunas cosas formalmente evidentes. Una es el lenguaje, cualquiera que este sea, solo tiene que estar en el texto del poeta. Luego paso al cuerpo, cualquiera de sus manifestaciones, desde la más simple que es el sentir, la figura del sentir que conlleva la existencia” (Guevara 2002: 10). Este es el grado inicial por donde comienza el trabajo analítico guevariano. Pero la referencia también informa sobre una recurrencia que hasta este momento se ha asomado con meridiana claridad, se trata de este parejo discurrir de las configuraciones del lenguaje poético y la experiencia sensible y la corporeidad (Flores Heredia 2014, tomo II: 110-111).

En resumidas cuentas, Guevara, en el análisis de la poesía de Vallejo, desde la primera línea, hace un trazo sumario de la cuestión teórica y hermenéutica; mientras que en su explicación panorámica de las moradas de la palabra eielsoniana nos introduce por los feudos de la historia literaria y la caracterización formal de las opciones discursivas. Pero ni la poesía de Vallejo ni la de Eielson son casos únicos donde podemos percibir las reflexiones críticas que tiene el autor de *Un iceberg llamado poesía*. Otro de los ensayos en los que Guevara explica la producción poética nacional, es el artículo que le dedica a la poesía de Rodolfo Hinojosa, cuyo título es “Vibras y constructos” (2007a).

En este texto Guevara reflexiona sobre las constantes estructurales y temáticas que atraviesan la poesía del autor de *Contra natura* (1971). Dividido en tres partes con números romanos; en la primera, después de un puntual esbozo



de las poéticas de las cuatro primeras décadas del siglo XX, el poeta-crítico, en una suerte de concierto barroco, activa un conjunto de categorías que provienen de la semiótica del discurso y de la semiótica tensiva (“enunciado”, “enunciación”, “captación”, “embrague”, “desembrague”, “cuerpo”, “deixis”, “interfaz”, “horizonte fiduciario”, “valencia”, “valor”), otros que provienen de la retórica del Grupo de Lieja (“metáboles”, “metaplasmos”, “metataxis”, “metasememas”, “metagrafos”, etc.); y, entre ambas, las vinculadas al uso lacaniano: “lo real”, “lo imaginario” y “lo simbólico” (Guevara 2007a: 81-91).

Por la confluencia de categorías de muy diversa procedencia teórica, se percibe que se trata de un ensayo que tiene como objetivo describir y caracterizar los principales sentidos del discurso poético de Hinostroza. De hecho, en esta primera parte Guevara también incluye, tal como lo hiciera en el ensayo sobre Vallejo, la presentación teórica, al inicio del análisis, acompañado del reconocimiento del conflicto en el campo de las poéticas al uso. Resulta evidente desde un comienzo la búsqueda de puentes dialógicos entre las distintas propuestas de análisis de las teorías actuales, junto con las consideraciones que articulan el plano formal y contextual. Es llamativo, con respecto a otros artículos que, en este sobre Hinostroza, se radicalice el soporte teórico. Observemos:

Con Hinostroza llega a la poesía peruana contemporánea el denominado giro estético de lenguaje desde la cultura [...] por eso *sus poemas poseen inusitados recursos poliglósicos y polisémicos* que son los de un operador consumado en vibra(ciones) y “constructos” de emociones tras emociones desmultiplicadoras en derivaciones puras y específicas muchas veces ancilarmente musicales de una armonía seductora. Sin duda, una empresa poética algo insólita por original y desusada en la, a veces, monocorde región latinoamericana; alejada por lo regular, por razones obvias, de los inmanentismos de lenguaje de la gnosis cultural. (Guevara 2007a: 82-83; las cursivas son mías)

Se percibe que la preocupación metodológica de Guevara logra resaltar el giro estético de la poesía de Hinostroza. Se trata de una transformación que proviene del hecho de que el lenguaje que construye las estructuras poéticas está lejos de tener un uso simple, abstracto y lineal; por el contrario, el uso poético del lenguaje activa toda su amplia densidad social y material (“recursos poliglósicos y



polisémicos”). Eagleton denomina a este proceso como el significativo paso de la noción del poema como lenguaje a la noción de poema como discurso (2010: 10).

Para comprender esta transformación es necesario comentar los siguientes dos apartados del análisis. En la segunda parte se analiza el poema “Canción de la inglesa”. Se comienza por señalar que es un poema “dramático y político” (Guevara 2007a: 91). Esto sirve para diseñar un acercamiento a los planos estructurales que conforman dicho texto. Por un lado, se caracteriza el campo de presencia como aquel espacio que define los filtros perceptivos que sirven para ubicar los elementos que están presentes y ausentes; también los estados de ánimo del cuerpo sensible, así como el espacio tensivo que se construye a partir de la confluencia de actores sociales en conflicto: el Estado y la ciudadanía. Por otro lado, se observa que el poema profundiza en la radicalización de “las reivindicaciones” (92), por cuanto una poderosa necesidad de satisfacer “carencias humanas” (92) agita violentamente la energía social; es decir, el poema “sigue siendo profundo y vigoroso [y] que se sigue internando en las bifurcaciones de la historia del Perú moderno de los días que ocurren por su historia y su sociedad” (92). Guevara encuentra en este hecho una notable expresión de cómo la distinción entre la poesía de corte “puro” y “social” no resulta una medida acertada para evaluar el predominio de una sobre la otra. Sostiene el poeta-crítico que “lo puro y lo social han borrado sus fronteras para fundirse en una misma reunión como los árboles de la selva y las cumbres de los Andes” (101).

La tercera, y última parte del artículo, cierra y completa algunas de las ideas que se abrieron en un inicio del análisis respecto a la articulación de la dimensión expresiva y de contenido (la disposición retórica y estilística), y la multiplicidad de sentidos que sugiere el discurso poético hinostrociiano. Se reconoce, por ejemplo, que el trabajo interpretativo de la poesía de Hinostroza pasa necesariamente por una revisión constante: “con Hinostroza se ingresa también a las dobles y las triples lecturas” (102). También señala que su discurso poético se configura como el cuestionamiento a los elementos de la “naturaleza cultural del discurso de occidente culturizado y civilizado” (103). De esta manera, en su poesía se encuentran articuladas reflexiones sobre la historia social de la colectividad que



enfrenta regímenes opresivos y violentos. Pero más que programas resolutivos, los poemas de Hinostroza invitan a reflexionar sobre estos "enigmas" que están presentes "en todo tiempo y lugar y época" (101).

Con esta explicación del proceder analítico guevariano tenemos elementos suficientes para entender la idea de Eagleton sobre la poesía como lengua y la poesía como discurso. Esta explicación se enmarca dentro de la cuestión que el autor aborda como uno de los temas centrales de su libro *Cómo leer un poema* (2010). Con esta publicación, Eagleton vuelve a colocar dentro del debate la cuestión respecto a la interrogante que contiene el título del libro.

Después de leer los cinco apartados que componen el sugerente texto de Eagleton, podemos reconocer de que el sistema comunicativo poético es distinto de aquel que rige la comunicación social; y el reconocimiento del estatuto discursivo de la poesía. Por ello, debemos enfocar el poema como discurso, conduciendo su estudio y análisis en el reconocimiento de la complejidad social de su lingüística.

La idea de Guevara respecto a no convocar en el análisis hermenéutico del poema perspectivas como el biografismo, el historicismo y el impresionismo, acepta implícitamente la metodología que Eagleton propone como premisa de trabajo en el momento de analizar un poema. En efecto, "el término 'discurso', como veremos, implica la consideración del lenguaje en toda su densidad material, mientras que la mayoría de las aproximaciones al lenguaje poético tienden a negar su corporeidad. No es posible oír lenguaje simple y puro. En su lugar oímos enunciados que son agudos o sardónicos, afligidos o despreocupados, empalagosos o agresivos, iracundos o histriónicos" (Eagleton 2010: 10).

Tanto para el teórico inglés como para el poeta-crítico peruano, el poema no debe ser enfocado solo como una estructura muerta, definida y acabada, que poco dice sobre las condiciones que la producen y los escenarios donde se reciben. El poema no es una estructura que cerrada en el interior de su mecanismo poco o nada expresa sobre el problema del mundo, por ejemplo, el problema del poder, la exclusión, la injusticia, la función de la poesía, el papel del poeta, etc. En lo que vengo comentando me interesa destacar que la crítica



guevariana no solo analiza las estructuras que organizan el sentido del poema, sino también el diálogo constante con los distintos contextos de producción y consumo textual. La afirmación que hace Guevara de que el poeta es un “sismógrafo” por cuanto él se encarga de registrar los fenómenos que comprometen a la sociedad (1987b: 24) nos brinda una imagen metafórica del ejercicio crítico-literario que desempeña el poeta. Dicho de otro modo, el crítico literario se encarga de hacer evidentes los múltiples cuestionamientos que la palabra poética plantea a la sociedad: “yo creo que lo que hagamos con la poesía es para entender mejor cómo somos como emociones, como sentimientos y pasiones y como personas inteligentes [...] el mundo no ha resuelto todavía sus enigmas y buena parte de estos enigmas irresueltos solo se van a solucionar con textos literarios y artísticos” (Guevara 2002: 11). En estas palabras se nota claramente el reconocimiento del discurso poético como una compleja enunciación que abarca la esfera social en tanto se tiene en cuenta a los que producen el discurso, los que leen y los que critican. Ocurre lo que Eagleton observa sobre la responsabilidad política del discurso si es que se toma en cuenta el interés en la expresión de la forma: “hay política de la forma como hay política del contenido. La forma no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella” (2010: 17).

Como vemos, hay énfasis en el análisis de la expresión del discurso poético, pero también en el contenido del mismo. Y ello no implica alguna contradicción. Guevara, el poeta-crítico, tiene en cuenta los planteamientos analíticos del estructuralismo, ya que emplea algunas herramientas conceptuales provenientes de la lingüística. Sin embargo, se aleja de dicha corriente teórica al considerar que reduce el poema a ser solo expresión estructural.

Si bien el estructuralismo puede haber sido deconstruido y saboteado desde diversos frentes, ello no niega el reconocimiento de que como modelo de análisis no haya método más exhaustivo y sistemático (Wahnón 2012: 104-ss). Guevara lo supo, por eso no es casual que sus propuestas analíticas hayan avanzado por algunos trechos con las herramientas de corte estructuralista para describir los componentes de la expresividad poética; pero también, en otros



pasajes, utiliza distintas herramientas para iluminar el sentido y el contenido del poema.

En su ensayo sobre la poesía de Vallejo, Guevara incluso llama la atención sobre la necesidad de superar estratégicamente el problemático extremo crítico en el que incurre la perspectiva imanentista, o también el radical olvido textual de la perspectiva sociologista.

Recapitulando, podemos decir que las herramientas hermenéuticas empleadas por Guevara en el análisis de los textos poéticos provienen de los planteamientos y replanteamientos teóricos, que van desde el formalismo al estructuralismo francés, y de este al posestructuralismo; o de la semiótica greimasiana a la fontanilliana, con incursiones landowskianas<sup>43</sup>; hasta llegar al ocaso de los metarrelatos, e incluso hasta la reconducción de la literatura en el escenario globalizado<sup>44</sup>. Todo este conocimiento de los enfoques teóricos sirvió para que Guevara, el poeta-crítico, comprendiera que si el problema del sentido en el discurso poético no lo resolvieron dichas teorías, el camino no era renunciar a ellas, sino articularlas para que logren construir una red más fina que aprehenda algo del sentido del texto poético. Este ensamblaje teórico apunta, sospecho,

<sup>43</sup> En distintos escritos guevarianos aparecen los nombres de los representantes de cada uno de estos enfoques hermenéuticos. En el ensayo sobre la poesía de César Vallejo (1987c) se observa, entre otros textos y autores (registro el título del libro, el año y la página donde se encuentra): Sigmund Freud: *Tótem y tabú*, 1954 (7); T. S. Eliot: *Función de la poesía y función de la crítica*, 1964 (7); Emil Volek: *Metaestructuralismo*, 1985 (8); Françoise Lyotard: *La condición posmoderna: informe sobre el saber* 1979 (9); Roland Barthes: *El grado cero de la escritura*, 1953 (32); y Jean Cohen: *Estructura del lenguaje poético*, 1966 (49). En el ensayo sobre Jorge Eduardo Eielson (2007b) figuran también, entre otros, Ludwig Wittgenstein: *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, 1992 (6); y Jean Baudrillard: *Cultura y simulacro*, 1983 (10). Finalmente, en el ensayo sobre Rodolfo Hinostroza (2007a) aparecen, entre otros autores: Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*, 1945 (81); Jacques Fontanille y Algirdas J. Greimas: *Semiótica de las pasiones*, 1993 (94); y Yuri Lotman: *La semiósfera*, 1996 (103). También hay alusiones a la deconstrucción (82) y al psicoanálisis lacaniano (86). Con esta relación de los autores y los libros que se infieren de los ensayos de Guevara trato de demostrar que hay un conocimiento de los modelos teóricos y críticos contemporáneos que Guevara acciona en su aventura hermenéutica. Una cuestión más que debe tenerse en cuenta. En los ensayos guevarianos, los títulos de los libros teóricos escasamente son definidos, a veces apenas son mencionados. Solo se aluden los nombres de los autores. En tal sentido, esta relación bibliográfica sirve para reconstruir el campo referencial de la escritura barroca guevariana y su compleja organización tropológica.

<sup>44</sup> A propósito de la cacareada "muerte de la literatura" en el escenario global, Guevara anota que en este contexto más que en ningún otro es cuando la literatura, la poesía y el arte en general resisten y dan batalla a los distintos mecanismos sociales y tecnológicos que arremeten contra ellas; en su artículo "¿Qué se puede hacer con la literatura?" expresa el poeta-crítico: "hay tantos hombres que desaparecen con la literatura y tantos hombres que resucitan con ella" (2003: 9).



hacia la empresa crítica de no renunciar a la imposibilidad de apresar completamente el sentido poético, sino disponer de todas las herramientas para cercarlo, pues este “sigue oculto o se disimula donde nadie podrá encontrarlo —o en la inmensa soledad de la semiosis del poeta— solo se ven indicios” (Guevara 2007a: 104).

Las consideraciones que Guevara expone cuando analiza e interpreta la poesía de Vallejo, Eielson e Hinostroza no deben pasar desapercibidas solo porque las propone un poeta o porque el estilo barroco en el que se encuentran escritas no permite desembrollar alguna categoría conceptual. Como se ha podido observar, la crítica que ejerce Guevara no es ni impresionista ni biografista ni historicista; menos, irresponsable. Todo lo contrario, esta busca ser completamente rigurosa por cuanto reconoce la importancia de la teoría literaria sin adscribirse a un fundamentalismo teórico. Se trata de una crítica contracorriente que reconoce la autoridad de la teoría pero que renuncia a cualquier apego esquemático de análisis del sentido del poema.

Califico el análisis de Guevara como crítica contracorriente porque rebasa y excede los “esquemas académicos” y las normas de composición tradicionales. El quehacer crítico de Guevara no se ciñe a un solo marco teórico ni a una plantilla de análisis; sus aproximaciones al discurso poético son heterogéneas. Guevara diseña “sus propios esquemas echando mano de todo lo que encuentra. De elementos dispares, heterogéneos [...] un laboratorio permanente” (Rowe 2007: 23).

Esta naturaleza heterogénea de la crítica que ejerce Guevara sintoniza con las características que Jonathan Culler atribuye a la teoría literaria contemporánea. El teórico inglés sostiene que cuando se habla de la teoría literaria actual hay que tener en cuenta que esta es interdisciplinaria, lo cual significa que establece un diálogo con distintas disciplinas para poder iluminar la reflexión sobre el discurso literario; por eso mismo, sirve también dentro de otros campos discursivos. También se caracteriza por ser analítica y especulativa, ya que indaga por los distintos procesos de significación y sentido de las complejas textualidades que componen la cultura. Además, en tanto se plantea como marco



epistemológico, cuestiona las nociones de sentido común que sistematizan las distintas prácticas discursivas, ello con el objetivo de fomentar la creación de conocimiento y, finalmente, asume el trabajo teórico como una reflexión continua de lecturas y relecturas críticas sobre lo establecido (Culler 2000: 26).

Al inicio de este apartado hice una comparación entre las ideas que Guevara expresaba sobre cómo debía iniciar el análisis de un texto poético, con lo que observaba Eagleton respecto a la importancia de comenzar reconociendo los elementos que componen el plano de la expresión de un poema. No fue casual que haya articulado la explicación de las ideas teórico-hermenéuticas de Guevara haciéndolas corresponder no solo con algunas de las reflexiones que el teórico inglés expuso en su texto *Cómo leer un poema* (2010), sino también con otros argumentos teóricos que provienen del conciso pero fundamental texto *Breve introducción a la teoría literaria* (2000), de Jonathan Culler; y del texto que si bien centra su atención en el análisis de la poesía de César Vallejo, no por ello deja de proponer un acercamiento riguroso al trabajo analítico-interpretativo del texto poético, me refiero al libro de Miguel Ángel Huamán, *Vallejo dice hoy. Cómo leer poesía: una aproximación metodológica* (2014). No es casual por cuanto al establecer la analogía que comparten estas reflexiones, resitúo las consideraciones guevarianas entre las actuales argumentaciones respecto al tema del análisis del texto poético. Asimismo, configuro un marco teórico que destaque la actualidad del ejercicio hermenéutico de Guevara y trazo el derrotero por donde conduciré mi análisis del poemario *Un iceberg llamado poesía*.

En tal sentido, las ideas que Guevara expresa en sus ensayos se orientan fundamentalmente hacia dos campos: el de la reflexión teórica y el de la práctica hermenéutica. Insisto en lo primero no porque quiero postular que Guevara desarrolló programáticamente la fundamentación de un marco teórico sobre el discurso poético; no era esa su pretensión al menos en el sentido esquemático y academicista del caso. El estilo beligerantemente barroco que imprimió a su prosa crítica le hace estar más próximo a la empresa intelectual de un “pensador literario” que se encarga de reflexionar sobre los múltiples problemas que



atraviesa el campo de su disciplina y su ejercicio práctico; por lo mismo, al poseer el conocimiento del caso, sus reflexiones deben ser tomadas en cuenta.

Así, Guevara exigió desde sus ensayos el conocimiento de la teoría literaria para comprender que el asunto de reflexionar sobre la poesía abarcaba más allá de la confianza ciega en un manojito de métodos centrados en la descripción o el análisis de los componentes inmanentistas del poema. Guevara demandó, como se puede constatar en los artículos que acabo de explicar, que la teoría debía ser capaz de hacer dialogar el poema con el contexto de producción y recepción, sin sucumbir a las seducciones del historicismo, el sociologismo y el biografismo. Esto es, una teoría que enfoque la poesía como acontecimiento discursivo y no como una estructura cerrada e inerte; por ello sus aproximaciones a la poesía peruana (de las que solo he comentado cuatro; todavía quedan por analizar más de diez) tratan de articular la explicación de estos niveles discursivos. De este modo se entiende la progresiva integración de categorías descriptivas provenientes de distintos campos del saber literario, articulación heterogénea cuyo desplazamiento categorial se realiza para lograr penetrar en el universo discursivo del poema, y para saber cómo conducirse por la espesura de su selva de sentidos.

El segundo aporte corresponde al campo de la práctica hermenéutica y se distribuye de dos maneras. Por un lado, en el reconocimiento de la interacción entre el poema y la esfera social: "los poemas son declaraciones morales, entonces, no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos" (Eagleton 2010: 43). Por otro lado, la búsqueda de sentido: "un poema es una declaración conferida a la esfera pública para que intentemos entenderla. Es un texto escrito que, por definición, nunca posee un único significado" (Eagleton 2010: 43).

Los artículos de Guevara permiten comprender la importancia de la dimensión pragmática que tiene el poema. No solo porque permiten reconocer los componentes de la comunicación poética (hablante, oyente; enunciado, enunciación, situación comunicativa), sino también porque analizan los mecanismos retóricos que organizan las diversas funciones que estos elementos desempeñan, además de la presencia de ciertas constantes como el cuerpo y las



mutaciones del campo de lo sensible, como se puede ver, por ejemplo, en el ensayo *Vallejo: hominización*.

En torno a la búsqueda de sentido, se asume como premisa de trabajo que ir tras el sentido del poema es una tarea hermenéutica imposible de terminar. Tal vez por eso Guevara no recurre en sus análisis a expresar nada parecido a “verdadera interpretación”, “adecuado significado”, etc. Lo suyo es una empresa crítica que no tiene tales pretensiones, salvo reconocer aquello de la exigencia y el máximo rigor cuando se interprete un poema. En la línea de una larga tradición de exégetas contemporáneos, reconoce que se pueden describir los rasgos estructurales del discurso poético, y también pone en evidencia su sospecha respecto a que esta operación permita alcanzar el sentido último del poema. Por ello, ni hay un método infalible, ni la descripción de los componentes del poema puede garantizar una interpretación acertada. Se necesitará de la articulación de varios elementos y de la cooperación de los mismos para construir una interpretación: “no hay un método infalible” (Eagleton 2010: 128). De esto se colige que la práctica hermenéutica se plantea como una actividad de conocimiento del discurso poético, donde se asume que todo análisis se enmarca dentro de una tradición de lecturas y relecturas críticas. Debido a ello, Guevara avanza como un acorazado con una variedad de métodos. Practica una hermenéutica que reconoce la tensión que existe en el discurso poético y que asume la dimensión transformadora que tiene el poema: “los sentimientos ‘literarios’ son respuestas a los poemas, no meros estados de emoción que acontecen en su presencia” (Eagleton 2010: 140).

Estas consideraciones teóricas y hermenéuticas me servirán como eje reflexivo para articular el marco teórico del discurso poético de Guevara y el análisis de los rasgos constitutivos de su poesía mencionados en el primer capítulo: la intertextualidad, la polifonía y la alegoría. En el siguiente punto buscaré enmarcar teóricamente cada una de estas categorías; asimismo, pondré especial interés en explicar las potencialidades hermenéuticas que estas tienen para el caso del discurso poético guevariano. Dejo claro que atenderé lo puntual de estas



categorías por cuanto, en el tercer capítulo, enriqueceré su explicación poniéndolas a prueba en el terreno del análisis propiamente dicho.

## 2.2. Intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría

Inicio el desarrollo de este apartado retomando algunas ideas que en el capítulo anterior destacué como relevantes para el análisis, ya que acertaron en caracterizar ciertas constantes estructurales y temáticas en la poesía guevariana. Asimismo, expreso la necesidad de avanzar más allá del uso lineal y separado que se hace de estas categorías para articularlas con una categoría proveniente de otro enfoque literario. En tal sentido, explico, a continuación, las posibilidades hermenéuticas de la trilogía de conceptos bajtinianos (intertextualidad, polifonía, dialogismo) y esa otra categoría de cuño retórico-político: la alegoría. Por ello mismo, si este conjunto conceptual fue enfocado aisladamente, explicaré las potencialidades hermenéuticas que su articulación proyecta.

En *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*, Tzvetan Todorov afirma que Bajtín es “el más importante pensador soviético en ciencias humanas y el más grande teórico de la literatura del siglo XX” (2013: IX). Estas atribuciones no solo se deben a que Bajtín criticó a Freud, a los Formalistas rusos y a los lingüistas de su tiempo, sino sobre todo porque consideró que una teoría de la literatura no podría ser exclusivamente formal o inmanente, pues la literatura y la teoría no son ajenas a los procesos sociales que acontecen en la historia. El sistema reflexivo y explicativo de la teoría de la literatura debería, en tal sentido, articular estas dos esferas: la literatura y el mundo. No es poca cosa lo que se propone con esta asociación. Más todavía porque la apuesta teórica bajtiniana se realiza dentro de la crisis de las poéticas formales y dentro del panorama de cuestionamientos de los modelos estructurales<sup>45</sup>. Pero sobre todo porque es la consideración teórica

---

<sup>45</sup> Resulta importantísimo destacar la presencia de la poética bajtiniana en el contexto de las poéticas formales y estructurales puesto que tempranamente se abre paso hacia lo que poco más adelante los posestructuralistas franceses calificarían como radicalización de la crítica. Si bien Bajtín no es posestructuralista; sus postulados teóricos respecto al lenguaje, el signo, la ideología y la cultura cómica popular emparentan con algunos de los planteamientos propios de los modelos posestructurales. Por ejemplo, a nivel de estrategia para reducir y neutralizar el imperio del monologismo y el autoritarismo, es imposible no asociar la concepción bajtiniana del carnaval con la estrategia derridiana deconstructiva. Ocurre lo mismo con la idea de polifonía o dialogismo y con



que formula tres categorías cruciales para nuestro análisis: intertextualidad, polifonía y dialogismo.

Sin redundar demasiado en la reconstrucción y el desarrollo conceptual de estas categorías, trazaré por el momento algunas consideraciones puntuales sobre su potencialidad hermenéutica en el campo de la poesía. Comenzaré esta explicación por la primera de la trilogía: la intertextualidad.

A Julia Kristeva, lingüista y teórica búlgara, se le atribuye la responsabilidad intelectual de ser la primera en introducir, ampliar y desarrollar la potencialidad hermenéutica del término intertextualidad. El artículo que publicó a modo de reseña, cuyo título es "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" (1966), presentó al público francés las ideas que el teórico ruso Mijaíl Bajtín había propuesto en dos textos claves, nos referimos a *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965). La autora sostiene en este artículo un argumento que, desde entonces y hasta la actualidad, ha venido invocándose cada vez que se precisa la filiación de la intertextualidad como categoría descriptiva de los procesos de producción y recepción textual: "un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble" (Kristeva citado en Navarro 1997: VI; también, Martínez Fernández 2001: 37-ss; Fontanille 2012: 155-ss).

A propósito de la afirmación de Kristeva, es necesario anotar tres nociones. Primero: recordar que la introducción de las ideas del filósofo y teórico ruso en el escenario francés se realizó en un contexto marcado por los preparativos para Mayo del 68 y por la confluencia de un grupo de intelectuales izquierdistas que discutía temas de teoría y crítica literarias. Esta agrupación se denominó "Tel Quel" y tuvo entre sus fundadores y colaboradores a quienes serían los

---

los de huella o texto. Si bien hay diferencias entre los postulados del posestructuralismo y los de Bajtín, existen también puntos de contacto, y quizá en esos fugaces diálogos radique el sentido de la afirmación todoroviana que cité dentro del cuerpo de texto. Sobre las coincidencias y diferencias entre Bajtín, el posmodernismo y el posestructuralismo, revisar el texto *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, de Iris Zavala (1991).



protagonistas epistemológicos del giro posestructural: Phillippe Sollers, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, entre otros (Dosse 2006: 56-ss). Segundo, la presentación de las ideas bajtinianas sobre los distintos procesos de significación que ocurren en la obra de Dostoievski y Rabelais serán alentadas desde una posición de combate y resistencia contra la hegemonía del estructuralismo “para hacer de ella una práctica crítica subversiva, políticamente transformadora” (Navarro 1997: V). Tercero: si bien es cierto que Bajtín<sup>46</sup> rechazó el discurso poético por considerarlo género autoritario, vinculado con dioses y sacerdotes, cuyas estructuras discursivas tendían a someter demasiado al interlocutor; no es menos cierto también que resultaría extraño que no se conmoviera con la poesía que a todas luces mostraba su polifonía o su declarada carnavalización: “es bastante sorprendente que Bajtín no se deje afectar por el carnaval del lenguaje de la poesía metalógica futurista del ‘zaum’ y no quiera tomar nota de lo no-oficial y subversivo y lo no-clásico y no-canónico de ese concepto y de esa praxis de lenguaje” (Lachmann 1993: 49).

En todo caso, la poesía moderna y posmoderna han develado también en su discurso la destrucción de todo lo que se plantea como verdad absoluta de aquellos lenguajes autoritarios o monológicos (Gasparov 1993: 20). Esta cuestión seguramente la destacaría Bajtín en términos de la diseminación de la polifonía y la intertextualidad: “la poesía contemporánea se caracteriza por la intensa intertextualidad, explícita o difusa, que integra en el tejido textual voces otras que hacen del texto un cuerpo abierto, taracea a veces de una abundante copia de citas y ecos” (Martínez Fernández 2001: 9).

---

<sup>46</sup> Desde comienzos de la década del setenta, específicamente desde 1971, el lingüista soviético V. V. Ivanov sostiene que los libros escritos por Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1929) y por Medvedev, en colaboración con Bajtín, *El método formal en los estudios literarios* (1928), los escribió completamente Mijaíl Bajtín. Sin pretender ahondar en la indagación respecto a quién es el verdadero autor de aquellas publicaciones, comento, en cambio, que el musicólogo Valentín Voloshinov y el intelectual y periodista marxista Pavel Medvedev formaron parte del “Círculo de Bajtín”. Por tanto, en algunos casos cuando se tenga la intersección de ideas de uno y otro respecto al lenguaje, la ideología, los géneros y la novela, se asumirá el carácter colectivo de los planteamientos: “hablar del ‘Círculo de Bajtín’ y no de Bajtín, a secas, resuelve ciertos problemas de autoría, pues se cree que algunos de los textos firmados por colaboradores de Bajtín fueron en realidad escritos por él, y que si no los firmó fue debido a la persecución política y exilio interno que sufrió entre 1920 y 1930” (Viñas 2007: 454).



Volvamos al concepto de texto que se deduce de las palabras de Kristeva y que acabo de citar anteriormente. Este contiene una de las ideas medulares que el posestructuralismo radicalizará de muy distinta forma e intensidad. Y es que en el caso de la intertextualidad nos encontramos con una categoría que comparte similitudes con otras como el *collage*, el pastiche, el injerto, la diseminación, la huella, que apuntan a destacar la necesidad de repensar la idea de texto, escritura, signo, estructura, sujeto, interpretación, etc.: “contra la ideología burguesa de la autonomía y la identidad del sujeto individual, de la clausura del texto y de su sentido, así como contra la expresión de esa ideología en la tradicional *explication de textes* académica y en el estructuralismo literario estático” (Navarro 1997: V).

Por ende, cuando Bajtín critica la teoría del sujeto del psicoanálisis freudiano, sobre todo el hecho de no considerar el estudio de las ideologías para determinar la psicología de un individuo; y la idea estructuralista de que la lengua es solo un sistema cerrado de signos, lo hace para enfatizar que tanto la conciencia individual como su expresión lingüística son hechos socio-ideológicos inscritos en la cultura y la historia. Tanto el sujeto como el lenguaje no son ajenos a los procesos sociales comprometidos en la historia. El primero es partícipe y protagonista de la historia. Remarco el carácter conflictivo de estas ideas para comprender que la intertextualidad como categoría no solo alude a la estrategia de composición del artefacto textual, sino a toda una ética y política de interacción con la tradición textual y cultural. Se percibe así la potencialidad hermenéutica de la intertextualidad que se mantenía invisibilizada en las caracterizaciones de la poética guevariana cartografiadas en el primer capítulo.

Se extrae de Kristeva, siguiendo a Bajtín, que todo texto es el resultado de complejos procesos de asimilación, absorción y transformación; en otras palabras, el texto es un gran mosaico de citas donde los textos anteriores o sincrónicos que representan el código lingüístico y literario de una época pueden ser citados para ser afirmados o negados: “la lengua solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra. Toda vida de una lengua en cualquier área de su uso



(cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas” (Bajtín 1986: 255). En consecuencia, la “comunicación dialógica” puede ser entendida como intertextualidad, esto es, según Kristeva, como diálogo o comunicación entre textos. La premisa hermenéutica que deriva de este argumento es fundamental, pues permite asumir el discurso poético como una reescritura de muchos otros discursos o textualidades; una suerte de macroestructura que absorbe todo tipo de escrituras.

De este modo, la intertextualidad es un mecanismo que describe aquellos procesos de producción textual donde confluyen una variedad de textos (literarios, políticos, sociológicos, antropológicos, filosóficos, cinematográficos, periodísticos) cuya extensión puede ser concisa como la de una cita o un fragmento breve de otra obra. También puede ser extensa como las parodias de obras diversas, sea de modo explícito o implícito, marcados o no marcados. El hecho es que lo intertextual señala que sí existe la presencia efectiva de uno o varios textos en otro. Esta participación heterogénea de textualidades evoca la idea del texto como tejido o red. Kristeva afirma que todo texto es un diálogo con otro texto, y que si horizontalmente el diálogo pertenece al sujeto poético y al destinatario, verticalmente el diálogo se da entre el corpus literario tradicional y el actual. El texto no se puede imaginar sin otros textos, mucho menos ser pensado sin tener en cuenta su heterogeneidad: “en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple [los enunciados poéticos] se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual” (Kristeva 1978: 66-69).

Esto es lo que remarca Culler cuando explica la noción de intertextualidad como un modo estratégico de comenzar el diálogo con un texto para poder interpretarlo. La intertextualidad haría referencia, en tal sentido, a la relación que una obra establece con determinados textos previos. Leerla sería ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura. Por ende, el proceso de interpretación de este texto sería como la relectura de otro. De esta manera la intertextualidad se posiciona como una categoría descriptiva y analítica que de lejos resulta ser más



propiamente hermenéutica respecto a otra de huella positivista que se encargaba de reducir los procesos de interacción semiótica a relaciones de “préstamos”, “fuentes e influencias”. La intertextualidad como categoría busca superar esta mirada reductora y lineal de la dialéctica textual mediante la explicación de los procesos semióticos de diálogo entre textos, que van más allá de meros préstamos pasivos. Pensar dichas interacciones discursivas en términos intertextuales nos permite comprender el espesor de los diversos sentidos que plantea el hecho de incorporar creativamente un discurso dentro de otro (Culler 1979: 114).

Obviamente que la intertextualidad no es un proceso lineal ni monológico. No es suficiente señalar que en la poesía de Guevara se percibe este proceso de composición porque es evidente el manejo de distintos textos. O que la presencia de algunos códigos retóricos hace que en su poesía se advierta la “influencia” de tal o cual poeta. Resulta necesario romper con la linealidad descriptiva para comprender que la presencia de un texto en otro, esta dialéctica de la copresencia entre dos o más textos, trae consigo complejas refracciones de sentido. Esta interacción es lo que para Gerard Genette indicaría que la intertextualidad es un tipo de relación transtextual<sup>47</sup>. El autor de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), define la intertextualidad como:

una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, *el plagio* [...], que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un

---

<sup>47</sup> Genette es bastante claro en señalar que son cinco los tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad (la cita, el plagio y la alusión); la paratextualidad o relación que el texto mantiene con su paratexto (título, subtítulo, intertítulos, prólogos, epílogos; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; sobrecubierta); la metatextualidad o relación del texto con otro que habla de él (la crítica); la hipertextualidad o relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario; hipertexto es todo texto derivado de otro anterior por transformación simple o transformación indirecta; y la architextualidad o conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios). Genette menciona también que estos cinco tipos no deben ser considerados como divisiones comunicables, sino más bien como tipos entrelazados entre sí, ello en tanto son rasgos que comparten las diversas textualidades (1989: 9-17).



enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (1989: 10)

La implicancia de sentido que el reconocimiento de cada una de estas variables desencadena en la interacción con lo intertextual es evidente en Guevara. De hecho, cuando se realiza una cita, directa o indirecta, o una alusión no solo existe una intención estética. Este gesto de composición poética transmite una filosofía asentada en el reconocimiento de la tradición literaria y cultural; un intercambio comunicativo, un reconocimiento del carácter social del lenguaje. Si entendemos que citar es la operación mediante la cual se introduce el discurso de otro en el propio discurso, esto significaría que estaríamos usando la voz de otro locutor, ya sea reproduciendo sus palabras directamente, o también sintetizándolas, reelaborándolas y reformulándolas. Entre el texto citado y el texto citador hay siempre alguna relación de semejanza. Un texto citado es una imagen de otro: lo representa como si fuera una fotografía, un dibujo o una grabación (Reyes 2002: 12; Martínez Fernández 2001: 83).

Se reconocerá, en tal sentido, que la intertextualidad tiene que ver también con toda una “gramática de la cita”, la misma que permitiría analizar con mayor detenimiento la configuración de la significación de este tipo de textualidades. De hecho, como acabamos de ver, dentro de la lógica de la intertextualidad, realizar una cita no es un asunto insignificante. Por ello, debemos tener en cuenta algunas consideraciones respecto a la cantidad (citas extensas o breves), la calidad (en relación con la remodelación de la cita en su estructura de superficie y la asunción de nuevos significados en su estructura profunda), la distribución (posición de la cita dentro del texto), la frecuencia (pocas o muchas citas en el texto de destino), la interferencia (conflicto entre la cita y su nuevo contexto) y los marcadores que esta tiene (explícitos, implícitos o inexistentes).

También se debe tener presente que en el proceso de producción intertextual, tanto como en el proceso de su análisis, la incorporación de las citas tiene diversas funciones y propósitos. Según Martínez Fernández tenemos: *la cita de autoridad* o de carácter incuestionable, al estilo de los textos jurídicos y sacros, los cuales apoyan su razonamiento mediante la cita de la ley o de las parábolas y



los argumentos de la Biblia; *la cita erudita*, propia de los textos científicos que aluden a otros textos científicos para construir el conocimiento dentro de una comunidad científica; *la cita ornamental*, cuya función decorativa le otorga un amplio espectro de aplicación en un sinnúmero de situaciones comunicativas (cartas, anuncios, ensayos, discursos ceremoniales); y *la cita poética*, la cual carece de un propósito práctico inmediato. En esta última puede darse un doble proceso: el empleo de una cita poética en un texto no-poético, en cuyo caso la cita previa es despoetizada y queda invertida con la función práctica del contexto de la cita, y la inserción de una cita no poética en un discurso poético, con lo que la cita es poetizada y se libera de su utilidad práctica inmediata. Sin el afán de registrar la totalidad del tipo de citas, preciso que “cada época actualiza, cita, renueva, recrea, etc., determinados textos o fragmentos textuales por diferentes razones” (Martínez Fernández 2001: 85-87).

Así, la intertextualidad sería la denominación de una serie de complejos procesos de producción textual que tendrían como premisa el reconocimiento de que el campo poético textual es el escenario donde confluyen múltiples textualidades visibles o invisibles (fragmentos, frases, citas, versos, dichos populares, palabras, paráfrasis de un poema, epígrafes, invocación a poetas, poemas, libros, autores, teorías, argumentos, etc.). Un heterogéneo campo discursivo donde concurren expresiones (poéticas, antipoéticas, no poéticas, “cultas”, “populares”) que dialogan con la tradición:

En un examen más detenido realizado en las condiciones concretas de la comunicación discursiva, podemos descubrir toda una serie de discursos ajenos, semiocultos o implícitos y con diferente grado de otredad. Por eso un enunciado revela una especie de surcos que representan ecos lejanos y apenas perceptibles de los cambios de sujetos discursivos, de los matices dialógicos y de marcas limítrofes sumamente debilitadas de los enunciados que llegaron a ser permeables para la expresividad del autor. (Bajtín 1998: 283)

Este reconocimiento del carácter diverso en las expresiones de la tradición literaria y cultural, y de la dimensión social del lenguaje, deja oír el eco de dos categorías bajtinianas complementarias de la intertextualidad: la polifonía y el dialogismo. Y ello porque el hecho literario es esencialmente intertextual, polifónico y dialógico;



es decir, es un espacio de intercambio entre lenguaje, cultura, sociedad; colectividad, individuo y mundo que se articulan en un coro de voces que expresa nuestra pluralidad, y, de paso, el “milagro” de nuestro mundo dialógico (Zavala 1989: 116). Para concluir esta introducción, explicaré estas dos categorías de la trilogía bajtiniana.

Bajtín sostiene que la polifonía, en contraposición al monologismo, es la coexistencia, dentro de un mismo discurso, de una pluralidad de voces que comparten condiciones equitativas. Lo polifónico expresa la vida de la palabra, su dialogicidad y su independencia (Bajtín 1986: 16). En esta interacción de lo múltiple y diverso, lo dialógico revelaría la existencia de una complementariedad y solidaridad entre opuestos. La interacción polifónica no produce exclusión de lo otro, por el contrario, el dialogismo busca comprender la relación solidaria que se mantiene entre la diversidad de voces, lenguajes, estilos, ideologías, culturas, etc. Existe una estructura dialógica cuando el yo y el otro se relacionan, interactúan, dialogan: “la idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual, sino la comunicación dialógica entre conciencias” (Bajtín 1986: 126). Lo dialógico permite comprender que la palabra no es un fenómeno unidireccional y autosuficiente; la palabra pensada desde el punto de vista dialógico amplía el entendimiento de la comunicación, pues compromete a quien la pronuncia como a quien la escucha. La palabra produce interacción, complementariedad, dialogía; es el escenario de la interacción entre yo y el otro: “toda palabra expresa a ‘una persona’ en su relación con ‘la otra’” (Voloshinov 1992: 121).

Si introducimos estas ideas en el análisis poético, la noción de dialogismo permite comprender que el texto poético establece la relación entre un yo y un tú históricos e ideológicos, y a la vez autónomos entre sí, pues el emisor y el destinatario intercambian y revierten sus roles convirtiéndose el emisor en receptor, y el destinatario en emisor, en un proceso dialógico de conversación. La exégesis dialógica del texto poético nos permitirá entender qué es lo que el poema dice sobre la interpretación o meditación de la historia. En otras palabras, lo dialógico reubica en un escenario participativo tanto la voz del discurso crítico



como la del discurso poético. No el monologismo de uno o de otro, sino su interacción dialógica o comunicativa.

En tal sentido, el dialogismo fractura las estructuras monológicas para evitar la simplificación y la reducción de todas las posibles voces a una sola voz oficial; este quiebre busca el encuentro de los discursos de la otredad con aquellos otros discursos que tienen un estilo, una entonación, un léxico y un modo de ser autónomos. La complementariedad entre polifonía y dialogismo resulta más que evidente y puede redondearse con la siguiente afirmación que hace el teórico ruso sobre lo dialógico intertextual y lo polifónico: “nuestro propio lenguaje y nuestra propia lengua son polifónicas [...] la polifonía radica en nuestro propio mundo comunicativo; el lenguaje es por naturaleza polifónico y dialógico” (Bajtín 1986: 276). Esta cita permite atar completamente los cabos conceptuales que dejé sueltos en el primer capítulo y lo que estos sugieren en un amplio campo de sentido; también permite reafirmar la tesis de asumir la poética guevariana como un discurso intertextual, polifónico y dialógico<sup>48</sup>. El discurso poético es polifónico porque el pluralismo de voces que lo constituyen remite a otros discursos que provienen de la tradición y a otros contextos sociales; la polifonía expresaría con ello la riqueza lingüística, cultural e ideológica que tiene una sociedad y que se hace evidente en esa suerte de incrustación intertextual, plurivocal y plurilingüe. Dicho de otro modo, la interdependencia, la interacción y el diálogo entre voces y textos son los signos característicos que definen la polifonía, el dialogismo y la intertextualidad del discurso poético.

Esta constitutiva heterogeneidad de sujetos, discursos y voces opuesta al yo monológico, central y autoritario, permite comprender que todos los elementos que componen la estructura poética guardan relaciones dialógicas; de ahí se deduce que un discurso poético polifónico presenta las distintas voces o puntos de

---

<sup>48</sup> Haciendo uso de la idea de Kristeva, Camilo Fernández Cozman señala, refiriéndose a la noción de intertextualidad en la poesía de Rodolfo Hinostroza, que la poesía de aquel es intertextual porque en sus poemas se advierte el diálogo con la tradición poética occidental, así como en sus versos se percibe la reescritura de textos anteriores, se utilizan las citas textuales y se realizan las perífrasis creativas. El crítico literario y traductor, en otro momento de su explicación, asocia la intertextualidad con el dialogismo; en tal sentido, una poesía dialógica significa también poesía intertextual (2001: 140-141).



vista como voces ideológicas autónomas que se definen por estar situadas en igualdad de condiciones donde la polifonía y el dialogismo maniobran para cuestionar la lógica de la homofonía y el monologismo ideológico. Razón para que cada voz halle su diferencia en la presencia de otra voz. La independencia de cada voz o punto de vista, la ausencia de jerarquías entre voces, hacen lógicamente imposible el concepto de verdad absoluta, o voz autoritaria, o cualquier otra metáfora que sirva para avalar el autoritarismo, el poder o una visión monológica de las cosas.

Intertextualidad, polifonía y dialogismo así explicados resultan ser categorías que van más allá de la mera descripción de formas inmanentes y lineales; como explicaba al comentar las reflexiones críticas de Guevara, esta trilogía conceptual me permite analizar los procesos de composición y recepción poéticos con mayores elementos hermenéuticos. Pero aún queda por explicar la alegoría y situarla dentro de mi investigación respecto a por qué resulta importante introducirla en el análisis de *Un iceberg llamado poesía*.

Para la retórica general, la alegoría es una figura que pertenece al dominio de los metalogismos; es una de aquellas figuras retóricas que no perturban el léxico, pero sí “modifican el valor lógico de la frase” (Grupo Mi 1987: 76). Así también lo explica Paul de Man respecto a que en la alegoría ocurre la interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje: el literal y el figurado (metafórico). Ocurre entre ambos la paradójica relación: uno de ellos niega lo que el otro afirma (De Man 1990: 235; y 1991: 207-253). Por esto mismo tienden a producir un cortocircuito perceptivo de la comprensión de las cosas, ya que instauran otro modo de percibir la realidad (transgresión de la asociación entre concepto y cosa significada). Por ello la alegoría es vista como un conjunto de imágenes abstractas; unas, herméticas; otras, profundamente crípticas como la denominada “ilegibilidad alegórica” de la que habla De Man (1990) que tiene la capacidad de producir “un quiebre epistemológico de nuestra percepción que está basada en ciertos presupuestos sobre la sociedad y la naturaleza” (Fernández Cozman 1996: 99).



Para relacionar la alegoría con las categorías de la trilogía bajtiniana quizá resulte acertado trazar una conexión entre la alegoría y la intertextualidad, puesto que según Umberto Eco la confluencia entre ambas podría comenzar por el reconocimiento de determinados elementos que componen y organizan el sentido de la alegoría:

La alegoría es sistemática y se realiza en un fragmento textual extenso. Además, en su expansión pirotécnica, activa imágenes ya vistas en alguna parte. En el caso de la alegoría [...] nos vemos remitidos, de entrada, a códigos iconográficos preexistentes. La decisión de interpretarla suele nacer del hecho de que esos iconogramas aparecen claramente ligados entre sí por una lógica con la que ya estamos familiarizados por el tesoro de la intertextualidad. La alegoría remite a unos guiones, a unos *frames* intertextuales, que ya conocemos. (2000: 284)

Esta caracterización dice mucho de los componentes que analizaré en *Un iceberg llamado poesía* en el siguiente capítulo. Los planteo ahora para resaltar la similitud perceptible en las categorías conceptuales. La alegoría y la intertextualidad estarían articuladas por el reconocimiento de los fragmentos o de los intertextos injertados dentro de un cuerpo textual mayor que se nos presenta como familiar (“imágenes vistas en alguna parte” o que “ya conocemos”). Este rasgo es el que abre la puerta de entrada a los corredores conceptuales de la polifonía y el dialogismo bajtiniños, pues el hecho de que la alegoría evoque lo “preexistente”, además de trazar un vínculo con el pasado y por ende una interacción dialógica con el mismo, define también, a otro nivel, el reconocimiento de los elementos polifónicos que, cual máquinas alegóricas de sentido, deberán ser analizados convocando el diálogo e interacción de los diversos campos del conocimiento, en la amplia estela de las características que tiene el campo de la teoría literaria contemporánea (Culler 2010), también en sintonía con la necesidad de trascender las aproximaciones imanentistas para lograr dar sentido a aquellos elementos injertados dentro de la totalidad alegórica.

Las ideas que expresa Eco destacan también que el rasgo fragmentario de la alegoría es solo una de las aristas que tiene esta figura retórica muy vinculada con el registro barroco y vanguardista de la escritura poética. Para Peter Bürger la acepción de alegoría que desarrolla herméticamente Benjamin al enunciar que “las



alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas” (Benjamin 1990: 187) resulta clave para entender las complejas facetas del término no solo dentro del ámbito estético, sino también del campo histórico:

Si se descompone el concepto de alegoría obtenemos el siguiente esquema: 1. Lo alegórico arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función. La alegoría es, por tanto, esencialmente un fragmento, en contraste con el símbolo orgánico... 2. Lo alegórico crea sentido al reunir esos fragmentos aislados de la realidad. Se trata de un sentido dado, que no resulta del contexto original de los fragmentos. 3. Benjamin interpreta la función de lo alegórico como expresión de melancolía... el trato de lo alegórico con las cosas supone un intercambio prolongado de simpatía y hastío: “la absorta simpatía de los enfermos por lo esporádico y lo insignificante (se desprende) del desengañado abandono de los emblemas vacíos”... 4. También alude Benjamin al plano de la recepción. La alegoría, cuya esencia es el fragmento, representa la historia como decadencia: “en la alegoría [reside] la *fascies hippocratica* [el aspecto fúnebre] de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista. (Bürger 1987: 131-132)

Peter Bürger establece una importante asociación con esta explicación de la alegoría benjaminiana. Me refiero a que el proceso de extracción y rearticulación de los fragmentos proyecta la representación de la historia como decadencia. Así, la alegoría sería una figura de tiempos de crisis. Tal vez por ello su historicidad expresaría el curso natural de su fugacidad y su ruina. Este énfasis en su devenir no cuenta una historia feliz, sino una historia cuya tensión trágica y dramática tiene como resultado el completo fracaso, la derrota: “este es el núcleo de la consideración alegórica, de la exposición barroca, mundana, de la historia como historia sufriente del mundo” (Benjamin citado en Avelar 2000: 14).

La alegoría trae consigo la imagen de un mundo catastrófico y en ruinas; pero entre estos escombros proyecta su porvenir: “la alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia” (Avelar 2000: 18). Aquella conservación de la memoria es el resultado de interactuar con el pasado. Esta relación de la alegoría con la catástrofe y los restos se explica porque la alegoría se caracteriza por tener una “fascinación con las posibilidades significativas de la ruina” y sobre todo por las



asociaciones que se producen como resultado; una de estas es, por ejemplo, saber que “el duelo es la madre de la alegoría”; y que de esto se deriva “el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo” (Avelar 2000: 18-19). Tomando literalmente la última palabra de Idelber Avelar y acomodando un poco la frase de remate, diría que la alegoría es una figura cuya vida comienza ahí donde se hace presente la muerte. La figura con la que se inicia la construcción después de la catástrofe; escritura de lo que se desintegra y se despliega como una dramatización (Ulmer 1985: 143-145).

De esta manera, trabajar hermenéuticamente con la alegoría significaría considerar un modo estratégico de “leer” la historia social y textual; no solo mediante asociaciones lineales entre los componentes de la alegoría y lo que estarían sugiriendo, por ejemplo, la idea del iceberg y el trasatlántico guevarianos como alegorías de la humanidad; sino captar su polifacético devenir que envuelve el proceso de producción y recepción intertextuales. También significaría percibir los restos del pasado para reconstruirlos y resituarlos dentro del gran “cementerio de la humanidad”. Para Bürger (1987), este modo de concebir la alegoría permite ejercitar con ella un examen autocrítico del arte, en general, y de la estructura social que la circunda, en particular: “la alegoría sería entonces una forma desesperada, la expresión estética misma de la desesperanza” (Avelar 2000: 98-99).

A manera de síntesis anotaré que en este segundo capítulo se ha procurado trazar los lineamientos teórico-hermenéuticos que orientarán mi aproximación analítica. He puesto énfasis, sobre todo, en la explicación de los fundamentos capitales que nos transfieren los artículos críticos de Pablo Guevara cuando explica la poesía peruana contemporánea a través del análisis de las obras de los autores antes referidos. Sin posible vuelta en reversa, insisto en que todo marco teórico que se teja para afrontar el texto poético deberá vencer los peligros del análisis monológico y el reduccionismo plantillar en el que incurren algunas prácticas analíticas preocupadas en demostrar la sofisticación o novedad de un modelo (Morales Mena 2012: 231-241); añadiría, recuperando las ideas de



Guevara, que el marco teórico debe hacer mucho más intensa y reflexiva nuestra aproximación o conocimiento de la poesía. Por ello he resaltado en más de una ocasión que las propuestas guevarianas se inscriben como un llamado contra el fundamentalismo teórico o contra cualquier lectura improvisada e irresponsable que se haga del discurso poético. Así, al hilo de sus reflexiones he podido reconstruir algunas ideas cruciales acerca del quehacer analítico y sobre las consideraciones del campo teórico.

Termino este apartado con la presentación de las cuatro categorías que guiarán mi análisis en el capítulo siguiente. El objetivo fundamental ha sido enriquecer teóricamente las potencialidades significativas de cada una de las categorías con las que se caracterizó el discurso poético de Guevara en el primer capítulo ya que observé cierto empleo lineal de las mismas, cuestión que por lo demás limitaba la percepción de algunos procesos importantes de significación. Así, las categorías intertextualidad, polifonía, dialogismo y alegoría encontraron puntos de contacto; las tres primeras en sus propósitos y dispositivos constituyentes confluyen en más de un vértice con la cuarta, la alegoría; y ello porque, como expliqué, uno de los fundamentos estructurales que esta tiene la vincula con el proceso de injertar fragmentos o restos de textos diversos que también hace posible la constitución de la intertextualidad; y a otro nivel, el reconocimiento de la existencia de las diferencias tanto como la interacción con las mismas, son también formas de reconocer la heterogeneidad que lo polifónico y lo dialógico asumen como líneas de trabajo.

La elaboración de este marco teórico me ha dejado el sendero alumbrado para emprender la aventura de analizar el poemario *Un iceberg llamado poesía* (1998).



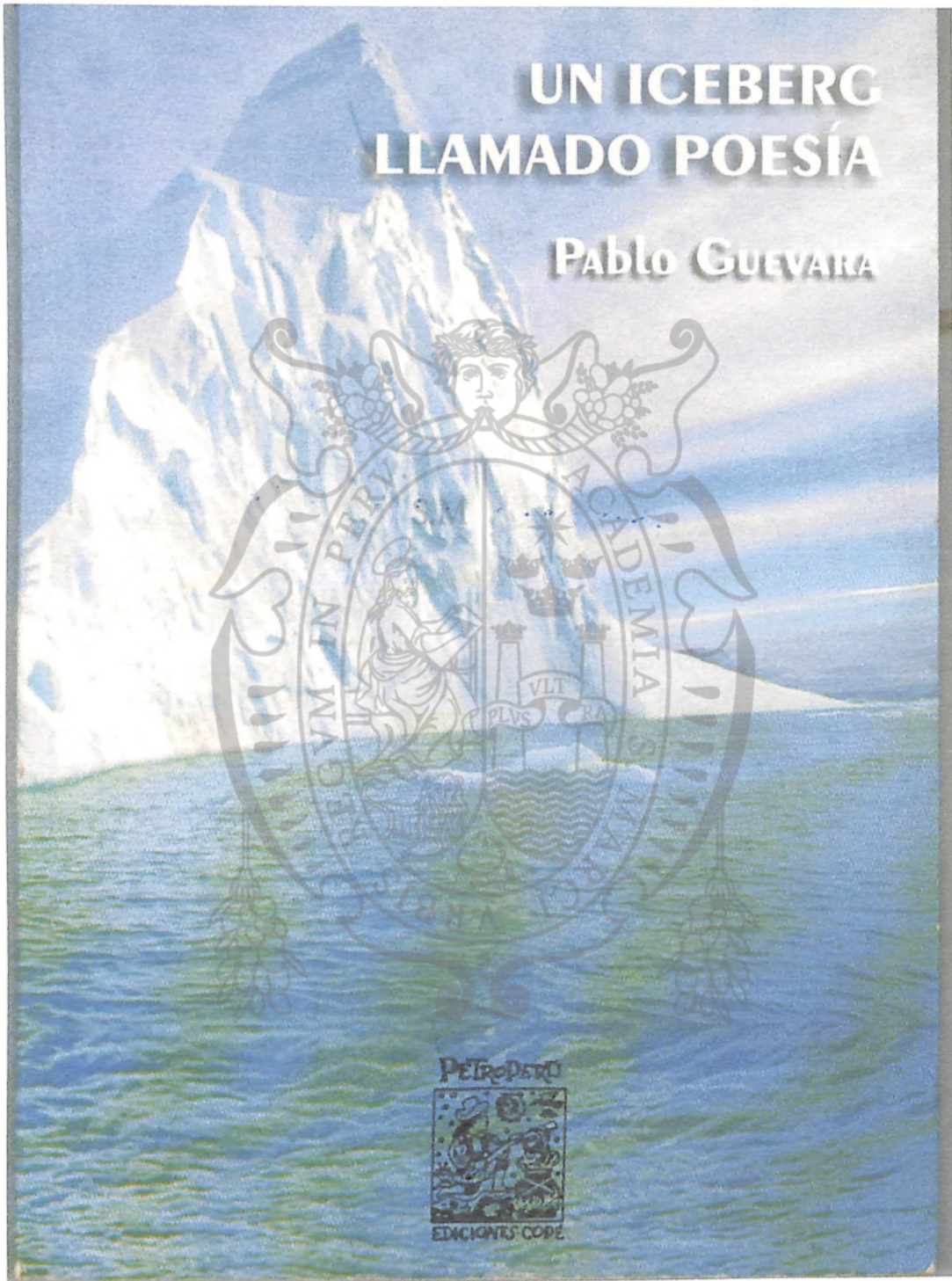
*El arte más alto de la filosofía, el de la interpretación.*

Gilles Deleuze, 1967



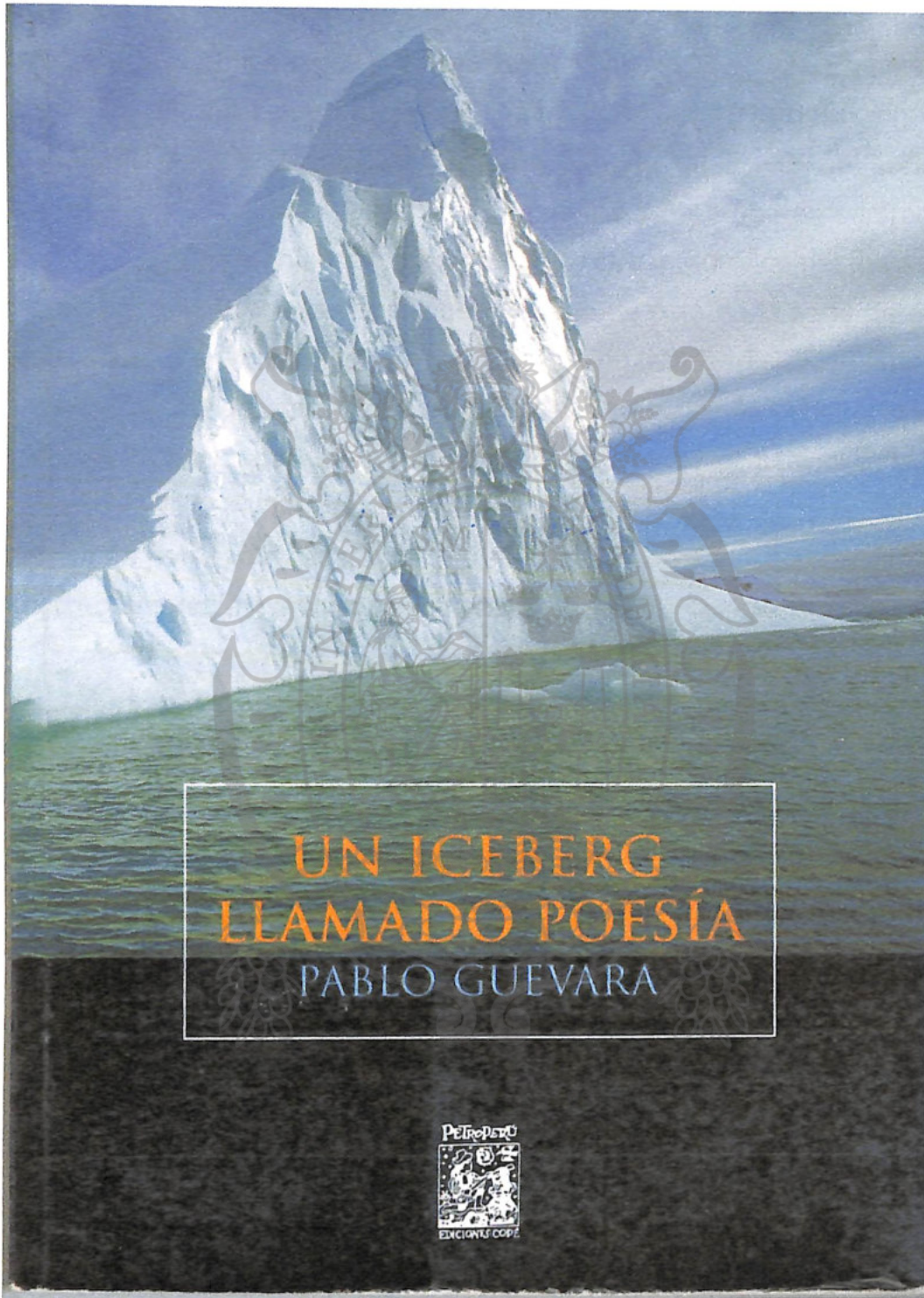


Portada de *Un iceberg llamado poesía* (1998, 1.<sup>a</sup> edición)





Portada de *Un iceberg llamado poesía* (1999, 2.<sup>a</sup> edición)





Analizar la diferencia de las portadas de *Un iceberg llamado poesía* no es un asunto de sobreinterpretación. Se recordará que todo “el material de la obra no es inerte, sino hablante significativo; no solamente lo vemos y lo valoramos, sino que en él, siempre oímos voces y lo valoramos” (Bajtín 1989: 403). En tal sentido, la reubicación del título que se realiza en la edición de 1999 no es un asunto casual porque permite territorializar el escenario de la puesta en acción del discurso poético. Este juego de sentido que se traza de arriba en confrontación con abajo resulta importante de observar, puesto que la posición del título debajo del iceberg expresa figurativamente que la poesía no está en la parte del iceberg que percibimos, o en todo caso, no está solo ahí en la superficialidad límpida del hielo; sino que la encontraremos sumergida en las profundidades del mar, justamente, en clave paradójica, mostrando su ocultamiento. Esta disposición de los elementos que componen la portada del poemario podemos interpretarla como la dialéctica de presencia y ausencia que se instaura con aquel señalamiento de la poesía como amenazadora ausencia presente.

Respecto a las solapas, estas también se modificaron sustancialmente. Si en las solapas que corresponden a la edición de 1998 había una concisa nota sobre quién era su autor; en la edición que empleo de 1999, las solapas presentan una explicación sustancial sobre el contenido del poemario y algunos datos conocidos sobre el autor. Se destacan como novedad los títulos de los textos que Guevara tenía aún inéditos<sup>50</sup>.

Observemos:

---

<sup>50</sup> De los títulos inéditos que se mencionan en la solapa, he publicado, gracias a la decidida participación de Hanne Borup, viuda de Guevara, *Hacia el final. Homenaje a Pound* (2007a) y *Tren bala* (2009). También se publicó *Mentadas de madre* (2007b).



Solapas de *Un iceberg llamado poesía* (1998, 1.<sup>a</sup> edición)



**Pablo Guevara**

*Lima, 1930.*

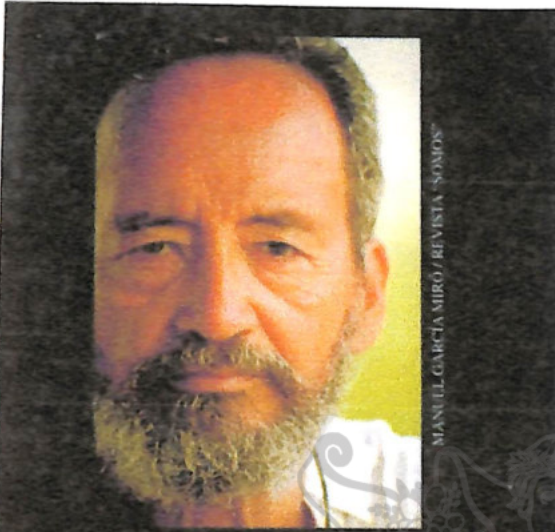
Poeta, ensayista, profesor, cineasta. Premio Nacional de Poesía 1954. Premio Copé de Oro de 1997. Premio Internacional Cicla de Ensayo 1987 «Vallejo: hominización». Premio Knopa de Oro al cortometraje «Semilla» 1967 del Instituto Nacional de Cultura. Premio Cetuc al cortometraje «Periódico de ayer» de la Universidad Católica, 1983. Libros: «Retorno a la creatura» (1957); «Los habitantes» (1963); «Crónicas contra los bribones» (1965); «Hotel del Cusco» (1971). Después de 27 años publica: «Un iceberg llamado Poesía» 1998, obra ganadora VIII Bial de Poesía Premio Copé de 1997. En preparación otros títulos.

Foto: Manuel García Miró / Revista «Somos»

Catula: Ricardo Cateriano Z.



## Solapas de *Un iceberg llamado poesía* (1999, 2.<sup>a</sup> edición)



MANUEL GARCÍA MIRÓ / REVISTA "SOMOS"

### UN ICEBERG LLAMADO POESÍA Primer Acto

El Acto Primero es como estar en un Teatro de Opera. Se abre el telón de boca y aparece un escenario grandilocuente: la inmensidad de un mar calmo en una noche gélida sin luna tachonada de estrellas. Mientras una obertura subraya esa inmensidad, por izquierda del escenario entra lentamente un enorme barco trasatlántico (alegoría de la Sociedad), especie de enorme torta gigante llena de luces de innumerables velitas. El barco muge mientras toca su sirena a vapor hasta quedar al centro. Se elevan decorados, bajan otros y aparecen ambientes interiores con conversaciones amorosas, conversaciones de negocios, proyectos de vida, encuentros, viajes... En la fenecida tarde, ya noche bajo efectos lumínicos se oyen músicas, diversas siluetas de bailarines pasan girantes tras los cortinajes como sombras chinescas.

Al día siguiente por las cubiertas con nombres de avenidas famosas desfilan paseantes de Primera. Abajo en las cubiertas a los extremos más alejados aparecen los consabidos migrantes que figonean todo el tiempo mirando hacia lo alto... algo que incomoda a viajeros. A veces la curiosidad es recíproca. El espectáculo de la pobreza lejana y cercana con fondos de olas es extraña... muchos bellos rostros y cuerpos que se ven sanos, fuertes, jóvenes... América está necesitada de mano de obra barata y «esclava» por la feroz competencia industrial barnizada de democracia por los sindicatos de la Trade Union. Son italianos griegos polacos irlandeses en su mayor parte, años después van a ser latinoamericanos, coreanos, malayos, indonesios,

vietnamitas en número mucho mayor... Son los migrantes del mundo provenientes del campo que han llenado las ciudades del siglo veinte...

Es noche. De repente desde los aforos se oyen un grito salvaje especie de aullido sostenido en quinta octava canto trágico mientras va entrando por la derecha de la escena una enorme montaña de hielo. Es el fatídico iceberg de la historia que va en dirección opuesta al navío a colisionar con él [es el *¡crash!* que se dice fue sólo un rozamiento pero bastó para alhojar las planchas y producir la catástrofe].

Desde entonces se han dimensionado en una literagonía constante como antagonicos: barcos gigantes / icebergs gigantes; sociedades fantásticas / obstáculos catastróficos; determinación / azar... Lo que menos cualquiera se hubiera podido imaginar es que semejante monstruo se interpusiera en su camino...

### Pablo Guevara - Lima, 1930

Poeta, ensayista, profesor, cineasta. Premio Nacional de Poesía 1954. Premio Copé de Oro de 1997. Premio Internacional Ciclo de Ensayo 1987 «Vallejo: hominización». Premio Hnopa de Oro del Instituto Nacional de Cultura, al cortometraje «Semilla» 1967. Premio Cetus de la Universidad Católica, al cortometraje «Periodico de ayer» 1985. Libros: «Retorno a la creación» (1957); «Los habitantes» (1963); «Crónicas contra los bribones» (1965); «Hotel del Cusco» (1971) Después de 27 años publica: «Un iceberg llamado Poesía» 1998, obra ganadora VIII Bienal de Poesía Premio Copé de 1997.

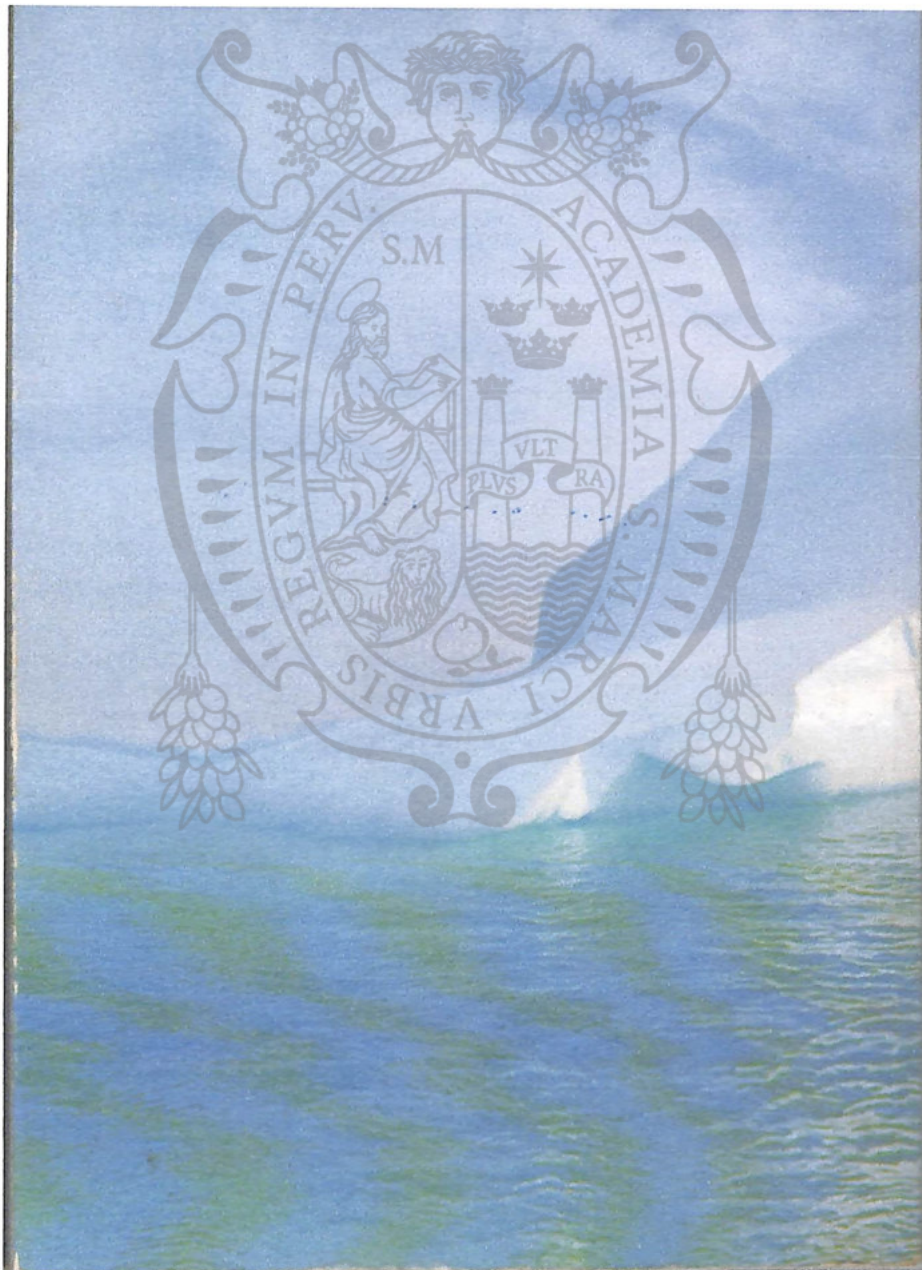
#### Teatros:

- «El sol del Perú» (Instrucciones: Homenaje al Cusco)
- «Caso de padrostrós» (Tres movimientos a los 20 / a los 40 / a los 60)
- «Mentadas de madre» (1906 -1978)
- «Dientes de ajo» (Variedades)
- «Hacia el final» (Homenaje a Pound)
- «Tragedia en el río hablador» (Homenaje a Juan Buitrago)
- «Historias extraordinarias del tren bala» (Los suicidas)
- «En la guerra» (Homenaje a Enrique Lihn)



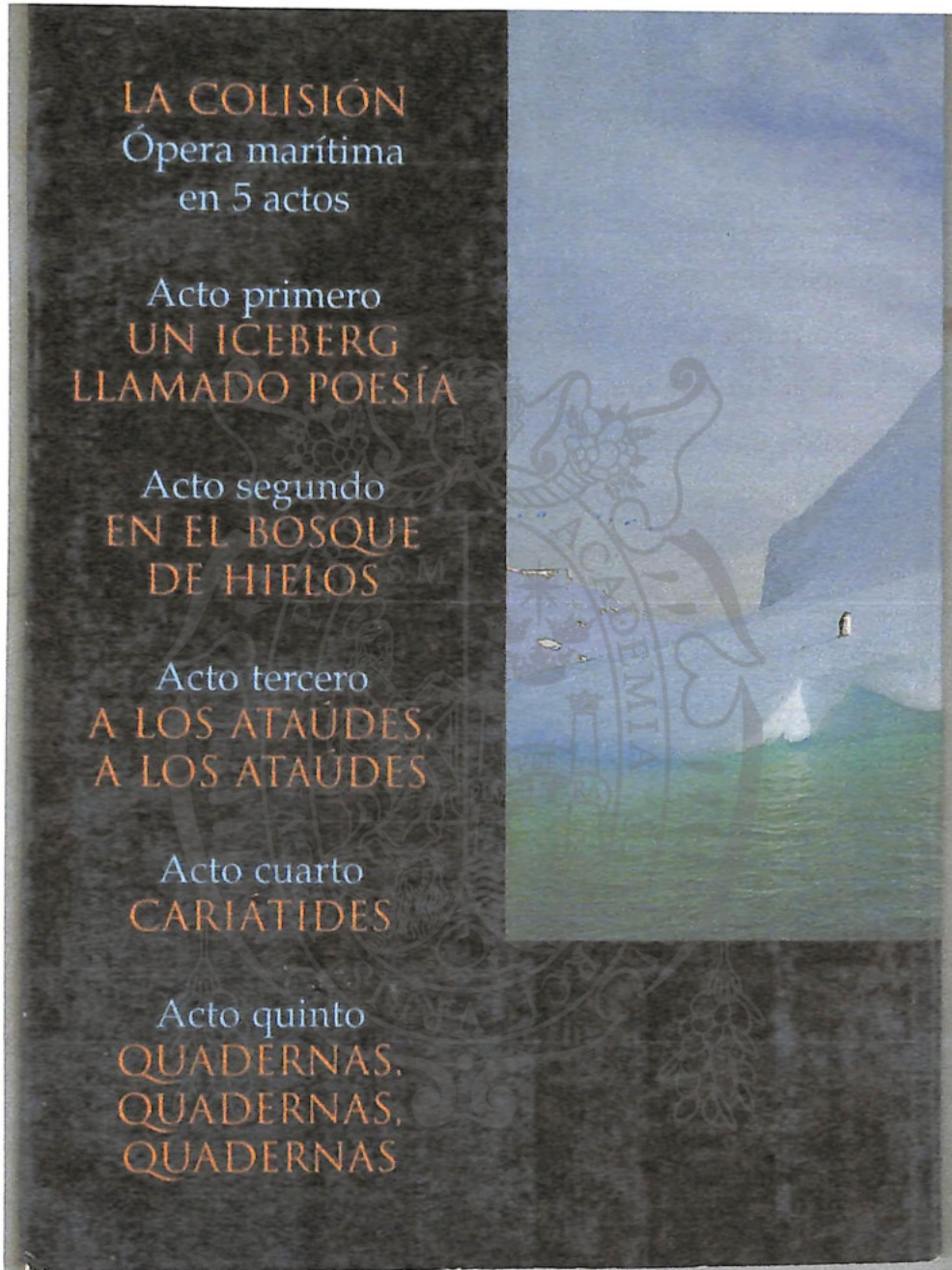
Respecto a la contraportada, la primera edición ofrecía a la vista la prolongación de la gélida y solitaria extensión del iceberg que se tiene en la portada. En la segunda edición se presenta el título del conjunto de poemarios (*La colisión. Ópera marítima en cinco actos*) seguido del listado de títulos que componen la pentalogía marítima. Y entre esta información, como haciendo significativo contraste, aparece un solitario pingüino erguido en la inmensidad del paisaje de hielo.

Contraportada de *Un iceberg llamado poesía* (1998, 1.ª edición)





Contraportada de *Un iceberg llamado poesía* (1999, 2.ª edición)





La distribución interna del poemario también se modifica en algunos aspectos. En la edición de 1999 el libro se abre con la dedicatoria "A Hanne"<sup>51</sup>, que la primera edición de 1998 no tiene. Respecto al índice, en la edición de 1999 los tres capítulos que componen el poemario se separan por títulos acompañados de la escritura, en letras, de números; en la versión de 1998 los apartados también tenían título, pero se acompañaban de números romanos; del mismo modo, si para la versión de 1998, el título del poema que se repetía más de una vez iba acompañado de números escritos para diferenciarlos (uno, dos, tres...) y en la división interna de los poemas se colocaban números arábigos (1, 2, 3...), en la edición de 1999 se suprime la numeración interna del poema y se usan los números arábigos para acompañar al título del poema que se repite más de una vez. Además, en la última parte del poemario se suprime el subtítulo "final de fiesta" en los poemas "Y otro iceberg llamado literatura" (1, 2, 3 y 4). Por otro lado, la edición de 1998 carecía de imágenes; mientras que en la edición de 1999 se introdujeron algunas fotos entre la división de la primera parte y la segunda. Estas tienen como protagonista escenario el imponente y expresivo paisaje de hielos.

El efecto pragmático de estos ajustes paratextuales sobre el lector es indudable, pues desde la portada tenemos en manos el iceberg, la poesía y el mar para emprender la aventura de leer la travesía poética de Guevara; o, por qué no decirlo, para aproximarnos a la colisión. Con estas modificaciones numerales y de imagen también se busca presentar más nítidamente una sucesión ordenada y jerarquizada de los poemas, los apartados y la composición total del poemario. No es que en la primera edición del mismo se haya incurrido en errores, sino que en la segunda edición se ha extremado el cuidado en detalles como el diseño de la portada y el ordenamiento interno.

*Un iceberg llamado poesía* (1998) se divide en tres capítulos: "Uno - Un iceberg llamado poesía", "Dos - Fiestas y más fiestas en el barco" y "Tres - Y otro iceberg llamado literatura". Cada uno de estos capítulos tiene a su vez un conjunto de poemas: cuatro para el primero, seis para el segundo y siete para el tercero. Uno de los rasgos generales que estos diecisiete poemas tienen es que están

---

<sup>51</sup> Hanne Borup, viuda de Pablo Guevara.



compuestos en versos no medidos ni métrica ni rítmicamente<sup>52</sup>. Esta libertad expresiva —nada novedosa para un poemario que se publica a escasos dos años de cerrar el siglo XX, después de las exploraciones que realizaron las poéticas de las cuatro últimas décadas del pasado siglo— refleja la continuidad y el radicalismo escritural del proyecto poético que Guevara emprendió desde *Crónicas contra los bribones* (1967); y es también lo suficientemente expresiva de la forma, el ritmo y la estructura discursiva que elige el poeta para construir el universo poético de *Un iceberg llamado poesía* y el conjunto de poemarios que conforman la pentalogía.

La imagen del mundo que traslucen estas formas no medidas no es la de uno previsible, ordenado y sistemático; por el contrario, es un mundo azaroso, aleatorio, imprevisible y no cuantificable. Esta alternativa nada nueva respecto a las exploraciones poéticas realizadas desde mediados del siglo XX hasta el final del mismo supone, desde una primera aproximación, suscribir las reflexiones que realizó la crítica al manifestar que con dicha elección formal se estaría afirmando la filiación, la continuidad y la radicalización del influjo épico y narrativo de la poesía en lengua inglesa (Pound y Eliot)<sup>53</sup>. Insistir en este acierto no debe hacer que perdamos de vista otro modo de comprender hacia dónde apunta esta opción poética. Considero que la elección no solo de la estructura del enunciado poético, sino de su codificación en general, busca estratégicamente desgastar dichas formas expresivas llevándolas hasta el límite de lo que pueden expresar; un desgaste significativo de la palabra poética que se enuncia como lenguaje desbordante y torrentoso, sin cálculo métrico y sin la exigencia de rima. No se trata de un discurso poético que suma sonidos desarticulados; por el contrario, lo que se tiene como resultado de ese proceso de desgastar y arriesgar formas y estructuras, es la propuesta de un vigoroso discurso poético alejado del

---

<sup>52</sup> El verso libre es la característica más común de las poéticas que buscan separarse de la tradición hispana; sobre todo porque su empleo trata de romper con la idea de que lo poético es el resultado de la confluencia del metro, el ritmo, la rima y la pausa métrica; es el signo identificador de la creación de filiaciones poéticas con tradiciones francesas o inglesas; una clara y radical ruptura con el isosilabismo (Utrera Torremocha 2010: 43).

<sup>53</sup> Probablemente uno de los textos donde palpita más vivamente esta radicalización es en el poemario póstumo *Hacia el final. Homenaje a Pound* (1992-2001), publicado en el 2007.



isosilabismo y la manida concepción de seguir empleando de manera acrítica las potencialidades de lo épico, lo narrativo y lo dramático.

Este modo de proceder estratégicamente con la elección de la forma y estructura poética deja percibir aquel alto precio que la estética guevariana demanda: arriesgar las posibilidades de todo lo conocido como expresión poética. Tal como lo distinguió Lauer: “su lenguaje juega al filo de dejar de ser poético, el autor se la pasa esquivando a la poesía, buscando aproximaciones al tono que impone la preeminencia de un lector ideal a-literario” (2001: 13). Añado que no se trata de un “juego” de lenguaje inocente porque los poemas expresan en su forma y estructura un modo de crítica del uso acrítico de sus posibilidades de producir sentido. Es posible que con ello Guevara esté planteando uno de los posibles caminos que la poética del siglo XXI deberá explorar y radicalizar: una poética crítica que lleve al límite sus propias posibilidades de significación. Esta actitud busca desaparecer la idea de que en la composición poética solo se usa el lenguaje poético de la tradición en sus límites y funciones establecidos, como si estuvieran automatizados. En su lugar se alienta la toma de posición de una actitud radicalmente crítica que transforma, sin cesar, la tradición literaria y discursiva en general. Es por ello que propongo la lectura de toda la pentalogía poética guevariana como la manifestación de un proyecto estético que hace un llamado por una práctica poética crítica de sus formas y contratos de expresión.

### **3.2. Un iceberg llamado poesía, paratextos**

Dentro de las posibilidades de sentido que se pueden desprender de los múltiples recursos expresivos que convoca el discurso poético de Guevara, uno de los principales medios lo constituyen los paratextos. Recordemos que llamamos paratexto a todos aquellos elementos que acompañan el texto como el título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, epígrafes, ilustraciones, etc. Si bien estos forman parte de una estructura mayor que organiza el poemario, pueden también ser analizados independientemente,



toda vez que explicarlos significa comenzar a descomponer la estructura barroca<sup>54</sup> del canto inicial de la pentalogía poética guevariana. Además porque estos paratextos no solo preceden el inicio de los tres apartados, sino que anticipan también el inicio de cada primer poema con el que se abren las tres secciones. En *Un iceberg llamado poesía* el paratexto construye una unidad estructural y temática que se relaciona con el cuerpo del texto conformado por el conjunto de poemas. No se trata de citas, copias, alusiones directas o indirectas de referencias textuales que competen a la cuestión intertextual, sino de un discurso que se presenta como fragmentos narrativos cuya unidad estructural sirve para comprender los procesos de significación que ocurren en el texto.

Lo que busco decir es que los distintos elementos paratextuales que componen el discurso poético están interrelacionados toda vez que la paratextualidad está en sintonía, diálogo y “entrelazamiento recíproco” con la intertextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad (Genette 1980: 11-12). Explicar los elementos paratextuales, en tal sentido, implica reconstruir las posibles coordenadas de interacción discursiva entre los distintos elementos que conforman la textualidad. Reitero que el discurso paratextual no está desvinculado del texto, por el contrario, forma parte de él; es más, como “señales autógrafas o alógrafas” (Genette 1980: 11) se atribuyen directamente a un enunciador que los elabora según determinados contenidos y que los dispone en un determinado lugar.

Por lo explicado, asumo los textos que anteceden a cada uno de los tres capítulos del poemario de Guevara como paratextos porque no se trata de una colección de referencias dispuestas al inicio y al final del poemario, si bien podríamos asumir dichos enunciados como citas sin comillas, pero con el registro de pertenencia a un determinado autor, visto en conjunto, estas referencias de inicio y final forman parte de una estructura mayor que dialoga y se articula en

---

<sup>54</sup> Llamamos “estructura barroca” a aquel tipo de discurso donde confluyen y se entrecruzan diversas formas de temporalidad, espacialidad y discursividad. Este tipo de estructura rompe cualquier equilibrio compositivo del discurso. Una estructura barroca apunta, en tal sentido, hacia la movilidad y el flujo constante de espacios, tiempos y formas. Y si bien puede estar presentada de manera fuertemente “caótica”, “desordenada” y “confusa”, en tanto no sigue una linealidad expositiva, no por ello dejaría de significar y de tener unidad estructural (Calabrese 1999).



función de la textualidad central que es el poemario. Asumo estos fragmentos discursivos como paratextos porque dialogan directamente con el texto, es más, parecen explicarlo.

Páginas antes del primer capítulo del poemario titulado “Uno - Un iceberg llamado poesía” se registran algunos textos de breve extensión; por un lado, se citan los versos de Ezra Pound que corresponden al “Canto I” del poemario *Cantos* (1970); y, en la página siguiente, se citan versos de César Moro que pertenecen al texto “Imaginaba la circulación”, incluido en *La sombra del ave del paraíso y otros textos* (1987). Si asumimos que estos se encuentran injertados dentro de la lógica de sentido que propone el poemario de Guevara, podemos decir que se trata de fragmentos de discurso poético que definen algunos elementos que veremos aparecer más adelante cuando el despliegue narrativo del poema modele y defina las coordenadas del universo poético que busca presentar. Estos componentes se pueden ordenar a modo de una cadena: la embarcación, la aventura de navegar, la ocurrencia de algunos sucesos y el arribo a un puerto. En otras palabras, un proceso de significación que refleja los elementos de la navegación. Por otro lado, los otros tres textos que preceden al primer capítulo del poemario registran el cronotopo de viaje, pues inscriben el tiempo y el lugar en el que se encuentra la embarcación el Titanic: “Titanic Site (41° 46’N, 50°14’W) frente a las costas del mar de Terranova (Nova Scotia, Canadá) 14-15/abril 1912” (Guevara 1999: [15]). Efectivamente, se trata del trasatlántico cuya construcción y puesta en circulación simbolizó la concreción de las ambiciones tecnológicas más anheladas del hombre moderno; una especie de estructura humana insumergible; una inmensa demostración material de lo lejos que podían llegar la invención tecnológica y los sueños de progreso.

Hasta este punto un lector medianamente conocedor de ciertos códigos culturales e históricos habrá percibido que el juego referencial del poemario (la imagen de la portada, la información de las solapas y la construcción del campo de sentido con los fragmentos de texto que pertenecen a Pound y Moro) establece un vínculo con aquel histórico trasatlántico que se hundió después de ser embestido por un gigantesco iceberg la madrugada del 15 de abril de 1912. Y es



posible que también más de uno conozca estos hechos del dramático acontecimiento histórico a través del filme *Titanic* (1997), del cineasta canadiense James Cameron; o también mediante algunos pasajes del poemario épico *El hundimiento del Titanic* (1986) del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger. La inscripción que acabo de citar en el párrafo anterior logra intersectar lo espacial (Titanic-costas del mar de Terranova) y lo temporal ("14-15" de abril de 1912). Por lo mismo, los otros dos paratextos insisten en el pacto referencial e histórico no solo por el registro preciso del espacio y la datación del tiempo, sino también por la incorporación de dos personajes históricos: Frederick Fleet y Reginald Lee, quienes fueron los vigías que alertaron sobre la presencia amenazadora del iceberg, y sobre la colisión trágica que ocurriría. Existe, consiguientemente, en esta antesala paratextual, un entrecruzamiento de textos fragmentarios como el poético e histórico dentro de un discurso mayor como es la obra poética; se trata, como señala Bajtín, del "mundo *que está creando el texto*" (1989: 404, cursivas en el original). Estos fragmentos textuales registran el orden del discurrir del tiempo y la configuración del espacio.

En el primer fragmento paratextual se colocan los elementos que presentan el espacio dentro de un tiempo determinado: "Al amanecer se veían icebergs de 150 a 200 pies de altura [...] los picos de los icebergs de cerca parecían sierras esos témpanos enhiestos como púas" (Guevara 1999: [17]). Si se toma en cuenta que este fragmento es el que sigue al texto en clave de cronotopo, se puede decir que lo primero que se dispone a la mirada del lector son los inmensos icebergs a los que se les atribuye una carga valorativa de temor, ya que son presentados como "verdaderas montañas blancas monstruosas" ([17]). El registro discursivo de esta presencia glacial define los elementos que la componen ("inmensa llanura de hielos"), pero refractariamente informa también sobre quién la enuncia, y si bien no se encuentra marcas deícticas personales, no por ello dejaré de caracterizar su presencia; se trata de un sujeto enunciador estratégicamente despersonalizado para acentuar el carácter de "objetividad" que frente a la magnitud de lo que percibe no tiene más función que la contemplación de la enormidad del hielo y la verbalización de asociaciones metafóricas que expresan lo que aquellas montañas



son. El segundo fragmento, más extenso, expresa el paso del tiempo. No es de día, como en el anterior, sino de noche; una “noche deslumbrante”. Y son los vigías Frederick Fleet y Reginald Lee por quienes se sabe de los icebergs. La enunciación nos deja frente a la expresiva escena del “bruñido” mar Atlántico, el inmenso cielo tachonado de estrellas, el amenazador iceberg y el trasatlántico que logra sortear una colisión: “en el último segundo el tajamar (tablón curvo que hiende el agua o mole de acero) quedó despejado y el hielo pasó deslizándose rápidamente por el lado de estribor. A Fleet le dio la impresión que un velero había pasado por el costado” (Guevara 1999: [19]).

Si captamos la curvatura de la imagen, el Titanic ha logrado esquivar una inmensa mole de hielo. En este pasaje, cuando la intensidad expresiva se reduce al límite de pocas líneas, es cuando se detiene la discursividad paratextual. Ya se definieron la escena del peligro y el riesgo que circunda a la tripulación del Titanic. Todo a los ojos de los vigías que permanecen alerta desde el exterior. Aún no se sabe nada de lo que ocurre dentro del trasatlántico, desconocemos lo que sucede entre los otros pasajeros que se cuentan por centenares. No obstante, después de colocar el título del primer capítulo (“Uno - Un iceberg llamado poesía”), se registra a modo de anotación de “bitácora”, con el característico sello impersonal y objetivo, el itinerario del día “14 de abril de 1912”. Este comienza a apuntar los hechos desde las “9:00” de la mañana hasta las “11:40” de la noche. El modo sumario de las anotaciones impersonales avanza irregularmente como fragmentos iterativos de un mismo anuncio sobre la presencia de icebergs peligrosos que finalmente colisionarán con el trasatlántico: “11:40 Titanic choca con iceberg a 41 grados 46’ latitud norte, longitud 50 grados 14’ oeste” (Guevara 1999: [23]).

Lo que continúa después son dos fragmentos que completan perfectamente los enunciados anteriores en tanto hacen partícipe de estos hechos a otro personaje histórico. En ambos se inscribe el nombre de Thomas Andrews, “director gerente de Harland & Wolff”, “constructor del Titanic” (Guevara 1999: [25]), y se proyecta un sino dramático ante el inminente naufragio: “¿Va a intentar saltar ahora, señor Andrews?” (Guevara 1999: [25]). En tanto que el discurso no ha destacado el paso del tiempo, se toman estos fragmentos como la prolongación



de los primeros efectos después de la colisión que registró el cuaderno de bitácora en su última línea. Es el tiempo que se detiene y el espacio es la embarcación siniestrada que al parecer comienza a tornarse precaria. Una conjunción que parece expresar el término de la vida de los pasajeros. Estos enunciados fragmentarios son totalmente expresivos del suspenso que logra transmitir la enunciación paratextual que prepara de este modo la anunciación de la poesía, la aparición del poema. Luego de trazar el panorama paratextual de este primer capítulo del poemario, sintéticamente tenemos: el sumario discurso de bitácora se detiene en el momento preciso en que se inicia el siniestro y se deja para el discurso poético la representación barroca de aquella tragedia; preguntar ahora si es más filosófica la historia, que trata sobre hechos acaecidos, o si más bien, es la poesía la que canta lo que pudo acontecer (lo posible), es una de las constantes subtextuales que se divisa como invisible mecanismo que organiza estos elementos paratextuales.

El segundo paratexto tiene la misma lógica de distribución que el anterior: antecede al capítulo dos como también al poema que abre el mismo. Este paratexto que se coloca como antesala es mucho más complejo que el precedente. No tanto por ser críptico, sino más bien por pertenecer a otro sistema de representación no escritural. Se trata de un grupo de cuatro fotografías alguno de cuyos ángulos parece haber servido para ilustrar la portada del poemario. Son imágenes que expresan, desde tomas distintas, la imponente y límpida belleza del paisaje de hielos. En una de las fotografías apenas se logra ver un punto negro que podría ser el pingüino que divisamos en la contraportada del libro. No está de más mencionar que no existe algún signo de vida humana en esas imágenes que expresan la maravilla del hielo, salvo el implícito ojo detrás del disparador de la cámara que revela a un sujeto sensible que logra expresar la enormidad de la naturaleza y la pequeñez humana a través de las imágenes congeladas; salvo esta presencia estética, el horizonte está completamente desierto. La primera de estas imágenes nos coloca muy cerca de un inmenso iceberg cuya longitud parece atravesar el celeste cielo. Las siguientes dos imágenes ofrecen una vista más distanciada pero completa de ese paisaje blanco y misterioso. La disposición



sucesiva de estos cuatro paratextos fotográficos produce un acompasado movimiento que se encadena con las imágenes de las aparentemente tranquilas aguas del gélido mar. Como si en el resplandor diamantino que producen los rayos del sol al bañar el lechoso hielo se reconociera el peligro de aquella quietud hierática. La fotografía que cierra esta sucesión de imágenes toma distancia mostrándonos un “pequeño” bloque de hielo en cuyo interior parece anidar una blanca lámpara incandescente. Es la luminosidad del hielo que da paso al pórtico del segundo capítulo: “Dos - Fiestas y más fiestas en el barco”.

Recordemos sumariamente que en el primer capítulo del poemario los elementos paratextuales informaron sobre la colisión del trasatlántico con el iceberg, también sobre la incertidumbre respecto a no saber si se hunde o se logra reparar el daño ocasionado. La concisión enunciativa con que se disponen los elementos de representación no permite conocer la repercusión de este siniestro en todos los pasajeros<sup>55</sup>. Apenas se puede conocer la expresión de susto en los atentos vigías y el gesto de mirada “perdida” del constructor de tamaño portento. No ocurre lo mismo con el paratexto del segundo capítulo. Los párrafos que componen el enunciado expresan sucintamente el paso que va del desconocimiento del trágico desenlace al convencimiento de que puede ser, sin duda, el último viaje. Es de noche todavía cuando el descontrol, la desesperación y el pánico invaden a los pasajeros: “las gentes se mesaban los cabellos se golpeaban se arrebataban los pocos sitios o lugares que había en los botes” (Guevara 1999: 48). Es la experiencia colectiva del fin en el trasatlántico que se hunde, o que poco a poco se destruye: “Parece que hemos perdido una hélice” (47).

Casi antes de terminar el último párrafo, después del dramatismo que supone asegurar la sobrevivencia en los escasos botes, en clave de revelación y a modo de sumario narrativo sobre los hechos, encontramos información sobre el destino de los pasajeros, ordenada por la clase a la que pertenece cada uno: “Primera se salvó casi toda / Segunda un poco menos o un poco más de la

---

<sup>55</sup> Cuando desarrolle la explicación de lo polifónico analizaré otras voces que desde el interior del trasatlántico traducen distintos modos de experimentar la catástrofe.





La insistencia en el señalamiento de los códigos espacio-temporales no es un asunto que debemos pasar por alto. La anunciación del tiempo mediante alusiones al día y la noche, o la sensación de su fluir a través de las anotaciones del cuaderno de bitácora, configuran un cronotopo de viaje trágico; un cronotopo de catástrofe. Según Bajtín, el cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo; los elementos que componen el tiempo se revelan en el espacio, y este es entendido y medido a través del tiempo (1989: 237-ss). Ambas categorías sirven también para interpretar la vida humana, por ello, se puede postular que el hombre es un ser cronotópico (1989: 359-ss).

El recorrido explicativo por la narrativa y la historia que configura el conjunto de estos paratextos permite comprender que el cronotopo del viaje trágico se expresa mediante la progresiva participación de aquellos elementos que conforman el espacio y el tiempo. Las contadas horas que dura el viaje, desde el inicio hasta el hundimiento definitivo, expresarían la fugacidad del tiempo de vida tanto como su fragilidad. Si estas palabras de uno de los pasajeros del trasatlántico: “me parece que no es nada, mejor regreso a mi cama a dormir” (Guevara 1999: 47), muestran la seguridad que tiene respecto a que no resulta posible siquiera imaginar que ha ocurrido un accidente con la embarcación, o la idea que le subyace: la imposibilidad de que algo sumerja al Titanic, aquellas otras voces a las que escuchamos arrebatarse los escasos botes confirmarían, por otro lado, la potencia imprevisible de la naturaleza, la expresión del drama de supervivencia, la proximidad del fin del espacio y el tiempo, la fragilidad del portento tecnológico. Para rematar este juego referencial que los paratextos realizan cito una referencia que alude al hecho histórico del naufragio. Para Hans-Georg Gadamer este hundimiento no solo significó el despertar de la sospecha contra el avance tecnológico, sino también:

la primera señal de que el progreso no habría llevado solo rosas sino también espinas y dolor. Fue el inicio de un escepticismo que abrió una grieta en la incondicional confianza que entonces se nutría en los enfrentamientos entre la ciencia y la técnica [...] se abrió entonces una grieta no solo en el optimismo del progreso típico de la edad del positivismo, sino también en la visión del mundo. (Gnoli y Volpi 2001)



A esta cita se tendría que agregar el sentido que se esfuerza por proyectar el discurso paratextual enmarcado dentro del poético. Es decir, no solo la inscripción simbólica del hecho histórico, sino aquel otro sentido que también inscribe el protagonismo, no del trasatlántico, sino del iceberg y lo imprevisible de la naturaleza que se expresa mediante él. Ciertamente es que el discurso histórico precisa que el hundimiento del trasatlántico delimita un antes y un después para la memoria cultural de Occidente (Reyero y otros 2012: 12-ss); pero también acotaría que se trata de una moderna inscripción de la derrota de la tecnología humana ante la potencia de la naturaleza. No es un relato de victoria y gozo lo que el paratexto comunica, sino más bien de tragedia y derrota:

Comparados con el *Titanic* todos parecen pequeños, los hombres y las cosas. Ni la fantasía de Jules Verne pudo jamás crear una construcción tan monumental y magna. Pero como las cosas creadas por el hombre son frágiles, el barco ha naufragado.

Desde la leyenda bíblica de la Torre de Babel, parece que la naturaleza no ve con buenos ojos la pedantería de los hombres y sí con cierto temor sus audacias. De aquí que como ella es fuerte y eterna, el *Titanic* haya perecido en la demanda. Esto deja cierto sedimento de amargura y despecho en nuestros espíritus. (Valdelomar 2001: 246)

Antes o después de las asociaciones históricas, dentro del poemario, aquel paratexto de la historia del hundimiento es algo más que un naufragio. Es la expresión de la finitud y fragilidad humanas.

Por otra parte, así como el paratexto con el que se inicia el poemario está conformado por citas de poemas, cuando terminan los versos del último poema del libro, en la página que le sigue también se ha optado por colocar cuatro citas o paratextos de cierre. Tres de estos aluden al mar, el barco y la experiencia de navegar. El que no refiere al campo semántico náutico es el primero de ellos que pertenece a Antonin Artaud, es una cita que proviene de su libro *El arte y la muerte* (1929), el enunciado alude al espíritu enfermo del hombre y el falso consuelo que se le da en la tranquilidad. La siguiente cita corresponde a dos versos del poema "Saludo", de Stéphane Mallarmé, en ambos se menciona la experiencia conjunta de un viaje fraternal. El siguiente es un fragmento del *Ulises* (1922), de James Joyce, este exalta la contemplación del mar y lo que supone su



misteriosa y provocativa presencia para el ser humano: el viaje y la aventura; y, finalmente, un pasaje del guion de la película *Amarcord* (1973), de Federico Fellini, en el que se registra la imagen del trasatlántico Rex cuya figura se pierde en el horizonte como un punto de luz en el cielo estrellado.

Sintetizando, podríamos decir que el discurso paratextual nos conduce a presenciar el hundimiento dramático del Titanic, tanto en clave de registro histórico como en clave poética; este hundimiento nos devela que en esta experiencia humana trágica se expresa la fragilidad de la especie y la potencia imprevisible de la naturaleza, tal como se sugiere en el primer par de referencias paratextuales (Pound y Moro) y en las tres que cierran el poemario *Un iceberg llamado poesía*. Sin embargo, es necesario acotar que las referencias no expresan una renuncia a la experiencia de la navegación, menos una resistencia al magnetismo que irradia el mar. Este parece figurar como un misterio que se debe descifrar. El cierre de los paratextos del poemario parece afirmar no solo el tiempo del eterno retorno, ya que se sugiere la idea de otros viajes, otras aventuras, otros naufragios. Pienso que no es casual, por ello, que el poema final se titule "Encore", paratexto que refiere a lo que aún persiste o no termina, con ello se destaca la condición marítima del ser humano, esa especie de reconocimiento de ser espacio, tiempo y mar.

El acercamiento que acabo de realizar deja percibir claramente que la estructura paratextual se conforma de discursos en distintos registros: el poético, el historiográfico y el cinematográfico; así como en distintos soportes semióticos: el lingüístico y la fotografía. El cronotopo de la navegación trágica estructura esta heterogeneidad de materiales discursivos; recordemos que el cronotopo tiene una función temática crucial toda vez que articula los nudos argumentales de los textos (Bajtín 1989: 400), por ello, el hundimiento del trasatlántico es un acontecimiento donde la forma del espacio y el apretado devenir del tiempo hacen experimentar al ser humano su fragilidad e indefensión; se trata del canto de su gesta tecnológica y el canto de su derrota frente a la naturaleza.

### **3.3. *Un iceberg llamado poesía*, elementos intertextuales**



En el apartado anterior puse énfasis en una idea que expresó Genette sobre el carácter dialógico que existe entre los cinco tipos de transtextualidad. A continuación, explicaré la interacción y entrecruzamiento que existe entre lo paratextual y lo intertextual. Me interesan sobremanera estas conexiones por cuanto desencadenan líneas de sentido fundamentales para comprender el poemario motivo de mi tesis.

Terminé el apartado anterior alegando que el discurso paratextual en *Un iceberg llamado poesía* sirve para representar, utilizando otros registros y soportes semióticos, cómo el trasatlántico navega, colisiona y se hunde. Sin embargo, a pesar de que la idea del hundimiento pueda sugerir el fin del poemario, no es así. El término de aquella historia por la que nos condujo el hilo discursivo del paratexto es apenas el inicio de una serie de transformaciones discursivas que experimenta dicho acontecimiento dramático y trágico a la vez. Eso se hace evidente porque después de finalizar el decurso del paratexto, cuando analizamos la lectura del conjunto de poemas, un proceso de metaforización llama la atención e indica que luego del hundimiento definitivo hay otra historia que contar u otra historia que comienza a ser reescrita en clave alegórica. Se trata de la discursivización del iceberg que se evidencia en dos de los tres títulos de los capítulos que componen el poemario: "Uno - Un iceberg llamado poesía", "Dos - Fiestas y más fiestas en el barco" y "Tres - Y otro iceberg llamado literatura".

Estos tres títulos o paratextos están estructural e isotópicamente interconectados. El segundo no se excluye porque su título no alude al iceberg, por el contrario, está en el centro del diseño de sentido porque se refiere a la embarcación. Su ubicación en el centro de ambos icebergs permite una lectura centrada en dicha colisión, pues esta embarcación festiva será embestida por el iceberg llamado poesía y por el iceberg llamado literatura. Antes de plantear algunas ideas al respecto, explicaré el sentido de los intertextos que se insertan después del inicio de los poemas a manera de epígrafes o citas que, en la mayoría de los casos, no tienen comillas, y en otros contados, sí están señalados por estas.



En el segundo capítulo de mi tesis expliqué que reconocer el carácter intertextual de todo texto permite comprenderlo como el resultado de un complejo proceso de asimilación, absorción y transformación de textos; proceso en el que juega un papel importante el constante diálogo y comunicación entre los mismos. La presencia de epígrafes a manera de citas en un texto ejemplifica el aserto, ya que mediante este procedimiento de composición textual se hace evidente el reconocimiento de vínculos con la tradición literaria o cultural que se registra o convoca mediante una cita. De esta manera las funciones que pueden atribuírsele son diversas, no obstante, una de las fundamentales se expresa en hacer evidente el carácter heterogéneo de la constitución textual (Martínez Fernández 2001: 85-87).

Los epígrafes o citas que se encuentran en los poemas de *Un iceberg llamado poesía* son apenas once, ocho de los cuales pertenecen al discurso poético y literario y tres de ellos al discurso lingüístico, filosófico y teórico literario. Con el propósito de explicar qué es lo que plantean y cómo se interrelacionan con la totalidad del poemario los agruparé en dos conjuntos: los epígrafes pertenecientes al feudo poético-literario y los que no se incluyen en este feudo y que denominaremos, operativamente, como "no-poéticos".

Los epígrafes poéticos citados pertenecen a Rainer María Rilke, Arthur Rimbaud, André Bretón, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen, César Vallejo y Jorge Eduardo Eielson; y por el lado de la cita literaria al novelista Robert Louis Stevenson. Dispuestos de este modo, los epígrafes parecen trazar un recorrido histórico por las principales poéticas que dieron rostro moderno a la poesía o, parafraseando a Friedrich, por las principales voces que definieron la estructura de la lírica moderna, estilos que fundaron la tradición poética hispanoamericana o que buscaron imprimirle un sello de autonomía estética respecto a otras poéticas (Yurkievich 1984), y que aún perviven como propuestas a partir de las cuales se efectúan transformaciones críticas en el lenguaje poético (Hamburger 1991). Es cierto, pero estos epígrafes no marchan independientemente de la textualidad del poemario de Guevara, por ello, si nos detenemos en el campo semántico que configuran dichos epígrafes, se podrá percibir que existe un núcleo semántico que



articula el viaje en una embarcación. De tal manera, en el primer grupo de los epígrafes poéticos tenemos la cita de Eielson sobre el viaje hasta el fondo de la tierra (Guevara 1999: 49), de Rilke sobre el poder tanático de la belleza (53), de Vallejo acerca de la exploración numérica duplicativa trilciana (99) y de Rimbaud a propósito del viaje por los infiernos (103); epígrafes que configuran el sentido semántico del viaje de exploración relacionado con la muerte. El segundo grupo de epígrafes poéticos tiene el campo semántico más delimitado, pues refiere a la embarcación marítima. Así, el de Moro alude a una embarcación (85), el de Westphalen destaca su simbólico desplazamiento (61), el de Bretón la falta de experiencia de quien la conduce (37) y el de Stevenson llama la atención sobre la apariencia del barco al compararse este con una porción de sólido (42). En tal sentido, los epígrafes son intertextos que establecen diálogo y comunicación con los elementos generales de la historia que desarrolla el paratexto: el hundimiento del trasatlántico Titanic.

No se comprendería este esfuerzo por hacer que los epígrafes citados remitan a campos semánticos marinos o sobre el viaje en embarcaciones, si no se tuviera una clara conciencia de que el poemario en su aparente barroquismo (por la presencia de paratextos, títulos, divisiones, citas, fotografías, informe estadístico, bitácoras, juego de tiempos, espacios, etc.) expresa la articulación de la totalidad estructural del universo poético. Por ello, sostengo que en este concierto barroco que parece ser *Un iceberg llamado poesía*, los elementos estructurantes llamados citas o epígrafes son el hilo de Ariadna que el análisis hermenéutico podría seguir para penetrar en los sentidos que proponen los textos. Un detalle más, los epígrafes citados, en su mayoría, refieren a una embarcación o al mar por donde esta transita, pero ninguno de ellos hace alusión al iceberg o a la aproximación de un naufragio inminente. Lo que se deduce de esto es que las intertextualidades configuran el espacio donde se realizarán las acciones y donde confluye también la dimensión temporal: "Parafraseando a Stevenson: / 'un barco es como una isla, una porción de sólido / rodeado de aburrimiento por todas partes'" (Guevara 1999: 42). En esta referencia se asoman con nitidez los dos



elementos que componen un cronotopo: el espacio en la metáfora de barco como isla y el tiempo en la idea del tiempo que se repite hasta la fatiga o aburrimiento.

El otro conjunto de epígrafes citados que calificamos como "no-poéticos" se encuentran sobre todo en el tercer y último capítulo del poemario titulado "Tres - Un iceberg llamado literatura". Si colocamos estos epígrafes en orden tendríamos intertextos que pertenecen al filósofo iluminista Antoine-Louis-Claude Destutt, al lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure y al teórico inglés de la literatura Jonathan Culler. Las voces de estos pensadores injertadas en el poemario de Guevara no resultan novedosas, pues en el capítulo anterior examiné el conocimiento crítico y teórico que tenía el poeta. Los fragmentos textuales que se insertan abordan tres tópicos fundamentales: el conocimiento, el lenguaje y la literatura. El epígrafe del filósofo iluminista busca explicar el nexo indisoluble entre el conocimiento y los sentimientos, es decir, deja claro que el conocimiento tiene una base afectiva que no se puede negar o amputar (91). Para el caso de la cita del lingüista ginebrino, esta expresa con total rotundidad la hegemonía del lenguaje por sobre sí mismo, ya que este es principio y fin (81). Y, por último, la referencia del teórico de la literatura alude a la literatura y dos de sus particularidades más invocadas: la de ser profética y la de ser constitutivamente indefinible (95).

Una mirada algo distraída por el mar, la embarcación, la aventura de la navegación y el naufragio que resuena en los epígrafes poéticos quizá puede hacer pasar desapercibido el hecho de que las citas que llamamos "no-poéticas" se vinculan también con la estructura global del poemario. A pesar de que estas no aluden a las constantes embarcación, mar, viaje, desplazamiento; la conexión la encontramos en los títulos de los poemas y en la discursivización que ocurre en ellos. Como decía anteriormente, en dos de los tres títulos de los capítulos del poemario, también en más de un título de los poemas, se realiza el proceso de discursivización del iceberg, ya que este tiene el nombre o de poesía o de literatura. Ello significa que el iceberg se hace acontecimiento lingüístico, hecho de lenguaje. Y si es lenguaje resulta evidente el diálogo y los diversos puntos de



contacto que se pueden establecer con los epígrafes no poéticos, sobre todo con el de Saussure.

La articulación existente entre los elementos heterogéneos que componen el discurso poético del poemario evidencia un cuidado minucioso en cada una de las piezas de este primer canto de la pentalogía poética. Lo paratextual y lo intertextual dialogan y se intersectan unos con otros.

### **3.4. *Un iceberg llamado poesía, elementos polifónicos y dialógicos***

Definé la polifonía como la coexistencia de una pluralidad de voces dentro de un mismo espacio discursivo. La función que tiene cada una de estas es hacer presente su particular percepción del mundo y, por lo tanto, instalar la diferencia dentro de la totalidad discursiva. Por ello, en este apartado analizaré cuáles son aquellas voces que enuncian la historia del viaje y el hundimiento del trasatlántico. Me interesa, sobre todo, examinar a la voz predominante, es decir, aquella que hace de gestor discursivo de las demás voces.

#### **3.4.1. La voz del sujeto poético sobreviviente**

Yo escribo ahora esto que escribo del modo más triste y gozoso posible como escriben los *hombres sobrevivientes*... llamados vulgarmente escritores: unos días con amabilidad otros días sin visos de amabilidad... diríase hasta con rabia o ira y con euforia... o disforia (sin disfueros oh narcisos) muchos días taciturnos cojos cogitabundos iracundos pordioseros... ya sin esperanzas a veces con esperanzas... con fe / sin fe... con fe pero sin fuerzas con amor / sin amor... pero con delectación... con odio... con animadversión... escribir sobre la vida o sobre la muerte de la vida sobre la vida de la muerte o sobre la sobrevivencia *sobreviviente*<sup>56</sup>. (Guevara 1999: 109, las cursivas son mías)

Son las palabras con las que el sujeto poético auto-representado como sobreviviente clausura el poemario *Un iceberg llamado poesía*. Sin pretender debatir sobre las teorías respecto al sujeto poético (Blanco 2006: 156-166),

---

<sup>56</sup> En la edición de 1998, una nota a pie de página en la palabra "sobreviviente" indicaba que el seudónimo del autor del poemario fue, justamente, "Sobreviviente". Recordemos que *Un iceberg llamado poesía* fue el texto con el que Pablo Guevara obtuvo el Premio Copé de Oro en 1997, razón por la cual el poemario fue publicado un año después.



denominaré sujeto poético a aquella entidad discursiva que participa directamente en los acontecimientos que construyen su enunciación. Así, el texto citado líneas arriba expresa con claridad la posición que asume el sujeto poético respecto a los acontecimientos que registra en su discurso. Percibimos que su enunciación es paradójica, pues se expresa con locuciones teñidas por la contradicción y la sospecha; y no porque carezca de certeza respecto a lo que ocurre o experimenta, asume más bien esta posición de modo estratégico para que pueda desplazarse por los distintos planos de la realidad y por los diversos niveles de la historia que cuenta. La cita que he colocado al inicio de este apartado pertenece a la parte final del poemario. Para llegar a ella se tuvo que transitar por los poemas que conforman los tres capítulos del poemario. Ello no quiere decir marchar al compás de un monótono conjunto de enunciados poéticos que se abren y cierran uno después del otro. Sirva esta aclaración para explicar que el proceso de enunciación de este sujeto poético sobreviviente se entrecruza por distintos momentos temporales y espaciales, ya que su enunciación no se caracteriza por ser lineal. Se dan cita en ella, más bien, entre una línea versal y otra, el pasado, el presente y el futuro; o en contados segmentos del texto, se observan las múltiples transformaciones de la condición del sujeto sobreviviente.

Este carácter barroco de los enunciados exige necesariamente una división operativa para poder comprender cuáles son las proyecciones de sentido que los enunciados poéticos proponen en esta amalgama de espacios y tiempos. Para ello, dividiré en dos momentos fundamentales la experiencia sensible de este sobreviviente. Estos episodios son: a) el viaje en el Titanic: la festividad dramática y las costumbres, y b) la colisión con el iceberg y el hundimiento definitivo.

#### **a) El viaje en el Titanic: la festividad dramática y las costumbres**

Cuando el sujeto poético sobreviviente reconstruye la imagen del Titanic, de aquel trasatlántico que será el escenario de los acontecimientos, no solo apela a la descripción del portento tecnológico que el paratexto ya había proporcionado y que probablemente se exprese con rotundidad en los siguientes versos: "titán insumergible o indestructible" (Guevara 1999: 63); sino que los enunciados



poéticos avanzan hacia el tratamiento humanizado de la embarcación, hay una personificación del Titanic al atribuírsele cualidades humanas. Veamos algunos ejemplos de esta continuidad de caracterizaciones humanas que se hace sobre el trasatlántico en distintos momentos de su existencia: "Los barcos cuando dejan los astilleros son escolares o / universitarios estrenando zapatos nuevos casi se ríen / del mundo entero" (Guevara 1999: 61); también cuando se personifica la intensidad de su ritmo de trabajo en altamar, allí aparece como un infatigable ser que "no dormía ni por un instante" (Guevara 1999: 73), imagen esta que se estampa cuando el trasatlántico se aproxima hacia su destino; y, finalmente, cuando ocurre la colisión y el gélido mar comienza a penetrar por todo su interior: "¡un invencible dios no debe ahogarse jamás!" (Guevara 1999: 82), palabras que expresan la naturaleza mortal de este aparente ser inmortal<sup>57</sup>.

Esta estratégica humanización del trasatlántico que muestra el rasgo de su juventud, la potencia de la energía laboral y la revelación de la fragilidad de su existencia apunta hacia la configuración de cierto dramatismo que se le imprime a la historia del Titanic. No se trata solo de una gigantesca mole metálica que se hunde sin más ni más. Si seguimos los instantes en que el discurso poético le atribuye rasgos humanos al trasatlántico, lo que vemos perderse bajo las gélidas aguas del mar es la vida de un ser que perece en la primavera de sus días, y cuando todo parecía sonreírle: "Y ese barco además era un titán insumergible o indestructible / casi invencible" (Guevara 1999: 63).

Este dramatismo se incrementa cuando el discurso poético presenta al trasatlántico dentro de una historia de atracción trágica. Ello se logra por el mismo proceso de personificación, esta vez, de los icebergs. Estos son representados metafóricamente como religiosas consagradas al misterio divino, su humanización no mundana las hace aparecer como "monjas en procesión" (Guevara 1999: 69); pero también como seductoras danzarinas cuyo misterioso poder de atracción

---

<sup>57</sup> En el mismo sentido se comprende, poco antes de terminar los versos del último capítulo, la inserción de la voz del trasatlántico que después del trágico acontecimiento y ante las preguntas por explicar cómo ocurrió, responde: "Y como si el gigantesco barco les respondiera desde los fondos marinos farfullando palabras con gruñidos que más parecían rugidos o lamentos surgido desde los fondos del Titanic: [...] parecían decir: ¡Nadie ha sido! ¡Nadie ha sido! ¡Nadie ha sido! ¡RRRRRRRRRRRRR! ¡RRRRRRRRRRRRR! ¡guau! ¡guau! ¡guau! ¡RRRRRRRRRRRRR! ¡RRRRRRRRRRRRR! ¡Nadie ha sido!" (Guevara 1999: 108, las cursivas son mías).



resulta fatal: “ellas elevaban a los cielos sus turgentes pechos cuanto podían [...] todas desnudas y albas / recubiertas de ligerísimos velos dejando ver sus nacarados muslos” (Guevara 1999: 70). En este escenario de contornos femeninos provocativos y sugerentes imágenes corporales que traen a la mente los cantos de sirena que hacían perder la razón a los marineros, entra en acción el trasatlántico, personificado ahora como un monje profano:

ellas veían venir desde muy lejos a un enorme *monje negro* echando humos [...] venía echando fuegos y humos flanqueado por tantísimos ojos / él se acercaba al lugar... humeando a los aires [...] ¿qué hacía por ahí por Terra Nova si no era acaso un Caco? ¿un ladrón violador de honras? porque entonces esos cuatro cirios negros humeando y resoplando? cirios fálicos no vistos antes ni después. (Guevara 1999: 69-70, las cursivas son mías)

Los versos no destacan por ninguna parte que se trata de un ser que se detiene a meditar sobre lo que le mueve. El lenguaje poético en su desarrollo barroco no realiza ninguna asociación que sugiera la idea de que hay una planificación o cálculo racional de aproximación. No se ensaya una técnica ni mucho menos una estrategia de contingencia; lo que vemos es el ir a sucumbir a esa especie de seducción, llamado y canto. Después de esto solo hay imágenes rotas, hielo, mar, gritos y desesperación por todas partes. Dentro de este espacio sagrado y profano a la vez, espacio cargado de vida y energía, pero también de un impulso fuertemente tanático: “parecía haber tenido a la muerte larvada en su seno” (Guevara 1999: 43), es que se instalará el sujeto poético para ir configurando el mundo que percibe.

La percepción de este sujeto poético sobreviviente otorgará privilegio a la representación de la diversidad de clases sociales que existen en la embarcación. Para comprender esto, resulta necesario traer a colación la información que en clave sociológica presenté en la explicación del paratexto. Me refiero al enunciado que, a manera de reporte del siniestro, informa: “Primera se salvó casi toda / Segunda un poco menos o / un poco más de la mitad... pero Tercera ay ay ay / mujeres y niños muchos murieron” (Guevara 1999: 48). Son estos contados versos, y otros que aparecerán en los poemas, los que permiten señalar que el



trasatlántico es escenario de, por lo menos, estas tres realidades. La embarcación no solo está compuesta por la tripulación que tiene a su cargo la conducción del trasatlántico, como el constructor del Titanic, Thomas Andrews; los vigías Frederick Fleet y Reginald Lee; y los radiotelegrafistas Harold Bride y John George Phillips; sino también lo conforman distintos grupos humanos anónimos que están nominados según las funciones laborales que desempeñan. Así tenemos a los “palaneros”, “fogoneros” y “gentes de pueblos migrantes”. El principio económico de tenencia y poder parece ser el organizador de los espacios sociales del Titanic. Aunque los intensos movimientos de imágenes barrocas y tiempos entrecruzados no permitan retener notoriamente una imagen de este hecho, no hay duda de que los enunciados del sujeto poético separan a los personajes oficiales y los espacios reservados que ocupan de aquellos otros personajes que se pierden en el quehacer anónimo de sus funciones subordinadas. De este modo se comprende la expresión alegórica: “no lo olvidemos un barco es la sociedad / y el mar es el caos universal” (Guevara 1999: 87).

En su recorrido cronístico para registrar lo que acontece en la embarcación, este sujeto poético privilegiará dar cuenta de las costumbres cotidianas. La fiesta atrae su atención y en un número considerable de poemas esta servirá para hacer evidente las oposiciones y tensiones que existen. Nada más echemos un vistazo al conjunto de poemas del segundo capítulo cuyo título es “Dos - Fiestas y más fiestas en el barco”. La imagen de la fiesta no es unívoca. Por lo menos se perciben dos tipos. Por un lado, la festividad de quienes gozan las comodidades de primera clase; y, por el otro, la celebración de los pasajeros de tercera clase. Para retratar a la primera reunión social, los enunciados poéticos destacan su relevancia al inscribirlas íntegramente con mayúsculas “LA GRAN FIESTA” (Guevara 1999: 50) o intercalando el énfasis en las primeras letras del sintagma: “Gran Baile de Gala” (51); tanto de uno u otro modo este metagrafo (Grupo Mi 1987: 99-ss) es apenas uno de los mecanismos retórico-tipográficos con los que se posiciona en un lugar privilegiado esta reunión de la clase más adinerada. El otro elemento que refuerza este privilegio exclusivo de cierto grupo humano está marcado por el deíctico espacial que el discurso poético coloca siempre que ubica



a los pasajeros de primera clase: “Arriba, en el babilónico Salón de los dorados / el más monumental del barco” (Guevara 1999: 55); o también en esta otra coordenada:

Los aires se iban llenando de *gritos silenciosos con redobles / con silbos con cornetas con matracas con percusiones en cajas / en cajones en cajitas en tumbas en tambores de las costas con güiros / con chapitas con quijaditas a los aires y con arpas y violines de / las sierras y bandurrias y mandolinas mordeduras al fuego al viento / a la tierra a las aguas.* (Guevara 1999: 54, las cursivas son mías)

Las cursivas que acabamos de colocar en las palabras de la cita poética destacan tanto el oxímoron como la aliteración; leyéndolas se podrá convenir en que la disposición de dos palabras de sentido opuesto (“gritos silenciosos”) y la confluencia de una multiplicidad de sonidos aliterados, lo que hacen es expresar la articulación de una compleja realidad hecha de sonidos que provienen de distintos instrumentos que se ofrecen como un catálogo de la heterogeneidad instrumental que compone este concierto barroco marítimo. Este gozo y festín de sonidos diversos, este vívido deleite del oído, caro a Lezama Lima, se refuerza con el deíctico espacial que ubica a los pasajeros de primera clase: “¡Arriba en cambio! Una orquesta de las mejores...” (Guevara 1999: 54). En estos casos “Arriba” no solo denota una ubicación como cualquier otra. Si articulamos esta idea con el sumario sociológico que conforma el paratexto, obtenemos una imagen completa de que “Arriba” es el espacio donde los pasajeros de primera clase definen el Titanic como un “barco de élites” con “toneladas de lujos” (Guevara 1999: 85) e imposible siquiera pensar que pueda hundirse: “¡Nadie puede creer al Titanic hundiéndose!” (Guevara 1999: 33).

La celebración es apenas la puerta por donde se ingresa a un modo de concebir el tiempo, el espacio y el mundo. Cuando el sujeto poético trata de aproximarse a estos personajes de primera clase, el afán de caracterización de costumbres y tipos humanos hace que se interese no solo en el divertimento, sino en cómo son las personas:



ahí estaban esos hermosos / ociosos perezosos arrogantes jactanciosos y pusilánimes [...] con sus rostros fantasmales de color de la harina de trigo / sus vestidos transparentes a la moda europea eran / los más histéricos consumidores de todos los placeres. (Guevara 1999: 55)

En estas sucesivas imágenes que presenta el enunciado poético no hay lugar para destacar alguna virtud. La penetración y exposición interna que se hace mediante la etopeya no permite divisar por ninguna parte algún valor positivo que pueda tener la conducta de estos pasajeros. La carga adjetival con la que se caracteriza a estos personajes pone énfasis en atributos todos ellos familiares con el ocio, la soberbia y el consumismo; actitudes de un mundo psicológico que se completa con lo que la prosopografía define como descripción física característica de estos “jóvenes” “hermosos” que visten a la “moda europea”. Y las muchachas también se configuran como los jóvenes. El sujeto poético no tiene otro procedimiento descriptivo para caracterizar el atuendo y lo que este cubre:

tules organzas u organdies gasas y sedas muchas sedas sobre / sus marfilíneos muslos mórbidos escotes salpicados de joyas / cada uno de sus deditos y perlas sobre sus ebúrneos cuellos brillantes / gemas diamantes esmeraldas esas irradiantes fulgentes sonrisas / cada vez que hablaban antes de ir al baile todas elogiaban al progreso. (Guevara 1999: 71)

Como se habrá podido percibir existe un tratamiento similar cuando el sujeto poético traza los caracteres de los varones y de las mujeres que viajan en primera clase. En ambos hace relucir su color de piel, sus pertenencias y su discurso en loor del consumismo y el progreso. Al articular estas dos estrategias descriptivas de lo interno y lo externo de los personajes, junto con la caracterización del espacio donde ejecutan sus acciones, encontraremos que estas buscan hacer visible la diferencia que existe entre ellos y los pasajeros que viajan en condición de “tercera clase”, aquellos para quienes el sujeto poético articula los enunciados de espacialización con deícticos lo suficientemente expresivos de la condición subordinada que tienen respecto a los pasajeros arriba mencionados: “¡Pero



abajo! ¡Abajo en cambio!” (34). Esta distancia que refuerza las oposiciones y los modos distintos de percibir la realidad se expresa mediante enunciados que aluden a los espacios y a los personajes, encontramos que lo suyo son los lugares reducidos, corredores, camarotes y espacios hacinados; son personajes que tienen oficios o que el sujeto poético presenta trabajando, a diferencia de los de “arriba”, a quienes siempre muestra en actitud de relajó, solazándose o contemplando las estrellas. Para los de “abajo” no hay tedio ni pereza, su quehacer laboral diverso es lo que expresa su diferencia. Y sus reuniones no tienen como escenario grandes celebraciones, tampoco tienen como fondo musical una interpretación armoniosa de alguna melodía conocida: “sonatinas”, “vales”, “polkas”, “rumbas”, “congas”, “tangos”, “pasos dobles” (Guevara 1999: 54); pues para los de tercera clase, como lo anota el sujeto poético, solo hay “horribles ruidos” (58). Esta concisión de sonidos desarticulados adquiere significación por el contraste musical: para los de “arriba” hay música acompasada y armoniosa de la orquesta, mientras que para los de “abajo” solo hay terribles ruidos o “rugidos”.

Lo que el recorrido del sujeto poético sobreviviente devela es la desigualdad no solo de posiciones espaciales y nominales (los de “arriba” tienen nombre y los de “abajo” son anónimos trabajadores o acciones laborales más que nombres); sino también la diferencia ideológica que cada uno de estos grupos sociales tiene: quienes viajan en primera clase festejan el imperio de las monumentales máquinas y la expresión casi divina de la tecnología y el progreso; y los que viajan en tercera clase, incluyendo la segunda que dentro del poema termina absorbida por esta, celebran la esperanza de transformación de su existencia: “gentes de pueblos migrantes que viajaban / por algo mejor rezando a cada milla marina que les acercaba / a los Estados Unidos” (Guevara 1999: 58). No hay en estas celebraciones subversión alguna de roles y de acciones, ni siquiera se insinúa algún gesto sabotador de la celebración vista como porvenir. El trasatlántico tanto para ambos grupos sociales resulta ser, ni más ni menos, expresión del sentido de la vida.



## b) La colisión con el iceberg y el hundimiento definitivo

La metáfora nos enseña que, al igual que el barco, la ciudad es un instrumento creado por el hombre para el sometimiento del azar y el dominio de la naturaleza. En esta tradición metafórica, la ciudad-barco es un refugio estanco contra el mar, una barrera interpuesta contra los peligros exteriores. Las olas azotan sus costados y las corrientes se deslizan bajo su casco; es obvio que sus inteligentes constructores no deben dejar ninguna fisura por la que pueda penetrar la furia desencadenada de la naturaleza. Desde esta perspectiva resulta fácil concluir que, como instrumento protector de la vida, la función de la ciudad consiste en desterrar el azar incontrolado de la existencia humana. (Nussbaum 1995: 101-102)

Si el Titanic simboliza, entre otras cosas, la culminación del logro tecnológico, un instrumento que ingresa muy confiadamente en el helado mar antártico; si es, en clave alegórica, como una ciudad donde las organizaciones humanas proyectan el sentido de sus días en función de la espacialidad donde les corresponde vivir; es evidente concluir que el impacto y posterior hundimiento del mismo significa el comienzo de una catástrofe que hace colapsar todo el sistema de vida que la embarcación expresa. Dicho de otro modo, la colisión del trasatlántico con el iceberg produce el quiebre del horizonte de sentido de vida de todos los que viajan en él. Se trata de la pérdida de sentido que, en palabras de Landowski, encierra la interrogación sobre el "sentido de la vida" (2012: 9).

Así, la celebración del progreso infinito y el éxtasis tecnológico que realizaban los pasajeros de primera clase, o la fe en el trasatlántico como medio para alcanzar el porvenir de los pasajeros de tercera clase, son ilusiones que tienen su final en las gélidas profundidades del mar: "no olvidaré jamás *los gritos / provenientes de los diversos puentes y los entrepuentes / los corredores las cubiertas los pasadizos*" (Guevara 1999: 37-38, las cursivas son mías). La pluralidad de estas ruidosas voces que no se identifican con algún sector específico de los pasajeros es la expresión que condensa las imágenes de la catástrofe material y espiritual que produce la colisión.

El proceso de discursivización del iceberg permite comprender que este tiene dos nombres: "poesía" y "literatura". La atribución de dicha denominación no es casual por cuanto hace posible entender el iceberg como hecho de lenguaje, es



decir, como acontecimiento lingüístico cuya configuración no se restringe ni encierra en la representación descriptiva y narrativa de los hechos acontecidos históricamente y por donde nos conduce al discurso cronológico del paratexto, sino que instaura otro modo de recepción y sentido según el cual el discurso poético avanza más allá de las correspondencias cronológicas e históricas para instalarse en la dimensión de lo posible. En tal sentido, después que la historia del discurso paratextual nos dejó con la imagen de cuánto duró el hundimiento, los versos del primer poema con el que se inicia el poemario indican: “Aquí, a 4000 metros bajo el nivel del mar adonde / no llegan fácilmente ni han llegado ni podrán llegar presiones / o compresiones otras que las del propio mar” (Guevara 1999: 27). En este enunciado encontramos, otra vez, a aquel sujeto poético sobreviviente que desde las profundidades del fondo marino comienza a movilizar su discurso con un visible objetivo: averiguar por qué se hundió el Titanic.

Para ello, la organización discursiva transforma y enriquece sus estrategias compositivas. Los deícticos anteriormente orientaban el sentido textual hacia la afirmación de oposiciones sociales y prácticas mundanas diferenciadas, pero cuando se trata de estructurar el sentido de la experiencia y percepción de la catástrofe, dicha espacialización introduce más bien otra lógica de sentido también de oposición y complementariedad: el de la muerte inminente para quienes están “abajo” y la sobrevivencia para quienes están “arriba”; así, el redoble onomatopéyico que se introduce en los versos que anuncian la proximidad del fin:

¡Abajo! fue *tan* grande encontronazo / *tan* poco suave —sutil o considerado / al fondo / todo fue *tan* bestial *tan* sin formas *tan* sin buenos modales / o compresiones bajo mil compresiones *tan* despiadado todo / y *tan* rudo y *tan* sin sentido por dispar por disparatado / o desmesurado ¡Ay! ¡Ay! Ay!  
(Guevara 1999: 33, las cursivas son mías)

La enfática recurrencia final de la interjección expresa cierto sentimiento de dolor y solidaridad con estas víctimas; también se presenta como antesala para acentuar la diferencia dramática entre los pasajeros que viajan “abajo” y los que están “arriba”. Leamos los siguientes versos:



*¡Arriba en cambio! todo fue tan pronto disimulado / unos codazos apenas unos coquetos mohines unos tic o temblores / sucesivos en los párpados algunas perturbaciones en el pasaje / los pasajeros se iban a discusiones airadas de / —“¡cómo ahora retrasos horarios! ¡hay compromisos antelados en N.Y.!” “¡oh no! ¡el barco no! ¡es sólo un medio de gozo y de prestigio! ¡Nadie puede creer al Titanic hundiéndose!”. (Guevara 1999: 33, las cursivas son mías)*

Son estas últimas voces de molestia e incredulidad frente a lo impensable las que luego, una vez consumada la catástrofe, se articularán en un sentimiento trágico común: “las gentes se tapaban la cara ojos enloquecidos girando / apretando las mandíbulas para que no se les volaran / los dientes del terror incontenibles” (Guevara 1999: 34). Nada encubre el crudo dramatismo. Si el asíndeton interrumpe la conjunción de las acciones dramáticas y estas se suceden con la velocidad de lo imperceptible, aun así todo queda dispuesto para contemplar la catástrofe: “sabían que ahora iban a morir por agua / —(¡Por *Agua!* que no es lo mismo que morir por *Fuego!* / por *Aire!* por *Tierra!*)— lo había leído tantas veces en los / ojos hieráticos de los pescados muertos en filas interminables” (Guevara 1999: 38, las cursivas son mías).

El empleo de los metagrafos para destacar la diferencia de cada uno de los elementos que pueden cumplir la función de agentes causantes de muerte no hace que la palabra poética se cubra con algún adorno que oscurezca la claridad expresiva de sus imágenes, todo lo contrario, lo que muestra el enunciado del sujeto poético sobreviviente es la pintura poética del ocaso de la existencia que anhela el progreso, el consumismo, las buenas intenciones de prosperar y alcanzar el futuro soñado. Este iceberg llamado poesía es el que trae consigo el sentido trágico de la existencia. Aquel sentido que se experimenta recurrentemente en las culturas humanas cada vez que advienen experiencias límite como la llegada de la muerte (Eagleton 2011: 18).

Si hilvanamos esta idea junto con la que el sujeto poético sobreviviente había expresado al testimoniar la percepción que cada grupo social tenía respecto a lo que el trasatlántico significaba para el sentido de sus vidas, se podría comprender que este iceberg interrumpe y disuelve cualquier certidumbre sobre el



porvenir visto como concreción efectiva del futuro. El sentido trágico de la existencia se instala así por la irrupción abrupta de la potencia incalculable de lo natural que hace de la existencia humana frágil y finita expresión de anhelos inconmensurables. Pero el sujeto poético sobreviviente no parece señalar que esta tragedia vaya a expresar el fin de cualquier sueño, esperanza o ambición humana. No se sugiere el capítulo final de los anhelos humanos de progreso tecnológico o prosperidad futura; recordemos además que los paratextos con los que se clausura el poemario en su mayoría exhortan a la aventura marítima del sentido de la vida. Esta no es la significación que proyecta la trágica catástrofe. No lo es ni en los poemas que conforman los tres capítulos del poemario, ni en el conjunto de paratextos que articulan la historia del viaje y hundimiento del Titanic. Y no lo es porque los enunciados poéticos trágicos apuntan a representar el autoconocimiento propiciado por la experiencia límite: “la tragedia no es una rendición, ni la define solo la catástrofe final. También es un proceso de autoconocimiento” (Critchley 2014: 21-22).

Si se “reordena” la estructura barroca del poemario, no es casual entonces que después de la tragedia el sujeto poético sobreviviente se interrogue por las causas de la catástrofe: “¿Qué cosas entonces colisionaron? / ¿Qué sucedió con el Titanic?” (Guevara 1999: 29). Es decir, procede a racionalizar aquella desventura. Es cuando este sujeto poético se define como reflexivo, pues su enunciación se torna exploratoria y argumentativa: “me encontré en medio de tal cantidad / de problemas muchos irresolubles algunos muy pocos / en realidad solubles y tantos falsos problemas / provocados por preguntas equivocadas / rodeadas de gaseoso abstraccionismo” (Guevara 1999: 28). Por ello es que necesita del saber y el instrumental tecnológico especializado: “equipos especializados”, “mapas actualizados”, “diseños y rediseños”, “equipo y teorías de lo más modernas” (28). Y aunque la tesis no se halle expresada en algún poema de este primer capítulo del poemario, sí la encontraremos sintetizada articulando las ideas nucleares que cada una de las partes fue configurando. Debemos tener en cuenta que esta tesis no es una exposición minuciosa del por qué se hundió el trasatlántico o por qué se perdieron tantas vidas. La argumentación poética



presenta, primero, una tesis, al parecer consensual, y que podemos leer en los siguientes versos:

Hoy se cree por Ballard que fue solo un golpe del iceberg / un raspado que aflojó las planchas del fondo / volaron los pernos los remaches por la presión del golpe / (*se dice que los constructores no respetaron el espesor / o el grosor exigido de las planchas...y éstas cedieron...*) / El agua comenzó a entrar como desalada / una hemorragia al revés de afuera para adentro / imagínese al Gran Océano de a pocos vertiéndose dentro de / una cápsula sólo que no era un barco tan pequeño (por eso duró dos horas no dos minutos). (Guevara 1999: 31-32, las cursivas son mías)

La despersonalización que denotan los enunciados "se cree" y "se dice" informa que dichos argumentos no son compartidos por el sujeto poético. En todo caso, si bien la idea que propone no es una antítesis, lo que hace es enriquecer aquellos argumentos al sostener que el siniestro ocurre también por no haberse tomado las previsiones del caso, ya que se sabía de la existencia de los icebergs: "Y ese día desde muy temprano los radiotelegrafistas de los barcos / transitando en la Zona (14-04-1912) *advertían a quienes querían / advertirlo* de la presencia peligrosa de numerosos hielos inmensos / montañas blancas" (Guevara 1999: 69, las cursivas son mías). Llama la atención el sentido inferencial de estos versos; no se quiso advertir aquel peligro, pues el trasatlántico se presumía "indestructible". Es más, una vez ocurrida la catástrofe, la pérdida de vidas humanas se debió más que al propio accidente, a cierta negligencia en la falta de previsión de los responsables del trasatlántico, quienes no colocaron suficientes barcos de salvataje por si ocurría algún impensable siniestro:

¡Y no había botes suficientes en este barco fantástico... / presto a devenir dentro de unos instantes barco fantasma... / los botes eran mucho menos que la mitad de los necesarios / sólo 18 botes que debieron ser 50 pero se hubieran visto / tan feos sobre cubierta en un viaje inaugural [...] pero en realidad no había botes para todos... / sólo se salvó el 38% del total que eran 2223 personas / entre pasajeros y tripulantes sobrevivientes 703. (Guevara 1999: 39-40)

No hay duda. Los enunciados poéticos exploratorios descubren ciertas responsabilidades humanas en cada una de las fases de preparación y el viaje mismo: desde la construcción del trasatlántico ("se dice que los constructores no



respetaron el espesor / o el grosor exigido de las planchas”), el momento de equiparlo para zarpar (“los botes eran mucho menos que la mitad de los necesarios / sólo 18 botes que debieron ser 50”) y cuando se encontraba navegando en altamar (“Y ese día desde muy temprano los radiotelegrafistas de los barcos / transitando en la Zona (14-04-1912) advertían a quienes querían / advertirlo de la presencia peligrosa de numerosos hielos inmensos”). El argumento poético es claro al señalar cierto grado de responsabilidad humana en la colisión y en el correspondiente hundimiento, responsabilidad contradictoria, pues así como cuida la vida también la descuida. Pero esta argumentación poética no busca proveer un dato informativo más. No pretende, en todo caso, únicamente señalar a los responsables.

La argumentación del discurso poético remarca el sentido que adquiere lo trágico de la catástrofe marítima, pues si introducimos las ideas que los enunciados poéticos activan, el sentido de lo trágico adquiere un denso ropaje semántico, ya que en esta participa la fuerza violenta de la indoblegable naturaleza y la negligencia humana alentada por cierta soberbia tecnológica que imposibilita pensar lo impensable. De esta manera lo catastrófico es un efecto de la participación de estos dos elementos. Como señala Eagleton, lo trágico es el resultado de “errores colosales” que se cometen cuando tenemos “los ojos bien abiertos” (2011: 138-139).

### **3.5. El sentido alegórico: la proyección de sentido después del hundimiento**

He considerado estratégicamente analizar el tercer capítulo del poemario titulado “Tres - Y otro iceberg llamado literatura” en esta última parte de mi tesis, ya que aquí se definen y anudan los elementos que configuran lo alegórico. Los capítulos anteriores funcionaron como estructuras alegóricas que sin la tercera parte no quedan del todo definidas o que, en todo caso, no redondean su significado. Para que esto se comprenda es necesario repasar dos cuestiones puntuales respecto a esta figura del discurso. Lo primero que debemos tener presente es que la alegoría no es una figura cuyo significado se construye monológicamente; por el contrario, está hecha de un conjunto de elementos cuyas proyecciones de



significado comparten similitudes de sentido, como sostiene Eco cuando señala que la alegoría “activa imágenes ya vistas en alguna parte” (2000: 284). De ahí que lo alegórico convoca para su funcionamiento y entendimiento cierta lógica intertextual, por ello la decisión de interpretar una alegoría “suele nacer del hecho de que esos iconogramas aparecen claramente ligados entre sí por una lógica con la que ya estamos familiarizados por el tesoro de la intertextualidad. La alegoría remite a unos guiones, a unos *frames* intertextuales, que ya conocemos” (Eco 2000: 284). Lo intertextual es la bisagra que articula lo polifónico y dialógico con lo alegórico, y ello porque el significado de la alegoría se vislumbra por asociaciones intertextuales.

La segunda consideración que se debe tener presente tiene que ver con el contenido expresivo que propone la alegoría del trasatlántico siniestrado. Para Benjamin (1990), Bürger (1987) y Avelar (2000) la alegoría es aquella figura que se plantea como un examen autocrítico del arte en general y, en particular, de la estructura social que la circunda. La alegoría se apropia de los elementos referenciales para reconducirlos dentro de otros pactos de representación del mundo poético. Es lo que se denomina el inicio y la proyección del proceso de transferencia de la referencialidad alegórica. Pero no se trata del establecimiento de correspondencias exactas, las analogías existen, no hay duda, pero estas se transforman continuamente; en esta constante mutación estructural encontramos la marca de lo alegórico: la discontinuidad, la heterogeneidad y la polisemia (Jameson 2011: 176-177).

Atemos ahora los cabos de aquellos sentidos alegóricos. En el tercer capítulo de *Un iceberg llamado poesía*, que lleva por título “Tres - Y otro iceberg llamado literatura”, se dibuja la escena del segundo gran iceberg que colisiona con el trasatlántico. Este y el primero, cuyo nombre es “poesía”, son los que desencadenan las dramáticas escenas que expliqué en el apartado anterior. Dentro del sistema poético que organiza el significado del poemario, este capítulo resulta estratégico, pues los poemas que lo componen completan el sentido alegórico de los enunciados poéticos que en clave barroca fueron anunciándose en distintos poemas de los dos capítulos anteriores.



Aquella factura barroca del discurso poético encuentra en esta parte algunos puntos por donde se comienza a reconstruir el sentido de sus proyecciones alegóricas. Sobre todo aquellas en las que el discurso poético enmarca la catástrofe en 1912 y, luego, realiza algunas mudas temporales que retroceden hasta épocas anteriores al suceso: "*En la Antigüedad hubo innumerables o incontables acontecimientos / pero los más constantes subrayamientos siempre fueron los conflictuales / uno de ellos el más citado: la guerra de Troya*" (Guevara 1999: 105, las cursivas son mías), o avanzan hasta años y décadas posteriores: "*Y pocos años después / llegaron veloces la Primera Guerra Mundial / de la cual casi nadie habla y a toda velocidad / la Segunda Guerra de la que cada día / se habla menos*" (Guevara 1999: 59, las cursivas son mías).

Esta fluctuación de espacios, tiempos y contextos referenciales que se evidencia en los versos en cursivas presenta las diversas épocas de la historia humana (antigüedad y modernidad) como escenarios marcados por el conflicto, y lo que este desencadena como posibilidad: lo trágico y catastrófico. Es evidente que los enunciados poéticos activan una serie de imágenes argumentales que tomando como centro de sentido la catástrofe marítima desencadenan un conjunto de implicaciones directas e indirectas entre lo que esta produce y lo que las demás acarrearán. Líneas arriba vimos pasar rápidamente, mediante el uso estratégico de la síntesis poética, las dos grandes guerras que cambiaron el curso de la historia humana, pero el discurso poético no solo menciona estos hechos de manera lineal, lo que hace es situarlos alegóricamente como antecedentes de una misma lógica conflictiva que se repite en otro tiempo, otro espacio y a otra escala. Así se lee: "*¡Dos guerras mundiales! ¡Guerras y guerras! / miles de guerras locales regionales provinciales tribales / familiares... las guerras siempre fueron económicas / después del hundimiento ya nadie iba a poder decir / que las tenía todas consigo*" (Guevara 1999: 82, las cursivas son mías).

La naturaleza trágica y dramática del curso de la historia se establece entre los hechos conflictivamente trágicos de la historia cultural humana que nos coloca frente a transformaciones que ocurren en diversos campos: el tecnológico, el



epistemológico y el estético. Ello no quiere decir que, después del hundimiento del trasatlántico, el lenguaje poético haya renunciado a representar crudamente escenas de cadáveres flotando sobre el mar, no se ha edulcorado el verso guevariano; por el contrario, se radicaliza para expresar los efectos de esta lógica conflictiva y dramática, tanática y sangrienta: “Y Europa siguió yéndose en *hemorragias [...] oblaciones* continuas *castraciones* depuraciones *razzias* paralizaciones *amputaciones decapitaciones mutilaciones*” (Guevara 1999: 101, las cursivas son mías). La supresión de los signos de puntuación o de cualquier otra palabra que cumpla la función de separar cada una de las acciones para ordenarlas y clasificarlas, acelera la sucesión de imágenes cuya intensidad se prolonga hasta lograr expresar vivamente abominables escenas de tortura; pero también se percibe que el discurso poético inscribe un poco silenciosamente el drama humano de los cuerpos mancillados y violentados mediante lo que es, a todas luces, la manifestación práctica de una política de tortura y desmembramiento. Como lo anotaba Foucault refiriéndose al territorio del cuerpo como escenario de contienda política: “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él como una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, o someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a una ceremonia, exigen de él unos signos” (2003: 32-33).

Los versos de Guevara indican que la sangre está regada, así como las partes de los cuerpos, por escenarios y temporalidades distintas; quizá así se enfatiza también la idea de dramatismo y tragicidad que orienta el curso de la historia. Visto de este modo alegórico, la conflictividad que trenza los hilos de la historia presenta este festival barroco sangriento, y si es que no escuchamos las voces de dolor que pugnan por oírse entre los versos que transmiten estas brutales escenas que martillan los sentidos para romper los espejismos del lenguaje es porque aquellos cuerpos desmembrados expresan la totalidad del drama mudo, la tragedia del cuerpo mancillado y dado a la fábrica de la muerte de la historia: “*matanzas de poblaciones judías / afganas kurdas vietnamitas*



cambodianas vascas argentinas / chilenas peruanas y *guerras tribales* al parecer *interminables*" (Guevara 1999: 86, las cursivas son mías).

Cada uno de estos semas territoriales expresan, por un lado, la heterogeneidad de los grupos humanos; y, por otro, la homogeneidad de la condición trágica de sus historias. Aunque la distribución copiosa de los distintos escenarios no permita seguir linealmente la sucesión de hechos dramáticos y más bien los disponga entre espacios y tiempos distintos, el efecto es contundente: estas dejan percibir la condición trágica y sufriente de sus historias sociales; como ocurre con "todas las tragedias", estas "no comparten otra esencia que la del sufrimiento", y a partir de esta condición "traumática", "terrible" y "penosa" establecen su unidad histórica (Eagleton 2011: 21).

Sin embargo, apelando a las ideas del filósofo inglés Simon Critchley (2014) respecto a la tragedia en la sociedad moderna, pese al carácter extremo de lo trágico, no hay "rendición" ni abandono de los ideales de progreso. Por ello es que la tragedia, como acontecimiento, señala un "antes y un después" en el curso de la historia (Eagleton 2011: 144). Según ello, en la memoria del pasado queda todo aquello que será perfeccionado tiempo después:

*De ahí en adelante la norma marítima iba ser / botes para todos pero no antes del hundimiento / sino después... NO ANTES SINO DESPUÉS... / Primero es el error... después de muchos errores viene el / acierto...Y no era un barco sólo para los otros... / los que hoy se los imaginan pueden ver barcos llenos de / seguridad (radares conectados a satélites informaciones de / todos los rangos...) / hoy los aciertos más modernos están sobre los trasatlánticos / como seguridad... pero antes primero era el lujo y lo suntuario / el siglo diecinueve venciendo al siglo veinte. (Guevara 1999: 40, las cursivas son mías)*

*Después vinieron los cruceros fantasía. (Guevara 1999: 87, las cursivas son mías)*

*Primera Mitad del Siglo Veinte / enormes nubes con figuras de trasatlántico al pasar oscurecieron la Luna / Luna llena la llenaban casi la eclipsaban. (Guevara 1999: 99, las cursivas son mías)*

El metagrafo constantemente presente en el discurso poético guevariano es lo suficientemente expresivo tanto de la distinción temporal como de la



transformación tecnológica que se realizó entre los espacios que dividen el momento del siniestro y el devenir de la historia. Se observa que se continúa con el perfeccionamiento tecnológico de los trasatlánticos, estos se presentan como logradas expresiones de modernidad, como estructuras metafóricas que sustituyen y desplazan a las demás. Pero lo llamativo de los versos probablemente no sea el perfeccionamiento tecnológico visto como producto final, es decir, el trasatlántico como un acabado y frío artefacto que por ninguna parte deja ver la historia de su factura humana, no; por el contrario, los versos revelan el drama y la pasión por buscar la perfección, o, en todo caso, la superación: "Primero es el error... después de *muchos errores* viene el / acierto..." (Guevara 1999: 40, las cursivas son más).

En consecuencia, podemos entender que la historia del progreso tecnológico es también la historia de la tragicidad humana; como lo anotaba en otro contexto el científico estadounidense Carl Sagan refiriéndose a la historia del perfeccionamiento de la tecnología y su secuela negativa: "nuestra tecnología se ha hecho tan potente que estamos convirtiéndonos en un peligro para nosotros" (1998: 114). Y si coincidimos con esta idea, las dos grandes guerras a las que alude el poemario luego del hundimiento del Titanic son también expresiones donde la perfección tecnológica ha tomado protagonismo: "sólo en el siglo XX la tecnología ha conseguido llevar a la práctica la muerte a tal escala. Los bombarderos estratégicos, los cohetes y la artillería de largo alcance poseen la 'ventaja' de que los combatientes no tienen que enfrentarse cara a cara con el horror que han perpetrado, lo que les ahorra los remordimientos de conciencia" (Sagan 1998: 114).

La reflexión alegórica de los versos guevarianos hace que podamos evidenciar la articulación que existe entre lo moderno, lo tecnológico, la idea de progreso y la tragicidad de la existencia, asimismo propone extraer un aprendizaje contundente en la línea de lo que comprendió Walter Benjamin cuando observó la importancia de resaltar también las miserias del esplendor de la historia: "no hay un solo documento de cultura que no lo sea también de barbarie" (1989: 182).



El sentido alegórico de los versos de Guevara da cuenta que estos esplendores y miserias de la historia social y tecnológica no marchan solos. El discurso poético alegórico los engarza junto con otras transformaciones que ocurren en el campo epistemológico y estético. Si la catástrofe del hundimiento y las dos guerras provocaron muertes como ecos ininterrumpidos a toda escala, pensemos, por ejemplo, en Auschwitz, cuando el sujeto poético sobreviviente reflexiona sobre el pensamiento moderno lo hace advirtiendo sus resquebrajaduras por haber alentado directa o indirectamente los hechos que provocaron aquellas catástrofes. No se trata del carácter didáctico del discurso poético, tampoco de un tono causal-efectista, pues el tono paradójico y contradictorio son los que activan el sentido de los enunciados. No es casual, por ello, que en este tercer capítulo del poemario aparezca, en clave metonímica, Kafka y, de modo sinecdóquico, referencias a la incertidumbre, el falocentrismo y el logocentrismo; categorías, estas dos últimas, que aluden a la producción intelectual de uno de los radicales críticos del pensamiento moderno occidental, me refiero al filósofo argelino Jacques Derrida.

No debe parecer extraña esta alusión, ni otras que aparecen en poemas anteriores (Friedrich Nietzsche, Karl Marx y Jonathan Culler) porque el discurso poético de Guevara dialoga intertextualmente con los distintos discursos sociales y filosóficos que forman parte de la tradición cultural occidental. En tal sentido, estos pensadores no pueden explicarse solo como meras alusiones poéticas que sintonizarían con tópicos actuales de discusión en las humanidades y que harían del discurso poético uno de muchos discursos actualizados sobre el tema, no se trata de ello simplemente. En realidad, lo que el discurso poético alegórico está realizando es introducirlos dentro de la lógica posible de su universo de sentido para potenciar su significado en un contexto atravesado por la tragedia y la catástrofe: "Precisamente cosas como estas contribuyeron aún más / a agrandar los Umbrales de Incertidumbre que ha sido / todo el siglo veinte —un siglo de ambigüedades... / ¡Kafka! ¡Kafka! ¡Kafka! ¡Kafka! ¡Kafka!" (Guevara 1999: 82).

Que el poema avance su construcción discursiva introduciendo metonímicamente a Kafka significa, entre otras cosas, erigir la imagen de un



mundo en crisis y sometido a cuestionamiento. No es novedad señalar que la literatura kafkiana se estudia como expresión de un profundo malestar del horizonte moderno y como anticipación crítica de lo que la posmodernidad cuestionará; mejor dicho, su obra se estima como un tipo de literatura que no da tregua a las expresiones totalitarias del pensamiento radical ni mucho menos contempla pasivamente las falsas ilusiones del progreso<sup>58</sup>. En sus múltiples entradas, muchas veces sin salida, se encuentran caminos que conducen por un laberinto donde se suceden revelaciones ininterrumpidas sobre las zonas más oscuramente animales que tienen los seres humanos, esto que se conoce como el devenir-animal y devenir-inhumano de la historia social (Deleuze y Guattari 1978: 11-ss). Cuando el sujeto poético sobreviviente hace que se quintuple su exclamación, enfatizándola más de esta manera: “¡Kafka! ¡Kafka! ¡Kafka! ¡Kafka! ¡Kafka!”, inscribe en su enunciación poética el fin de las certezas, el advenimiento de la “Incertidumbre”, la sospecha de que las promesas de la modernidad respecto al progreso y el bienestar humanos son solo ilusiones y trampas de la fe racionalista.

Y en este tono de reflexión poética y alegórica no resulta fortuito, tampoco, que aparezcan aludidos Friedrich Nietzsche y Karl Marx, pues estos pensadores fueron los que cuestionaron y develaron, cada uno a su modo, las contradicciones de la ciencia, la verdad, el conocimiento, el origen de la riqueza y los misterios del capital; oposiciones complejas que los hicieron ser conocidos, junto con Freud, como los “maestros de la sospecha” (Ricoeur 2004: 33-ss). Este diálogo intertextual que establece el discurso poético guevariano no se agota con esta interacción, y no es que haya un esfuerzo poético por reconstruir las raíces contemporáneas del pensamiento occidental. Lo que ocurre es que la proyección alegórica que el discurso poético realiza penetra en las distintas esferas del

---

<sup>58</sup> Primo Levi, en una entrevista respecto a Kafka y a la proyección de su obra en la contemporaneidad, sostiene: “Hay que concederle a Kafka algún don que está más allá de la razón común. Tenía sin duda una sensibilidad casi animal, como se dice de las serpientes que prevén los terremotos. Al escribir en las primeras décadas de este siglo, a caballo de la Primera Guerra Mundial, previó muchas cosas. En medio de muchas otras señales confusas, en medio de un cruce de ideologías, explicó, identificó las señales de lo que sería el destino de Europa veinte años después, veinte años después de su muerte” (1998: 156).



conocimiento humanístico para hacer evidente sus resquebrajaduras o sus agigantadas grietas imposibles de cerrar. Insisto en esto, pues como para rematar esta idea de los “maestros de la sospecha”, el discurso poético inscribe en clave sinecdóquica la continuidad, no menos sospechosa y radical, de esta herencia crítica a través de la presentación de Jacques Derrida, padre de la deconstrucción.

Por ello, no es raro que inmediatamente después de esta clave metonímica expresada en la invocación a Kafka, los versos refieran sinecdóquicamente a las categorías conceptuales que Derrida acuñó en sus obras tempranas, sobre todo en *De la gramatología* (1967a) y *La escritura y la diferencia* (1967b), para describir el pensamiento occidental y para deconstruir sus pretensiones de reducir todo al problema del logos humano y aquello asociado a él: lenguaje, verdad, razón, ley, etc., colocando al margen el conocimiento de otras zonas que componen también la vida humana: lo irracional, lo inconsciente y las diversas posibilidades de acción que estas podrían generar: la incertidumbre y la paradoja. El logocentrismo se manifiesta a través del lenguaje, la conciencia, el conocimiento, la verdad y la ley; y aquello que escapa del privilegio de su lógica racionalista, se encuentra en los márgenes, entre la penumbra de lo siniestro, desconocido, amenazante y misterioso (Bennington y Derrida 1994). No resulta exagerado postular que por la presencia de ambas categorías la poesía de Guevara procede deconstructivamente, ya que en la historia que se configura a través de tiempos y escenarios diversos (la historia del hundimiento del Titanic y las dos grandes guerras, etc.), a lo que asistimos, una y otra vez, es al progresivo desmantelamiento del conjunto de certezas que organizan la sociedad moderna (el bienestar, el progreso, la justicia, la tecnología, etc.).

La puesta en marcha de este conjunto de elementos kafkianos y derridianos, su selección y combinación en clave alegórica, construyen de esta manera la imagen de un mundo sumido en una profunda crisis, pero a la vez, sin resignarse a experimentar el acontecimiento del existir, y en este punto es necesario recordar el modo cómo los paratextos finales del poemario, pese a toda esta experiencia trágica y dramática, hacen como que todo vuelve a empezar con la inocencia y expectativa de siempre: “el día que esto o aquello no suceda más y



se acaben los deseos los aciertos y desaciertos y los yerros continuidades / discontinuidades del saber entonces sí todo habrá terminado para siempre solo podrán reinar el pavor el terror la violencia..." (Guevara 1999: 105). La notoria supresión de algunos signos de puntuación tiene la función de encadenar, una detrás de otra, las imágenes del devenir de la historia humana, irrenunciablemente paradójica, hecha de esplendor y miseria.

Pero Kafka no es la única puerta de entrada. De capítulo en capítulo el discurso poético ha ido presentando en clave alegórica fragmentaria el legado estético de la vanguardia, también movido por el conflicto, en sintonía con la catástrofe y el sentido paradójico del curso de la historia, así se expresa: "un mundo tan aguerrido donde siempre avanzan fuerzas de un / lado contra fuerzas del otro v. g. *la vanguardia tanática contral la nouveau epoque y ambas contra cambio y tradición / se estrellan colisionan casi a muerte*" (Guevara 1999: 29, las cursivas son mías). El discurso poético es explícito cuando afirma la idea respecto al sentido conflictivo y dramático del devenir de la historia, pero es cuidadoso de que estas asociaciones no produzcan determinismos mecánicos. Los versos citados inscriben claramente el sentido que también define las operaciones estéticas: se trata de la confrontación, el conflicto y la resolución de oposiciones como dinámica que mueve el curso estético. No obstante, el discurso poético no concluye con esta constatación la significación del horizonte vanguardista, pues, por un lado, observa su presencia a través de la alusión al surrealismo: "La fabulosa y exitosa fórmula surrealista: / una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disecciones / *sigue* deslumbrando por la maestría de Breton / y nunca fue una ganzúa para él..." (Guevara 1999: 88, las cursivas son mías); pero, por otro lado, cuestiona que el curso de la historia ha actuado contra algunos de sus principios fundamentales:

*Hoy día se puede encontrar en cualquier / tienda bazar ferretería o galerías comerciales / similares equivalentes de pintura-escultura-arte moderno que / permiten ver que los alcances del surrealismo no eran esas / tontolinas de la escritura automática o juegos con los / espacios o aplicaciones robóticas de mecanos literatos / que se ven en los displays de las vitrinas y en los efectos / publicitarios. (Guevara 1999: 88, las cursivas son mías)*



Los deícticos temporales de continuidad (“sigue”) y actualidad (“hoy día”) indican que existe una alteración del sentido primigenio del surrealismo. En todo caso no conserva lo que otrora lo hacía singular, puesto que este “hunde sus raíces en la vida, y sin duda no por azar, en la vida de este tiempo” (Breton 2004: 81). Se comprende por ello que el enunciado poético guevariano cuestiona las equivocadas interpretaciones y materializaciones que se hicieron del legado surrealista. Quizá porque, como se expresa en los versos, estas hayan neutralizado el espíritu crítico que tenía esta práctica estética y hayan, más bien, transformado dicha fuerza a cuestiones de orden lúdico, efectista y mercantil: “Bretón hablaba creativamente siguiendo a Lautréamont / de cambiar la vida de transformar la sociedad de lugares inhabitables en lugares habitables y no / publicitariamente ¡engaña muchachos universal!” (Guevara 1999: 88-89). Es probable que en estos versos encontremos contenidas algunas ideas que André Breton expuso en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1929), sobre todo cuando la exploración poética se torna conciliación de contrarios, y el poema en un escenario donde se lucen las figuras paradójicas y contradictorias, como expresa Breton: “Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente” (2004: 80). El cuestionamiento alegórico guevariano apuesta por recuperar la combativa idea del arte, devolverle aquello que la reproductividad técnica y la mercantilización le han quitado: su poder interventor y transformador de la vida práctica y su virulencia crítica en el campo de las ideas y las artes (Bürger 1987: 62).

Así, el proceder del sujeto poético sobreviviente, cuando opta por enunciar sobre la catástrofe del trasatlántico: “Yo escribo ahora esto que escribo del modo más triste y gozoso posible como escriben los hombres sobrevivientes... llamados vulgarmente escritores” (Guevara 1999: 109), no neutraliza las diversas posibilidades significativas que el hecho del naufragio puede desencadenar en diversos momentos de la historia, si bien la clave barroca que configura estos acontecimientos trágicos invisibiliza un poco su presencia. La categórica



insistencia en la dimensión conflictiva de la historia hace que el discurso poético participe vivamente, a modo de cuestionamiento histórico, epistemológico, estético, etc., dentro de las distintas esferas que conforman el amplio campo de la historia humana y social.

Puesto que en estas últimas referencias se logra percibir que el sujeto poético resemantiza el legado de la vanguardia surrealista, en el sentido de que esta se presenta como virulenta crítica del pensamiento racionalista y de las instituciones y saberes de la sociedad contemporánea, ello permite comprender retrospectivamente el sentido que adquieren las diversas referencias encadenadas, interrumpidas o fragmentarias mediante las cuales se organiza el universo poético de *Un iceberg llamado poesía*; es decir, el reconocimiento de que el discurso poético que reconstruye la catástrofe marítima no se concibe como hecho poético cerrado en sí mismo, sino más bien, en la línea de la percepción vanguardista, como un acontecimiento histórico, trágico y alegórico que permite comprender también otros sucesos de la historia y la cultura.

Este hecho anuda los cabos alegóricos. Tal vez para redondear la imagen es necesario recordar que en el ítem referido a los paratextos que componen y flanquean los tres capítulos que conforman *Un iceberg llamado poesía*, estos nos conducen paso a paso por cada uno de los momentos que atraviesa el trasatlántico Titanic horas antes de su hundimiento definitivo. La precisión cartográfica del discurso histórico: "Titanic Site (41°46'N, 50°14'W)/ frente a las costas del mar de Terranova (Nova Scotia, Canadá)/ 14-15/abril 1912" (Guevara 1999: [15]), el fragmentario, pero puntual, registro del cuaderno de bitácora: "Titanic choca con iceberg a 41 grados 46' latitud norte, longitud 50 grados 14' oeste" (Guevara 1999: [23]) y las anotaciones informativas de diverso tipo son formas expresivas que señalan los límites de la representación literal de la historia de la embarcación siniestrada. Esto quiere decir que el conjunto de las formas expresivas literales finaliza la historia del Titanic cuando se inscribe el día y la hora de su hundimiento: "15 de abril de 1912, 2:20 el barco se hunde" (Guevara 1999: [77]).



Pero, reitero, no todo termina cuando vemos que el armatoste de la embarcación se pierde dentro del mar. La posibilidad de continuidad de la historia del transatlántico hace que como figura alegórica esta proyecte una diversidad de sentidos. Oigamos al sujeto poético sobreviviente que enuncia desde las profundidades del fondo marino, esto es, desde un espacio donde no pudo penetrar el discurso cartográfico o el cuaderno de la bitácora, pero sí el registro poético que en clave alegórica comienza a activar elementos referenciales que más adelante se anudarán: "Aquí, a 4000 metros bajo el nivel del mar adonde / no llegan fácilmente ni han llegado ni podrán llegar presiones / o compresiones otras que las del propio mar" (Guevara 1999: 27).

La voz que acabamos de escuchar es la primera que se registra después de contemplar cómo el discurso literal del paratexto da cuenta del naufragio; lo cual hace que percibamos dentro de un macroespacio discursivo llamado poemario interacciones estructurales entre los niveles del lenguaje literal (referencial) y los niveles del lenguaje figurado (poético, alegórico). Uno que llega hasta la frontera de sus límites y otro que comienza su marcha desde el final del anterior. Entrecruzamiento, interacción y dialogismo. Se trata del proceso de apropiación de los elementos que provee el campo referencial para reconducirlos, dentro de otros modos de representación del mundo (poético). Cuando la historia literal termina el viaje del Titanic con la ocurrencia de su hundimiento, el discurso poético lo abre para hacerlo avanzar configurando alegóricamente las múltiples posibilidades de significación que este acontecimiento puede desencadenar: "no lo olvidemos un barco es la sociedad / y el mar es el caos universal" (Guevara 1999: 87).

Es oportuno recordar que la alegoría es una figura de crisis y examen autocrítico del campo estético y social. En consecuencia, los componentes del universo poético expresan claramente que el sentido alegórico de la catástrofe marítima compromete tres esferas del campo de la existencia: lo histórico, lo epistemológico y lo estético. Por lo primero, los significantes de la alegoría insisten en que el paso por la historia es un tránsito tenso, conflictivo y trágico, entre fuerzas que provienen de los propios hombres o de estos contra la naturaleza.



Este acontecer trágico atraviesa gran parte de los hechos que marcan la historia humana; pero despojándose del espíritu derrotista, el discurso poético avanza hacia el reconocimiento de esta condición paradójica de la existencia. Sin dicha conflictividad probablemente la historia sería solo una suma lineal de hechos monótonos e insignificantes. Los versos de Guevara lo sugieren categóricamente: en este trágico devenir de la historia se expresa la intensidad de la vida: “los poemas son declaraciones morales, entonces, no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos” (Eagleton 2010: 39). Por otra parte, cuando el discurso poético alegórico deja ver tras sus enunciados las huellas de lo epistemológico es para resaltar el crepúsculo del paradigma racionalista que apoyado en el logocentrismo hizo ver sus excesos tanto como la fisura de sus fundamentos programáticos.

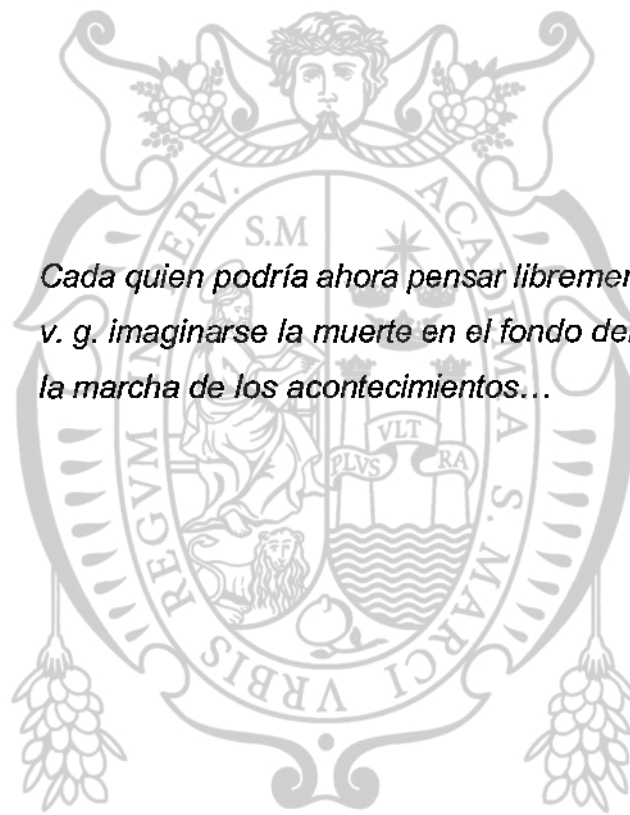
Pienso que existe una pregunta capital que orienta la empresa poética del sujeto sobreviviente que enuncia prioritariamente los versos del poemario *Un iceberg llamado poesía*. Esta interrogante tiene que ver con la situación del lenguaje poético después de los sucesos catastróficos. Es decir, ¿cómo enunciar en situaciones poscatastróficas? Que el sujeto poético asuma la condición sobreviviente es proceder estratégicamente por cuanto su testimonio poético permite acercarnos a los momentos tensos y trágicos de los hechos, y proyectar desde ahí el alcance alegórico. Es cierto. Las alegorías antes explicadas son profundamente críticas. Ninguna alienta la certidumbre o la confianza ciega en el conocimiento, tampoco la mirada cándida sobre la historia. La puesta en marcha de los recursos poéticos estructurales como lo intertextual, lo polifónico y lo dialógico permite evidenciar que la contemporaneidad olvidó el sentido crítico del lenguaje de la tradición poética de vanguardia: “hay política de la forma como hay política del contenido. La forma no es una manera de desviarnos de la historia sino un modo de acceder a ella” (Eagleton 2010: 17). Por ello, el discurso poético cuestiona la transformación y la banalización del legado vanguardista y surrealista. El sentido alegórico busca resituar estos movimientos literarios para introducirlos como mirada poética cuestionadora de los distintos campos de lo social y lo



humano, ello porque las estéticas de la vanguardia, si bien ponen énfasis en la renovación crítica del arte, destacan también que lo fundamental dentro del campo estético es "el proyecto artístico y vital" (Foster 2001: 23). Así lo entendió Pablo Guevara nueve años antes de la publicación del poemario objeto de esta tesis:

Yo siempre he sentido que el poeta no es más que un médium. El poeta no es tanto un biógrafo de sí mismo sino un historiógrafo, un cronista, un sismógrafo de su sociedad, pero no un biógrafo de sí mismo [...] Yo soy un experto en geología, en ese momento soy un vulcanólogo, un historiador, soy un conocedor de sismos, soy un conocedor de tormentas, soy un espeleólogo, un oceanógrafo. Todo eso soy en el momento en que estoy escribiendo un poema. Voy manejando una serie de experiencias y voy tomando temperaturas, profundidades, sonidos. Todo, todo me contribuye a dar sentido. Estoy buscando un sentido entre muchos que existen porque yo no creo tener el único sentido, solo soy un médium. (1989: 120)

En este sentido, *Un iceberg llamado poesía* es el prototipo poético de cómo se debe proceder con la recuperación y reconducción de esta tradición crítica, lo cual se deja de ver en la representación catastrófica de la historia y las paradojas del conocimiento humanístico. El sentido alegórico de lo estético no termina con esta certificación sus posibilidades de significación. Encuentro que *Un iceberg llamado poesía* es también una alegoría de la radicalización del discurso poético *ad portas* del siglo XXI, ya que busca ser él mismo ejemplo de lo que formula: arte combativo, poética crítica y escritura que radicaliza los modos en que la tradición poética peruana hace uso del lenguaje, pues lleva al extremo el empleo de la narratividad, coloquialidad e intertextualidad. Se trata de una escritura poética que deconstruye los modos tradicionales de escribir poesía, puesto que reducirían su alcance. Por ello hace uso de registros discursivos heterogéneos que amplían y resemanantizan lo que se entiende por discurso poético. El planteamiento poético de *Un iceberg llamado poesía* apunta, por consiguiente, a reinventar el lenguaje poético, a recuperar el sentido crítico de los lenguajes de vanguardia y maniobrar alegóricamente con estos elementos.



*Cada quien podría ahora pensar libremente en lo que quisiera  
v. g. imaginarse la muerte en el fondo del mar o acordarse de  
la marcha de los acontecimientos...*

Guevara, 1999



## CONCLUSIONES

1. La poesía de Pablo Guevara se caracteriza por el constante experimentalismo con las formas expresivas. Por ello, su escritura poética atraviesa diversos momentos, desde *Retorno a la creatura* (1957), *Los habitantes* (1965) y *Crónicas contra los bribones* (1967), poemarios marcados por la presencia de lo lírico y épico; pasando por *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú* (1972), cuyo aliento narrativo, experimental y reflexivo se intensifica y radicaliza en *Un iceberg llamado poesía* (1998) y en el conjunto de poemarios publicados bajo el título *La colisión. Ópera marítima en cinco actos* (1999). La exploración poética que realiza Pablo Guevara en *Un iceberg llamado poesía* busca desgastar las formas expresivas tradicionales llevándolas hasta el límite de lo que pueden expresar; esta estrategia tiene como resultado significativo la creación de un vigoroso discurso poético alejado del isosilabismo y de la manida concepción de seguir empleando de manera acrítica las potencialidades de lo épico, lo narrativo y lo dramático. Con ello, Guevara plantea uno de los posibles derroteros que la poesía del siglo XXI deberá explorar y radicalizar.

2. La crítica literaria que ha prestado atención al poemario *Un iceberg llamado poesía* destaca que en este existe un proceso de heterogenización constante, pues en el espacio del poema confluyen diversos tipos de discursos y múltiples procedimientos de composición (lo paratextual y lo intertextual dialogan y se intersectan unos con otros). Si bien la crítica literaria atina al observar la presencia de estos componentes del universo poético guevariano, en cambio, no logra comprender que *Un iceberg llamado poesía* busca ser ejemplo de lo que formula: arte combativo, poética crítica y escritura que radicaliza los modos en que la tradición poética peruana hace uso del lenguaje, pues lleva al extremo el empleo de la narratividad, la coloquialidad y la intertextualidad para desbordar todos los planos expresivos de la poesía. Se trata de una escritura poética que deconstruye los modos tradicionales de escribir poesía, ya que reducirían su alcance. Por ello, hace uso de registros discursivos heterogéneos que amplían y resemantizan lo



que se entiende por discurso poético. El planteamiento de *Un iceberg llamado poesía* apunta, por consiguiente, a reinventar el lenguaje poético, a recuperar el sentido crítico de los lenguajes de vanguardia y a maniobrar alegóricamente con estos elementos.

3. La estructura barroca de *Un iceberg llamado poesía* se compone de discursos en distintos registros: el poético, el historiográfico y el cinematográfico; así como de distintos soportes semióticos: el lingüístico y el fotográfico. Esta heterogeneidad de materiales discursivos se organiza, estructural y temáticamente, en función del cronotopo de la navegación trágica, es decir, el hundimiento del trasatlántico como acontecimiento que hace experimentar al ser humano su fragilidad e indefensión. Así, *Un iceberg llamado poesía*, el acto primero de la pentalogía poética de Guevara, aborda el tema del esplendor de la gesta tecnológica humana, tanto como su derrota frente a la potencia imprevisible de la naturaleza. Detrás de cada imagen que provee la alegoría, existe un pedazo de la historia humana, antigua y moderna, llena de victoria, pero también de tragedia y derrota.

4. El trasatlántico simboliza, entre otras cosas, la culminación del logro tecnológico, y es, en clave alegórica, una ciudad donde los grupos sociales (pasajeros de primera, segunda y tercera clase) proyectan el sentido de sus días en función del espacio donde les corresponde vivir. Por ello es posible concluir que el impacto y posterior hundimiento del mismo significa el comienzo de una catástrofe que hace colapsar todo el sistema de vida consumista que la embarcación expresa. De esta manera se comprende que el iceberg interrumpe y disuelve cualquier certidumbre sobre el porvenir visto como concreción efectiva del futuro. El sentido trágico de la existencia se instala así por la irrupción abrupta de la potencia incalculable de lo natural que hace de la existencia humana frágil expresión de anhelos inconmensurables.

5. La poética de Pablo Guevara está conformada por tres elementos: el poeta, la poesía y la historia o sociedad. Esto quiere decir que su empresa poética expresa



el interés del poeta por articular el campo retórico y estético con el campo histórico y social. No para hacer una poesía referencialista o descriptiva, sino más bien para entender que el ejercicio poético y su producto, el poema, hunden sus raíces en el devenir de la historia del mundo social. De esta manera, el sentido alegórico de *Un iceberg llamado poesía* configura conjuntamente los esplendores y las miserias de la historia social y tecnológica. El discurso poético alegórico los engarza junto con otras transformaciones que ocurren en el campo epistemológico y estético. Cuando el sujeto poético sobreviviente reflexiona sobre la racionalidad moderna lo hace observando sus fisuras justamente por haber alentado directa o indirectamente los hechos que provocaron la catástrofe del hundimiento. Así, mediante el fluir ininterrumpido de imágenes y códigos referenciales se alegoriza el devenir de la historia humana, irrenunciablemente paradójica, hecha de esplendor y miseria.

6. La estructura barroca del poemario, este espesor discursivo en el que se superponen distintos tipos de lenguajes, hace que constantemente se interrumpa toda línea encadenada del discurso. En esta fragmentación intensa es que se encuentran expresados los distintos saltos temporales y la mutación acelerada de los campos referenciales. Pero, con todo, la experiencia límite que supone sobrevivir a la catástrofe y la destrucción, hace que el sujeto poético someta a racionalización aquella desventura. Su enunciación se torna reflexiva, exploratoria y argumentativa. El sentido de lo trágico adquiere una densa cobertura semántica, pues en esta participa la fuerza violenta de la indoblegable naturaleza y la negligencia humana alentada por una soberbia tecnológica que imposibilita pensar lo impensable.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

#### a) Poemarios de Pablo Guevara

- 1957 *Retorno a la creatura*. Madrid: Cooperación Intelectual.
- 1965 *Los habitantes*. Lima: La Rama Florida.
- 1967 *Crónicas contra los bribones*. Lima: Milla Batres.
- 1972 *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1998 *Un iceberg llamado poesía*. Lima: Copé.
- 1999 *La colisión. Ópera marítima en 5 actos*. Lima: Copé. Se compone de cinco volúmenes. Acto primero: *Un iceberg llamado poesía*; acto segundo: *En el bosque de hielos*; acto tercero: *A los ataúdes, a los ataúdes*; acto cuarto: *Cariátides*; y acto quinto: *Quadernas, quadernas, quadernas*.

#### \* Póstumos:

- 2006 *Hospital*. Lima: San Marcos.
- 2007a *Hacia el final. Homenaje a Pound (1992-2001)*. Lima: San Marcos.
- 2007b *Mentadas de madre*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2009 *Tren bala*. Lima: San Marcos.

#### b) Artículos y testimonios de Pablo Guevara

- 1975 "Un diario contra la cultura de dominación". *Ojo*. Lima, domingo 25 de mayo, p. 7.
- 1986 "¿Utopía andina?". *Asalto al cielo*. Lima, domingo s. d., pp. 4-5.
- 1987a "Cuatro generaciones de poetas cuentan sus inicios. Mi primer verso". Encuesta de Miguel Díaz G. a Wáshington Delgado, Javier Sologuren y Pablo Guevara. *La República*. Lima, domingo 22 de marzo, p. 42.
- 1987b "Una periodificación diferente de la poesía peruana. La guerra de los 100 años / El cajón de Guamán Poma". *La República*. Lima, domingo 26 de julio, pp. 24-27.
- 1987c *Vallejo: hominización*. Lima. Inédito.



- 1989 "Testimonio". VARIOS. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 181-187.
- 1994 "Constantes en Vallejo". CORNEJO POLAR, Jorge y Carlos LÓPEZ DEGREGORI (eds.). *Vallejo: su tiempo y su obra. Actas del Coloquio Internacional*. Tomo II. Lima: Universidad de Lima, pp. 139-150.
- 2003 "¿Qué se puede hacer con la literatura?". *Identidades*. Lima, lunes 6 de enero, pp. 8-9.
- 2007a "Vibras y constructos". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, pp. 80-105. Originalmente publicado en *Hueso Húmero* 41 (2002): 138-175.
- 2007b "Eielson: poesía de un eterno presente". *Bocanada. Revista literaria* 3-4, pp. 5-11.
- 2007c "Oceánidas de José Morales Saravia". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, pp. 65-68.
- c) Entrevistas**
- 1972 "Pablo Guevara en el hotel del Cuzco". Entrevista de Abelardo Sánchez León. *Oiga*. Lima, 25 de febrero, pp.33-36.
- 1982a "El caudal de Pablo Guevara". Entrevista de Sandro Chiri. *La casa de cartón. Revista de cultura* 4-5, pp. 25-30.
- 1982b "Pablo Guevara y la cultura establecida". Entrevista de Rafael Moreno. *Oiga*. Lima, lunes 29 de noviembre, pp. 62-64.
- 1983a "Entrevista con Pablo Guevara: 'No soy un poeta clérigo'". Entrevista de Federico Cárdenas y Peter Elmore. Lima, miércoles 10 de febrero, pp. II-III.
- 1983b "Conversación con Pablo Guevara". Entrevista de Julio Ortega. *Socialismo y participación* 23, pp. 101- 112.
- 1984a "Ser poeta en el Perú: conversación con Pablo Guevara". Entrevista de Tulio Mora. *Caballo Rojo*. Lima, domingo 9 de setiembre, p. 9.



- 1984b "Conversación con Pablo Guevara". Entrevista de Julio Ortega. *Socialismo y participación* 26, pp. 123- 136.
- 1985 "Pablo Guevara: 'Si viviera cuatrocientos años'". Entrevista de Ángel Páez. *La República*. Lima, domingo 18 de agosto, pp. 55-56.
- 1987 "Pablo Guevara: la poesía o la inteligibilidad del caos". Entrevista de Jaime Urco. *Lienzo* 7, pp. 117-128.
- 1998a "La poesía es el hielo y la sociedad el Titanic". Entrevista de Rosa Amelia Fierro. *El Comercio*. Lima, miércoles 18 de noviembre, p. C-1.
- 1998b "Entrevista con Pablo Guevara: 'Soy un poeta altamente contaminado'". Entrevista de Pedro Escribano. *La República*. Lima, domingo 6 de diciembre, pp. 27-28.
- 1999a "Pablo Guevara: Poesía de choque". Entrevista de Alonso Rabí Do Carmo. *El Dominical*. Lima, domingo 18 de julio, pp. 11-12.
- 1999b "La colisión de Pablo Guevara". Entrevista de Carlos Batalla. *El Peruano*. Lima, jueves 22 de julio, pp. 14-15.
- 1999c "El planeta en 5 actos". Entrevista de César Levano. *Caretas*. Lima, martes 27 de julio, pp. 62-63.
- 2001 "El difícil camino del cine y la poesía". Entrevista de Óscar Araujo León. *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 2-4.
- 2002 "Pablo Guevara. La esfinge está delante". Entrevista de Enrique Córtez. *Identidades*. Lima, lunes 5 de agosto, pp. 10-11.

## 2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

### a) Artículos, comentarios, notas y reseñas sobre Pablo Guevara

ANÓNIMO

- 1955 "Premio 'José Santos Chocano': Pablo Guevara". *El Comercio*. Lima, viernes 19 de agosto, s. n.

ESCOBAR, Alberto

- 1973 "Pablo Guevara". ESCOBAR, Alberto (prólogo, selección y notas). *Antología de la poesía peruana I (1911-1960)*. Lima: Peisa, pp. 181-188.



FLORES HEREDIA, Gladys

2007 "Aproximación a la crítica contracorriente de Pablo Guevara". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, pp. 151-159.

2014 "Pablo Guevara: César Vallejo, hominización". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Vallejo 2014*. Tomo 2. Lima: Cátedra Vallejo, pp. 101-112.

FOFFANI, Enrique

2008 "El poeta en el hospital". *Katatay* 6, pp. 89- 96.

GONZÁLEZ MONTES, Antonio

2008 "Pablo Guevara: *Mentadas de madre*". *Telúrica y magnética* 1, pp. 79-81.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo

2001 "Pablo Guevara, el explorador". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, p. 14.

HINOSTROZA, Rodolfo

2007 "Pablo Guevara, poeta y cineasta". *Libros & Artes* 18-19, pp. 5-6.

HULERIG, Enrique

2005 "Pablo Guevara: la partitura del caos". *Quehacer* 152, pp. 109-113.

LAUER, Mirko

2001 "*La colisión: la ópera marina en cinco actos* de Pablo Guevara". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 12-13.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos

2001 "Pablo Guevara: aventura y riesgo permanente". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, p. 17.

2006 "Pablo Guevara: en una de las ciudades más crueles de la tierra". CHUECA, Luis Fernando, GÜICH RODRÍGUEZ, José y Carlos LÓPEZ DEGREGORI. *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima: Universidad de Lima, pp. 57-68.

2008 "Permitan hablar al viento: *Hacia el final de* Pablo Guevara". *Hueso Húmero* 51, pp. 192-195.



LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago

- 2001 "La poética de la inmersión: el caso de Pablo Guevara". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 15-16.
- 2007 "Pablo Guevara: *Hospital*". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, pp. 125-127.
- 2008 "Una nota sobre *Mentadas de madre*, último libro de Pablo Guevara (1930-2006)". *Telúrica y magnética* 1, pp. 85-88.

MARTOS, Marco

- 1993 "Llave de los sueños. Antología poética de la promoción 45/50". *Documentos de Literatura 1. La generación del Cincuenta*. Trimestre de abril, mayo, junio de 1993. Lima: Monterrico, pp. 7-24.
- 2007 "En las fronteras de la poesía". *Libros & Artes* 18-19, pp. 2-4.

MASSOIA, Bernardo

- 2010 "Pablo Guevara. *Tren bala*". *Desde el Sur* 1, pp. 73-76.

MORA, Tulio

- 1998 "El resplandeciente hielo de la poesía". *Cambio*. Lima, domingo 22 de noviembre.

MUÑOZ, Olga

- 2003 "Pablo Guevara entre la crónica y el canto". GUEVARA, Pablo. *Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 7-13.
- 2007 "Despedida del rompehielos: lectura de *Hospital* de Pablo Guevara". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, pp. 130-135.

PAZ VARÍAS, Miguel

- 2001 "Pablo Guevara y la revelación de su lenguaje". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 18-19.

PEÑA PUYO, Paulo

- 2011 "*Tren bala*, de Pablo Guevara". *Cuadernos literarios* 9, pp. 247-254.



RABÍ DO CARMO, Alonso

1999 "Pablo Guevara: Poesía de choque". *El Dominical*. Lima, domingo 18 de julio.

2001 "Pablo Guevara, *Hotel del Cuzco* y el hombre contra el poder". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 10-11.

ROWE, William

2007 "Homenaje a Pablo Guevara". FLORES HEREDIA, Gladys (ed.). *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos, 2007, p. 23.

SANTIVÁÑEZ, Roger

1998 "La poesía siempre gana". *El Sol*. Lima, lunes 23 de marzo, p. B-11.

SOLOGUREN, Javier

2001 "La poesía de Pablo Guevara". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 8-9.

URCO, Jaime

2001 "Iceberg: una utopía del lenguaje poético". *La casa de cartón. Revista de cultura* 23, pp. 5-7.

2008 "Mentar/nombrar: la persistencia de la letra". *Telúrica y magnética* 1, pp. 82-84.

ZUBIZARRETA, Armando

1968 "La elegía de la derrota anónima". *Letras* 80-81, pp. 60-70.

## **b) Homenajes en libros y números especiales de revistas**

BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

2007 *Libros & Artes*. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú 18-19, abril.

FLORES HEREDIA, Gladys (ed.)

2007 *Totalidad e infinito. Homenaje a Pablo Guevara*. Lima: San Marcos.

OCCIDENTAL PETROLERA DEL PERÚ

2001 *La casa de cartón. Revista de cultura* 23.



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

2008 *Telúrica y magnética* 1. Revista de escritura creativa de la Unidad de posgrado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 77-88.

### 3. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AVELAR, Idelber

2000 *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio.

BAJTÍN, Mijaíl

1986 *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: Fondo de Cultura Económica.

1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. (Primera edición en ruso 1965; primera edición en español 1974).

1989 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. (Primera edición en ruso 1975, aunque los trabajos que conforman la obra aparecieron originalmente en diversas publicaciones entre 1924 y 1974).

1998 *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

BRAVO, José Antonio

1989 *La generación del 50: hombres de letras*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Instituto Raúl Porras Barrenechea/Okura Editores.

BENDEZÚ, Francisco

1989 "Días de vino y rosas: la Generación del 50". *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 249-253.

BENNINGTON, Geoffrey y Jacques DERRIDA

1998 *Jaques Derrida*. Madrid: Cátedra.



BENJAMIN, Walter

1989 *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

1990 *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millares. Madrid: Taurus.

BLANCO, Mariela

2006 "Teorías sobre el sujeto poético". *Alpha* 23, pp. 156-166.

BRETON, André

2004 *André Breton. Antología (1913-1966)*. México: Siglo XXI.

BÜRGER, Peter

1987 *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

CALABRESE, Omar

1999 *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

CORNEJO POLAR, Antonio

1989 "Testimonio". *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp., 148-155.

CORNEJO POLAR, Antonio y otros

1982 *Literatura y sociedad en el Perú II: narración y poesía. Un debate*. Lima: Hueso Húmero.

CRITCHLEY, Simon

2014 *Tragedia y modernidad*. Madrid: Trotta.

CULLER, Jonathan

1998 "Literatura comparada y teoría de la literatura". ROMERO LÓPEZ, Dolores (compilación de textos y bibliografía). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco, pp. 105-124.

2000 *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Debate.

DELGADO, Wáshington

1989 "Testimonio". *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 157-173.



DELGADO, Wáshington y otros

1982 "Sobre la poesía pura y la poesía social". CORNEJO POLAR, Antonio y otros. *Literatura y sociedad en el Perú*. Tomo II: *narración y poesía. Un debate*. Lima: Hueso Húmero, pp. 76-89.

DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI

1978 *Kafka por una literatura menor*. México: Era.

DOSSE, Françoise

2006 *La marcha de las ideas. Historia de intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Universidad de Valencia.

EAGLETON, Terry

1988 *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

2005 *Después de la teoría*. Barcelona: Debate.

2010 *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.

2011 *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.

Eco, Umberto

2000 *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

ECHEVARRÍA, Bolívar

1994 "El *ethos* barroco". ECHEVARRÍA, Bolívar (comp.). *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco*. México: UNAM/El Equilibrista, pp.13-36.

ELIOT, T. S.

1959 *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur.

1999 *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets.

ENZENSBERGER, Hans Magnus

1986 *El hundimiento del Titanic*. Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo

1996 *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson*. Lima: Latinoamericana.

2001 *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años 60*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

2010 *Casa, cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

2012 *El poema argumentativo de Wáshington Delgado*. Lima: Ornitorrinco.





GNOLI, Antonio y Franco VOLPI

- 2001 "Entrevista con Hans-Georg Gadamer: el último filósofo". *Letras libres*.  
<<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/entrevista-con-hans-georg-gadamer-el-ultimo-filosofo>>. Consulta hecha el 10/7/2015.

GRUPO MI

- 1987 *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

GUILLÉN, Claudio

- 1979 "De influencias y convenciones". *1616: anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. II. pp. 87-97.

GUTIÉRREZ CORREA, Miguel

- 1988 *La generación del 50: un mundo dividido; historia y balance*. Lima: Ediciones Séptimo Ensayo.

HAMBURGER, Michael

- 1991 *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica.

HEIDEGGER, Martin

- 1958 *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

HIGGINS, James

- 1993 *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Milla Batres.

HUAMÁN, Miguel Ángel

- 2011 "Fundamentos de la actividad crítico-literaria". *Con Textos. Revista crítica de Literatura* 2, pp. 179-210.

- 2014 *Vallejo dice hoy. Cómo leer poesía. Una aproximación metodológica*. Lima: Cátedra Vallejo.

JAMESON, Fredric

- 2011 "La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional". *Revista de Humanidades* 23, pp. 163-193.

KRISTEVA, Julia

- 1978 "Poesía y negatividad". *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, pp. 55-69.





2012 "Espectropoética". *Teoría de la literatura: restos*. Lima: Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 231-241.

2014 "La práctica crítica de Camilo Fernández Cozman". FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Cátedra Vallejo, pp. 13-15.

NAVARRO, Desiderio

1997 "Intertextualité: treinta años después". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, pp. V-XIV.

NUSSBAUM, Martha

1995 *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor.

OLLÉ NAVA, Carmen

1989 "¿Existe una poesía pura?". VARIOS. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 55-81.

PAOLI, Roberto

1989 "Poetas peruanos frente a sus problemas expresivos". *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 83-133. También en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti, 1985, pp. 93-163.

REYERO, Javier; MOSQUERA, Cristina y Nacho MONTERO (eds.)

2012 *Los diez del Titanic*. Madrid: LID Editorial.

REYES, Graciela

2002 *Los procedimientos de cita: estilo indirecto y estilo directo*. Madrid: Arco.

REYES TARAZONA, Roberto

1989 "Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú". VARIOS. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp.1-42.



RICOEUR, Paul

2004 *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.

SAGAN, Carl

1998 *Miles de millones*. Barcelona: Ediciones B.

SANTIVÁÑEZ, Róger

1989 "Testimonio". VARIOS. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 209-214.

TODOROV, Tzvetan

2013 *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

ULMER, Gregory

1985 "El objeto de la poscrítica". FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 125-163.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria

2010 *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones.

VALDELOMAR, Abraham

2001 "El hundimiento del *Titanic*". Abraham Valdelomar. *Obras completas I*. Edición, prólogo, cronología, iconografía y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Petroperú, pp. 244-246.

VALLES CALATRAVA, José R.

2008 *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.

VARGAS LLOSA, Mario

1989 "Es útil el sacrificio de la poesía". VARIOS. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 287-293.

VARIOS

1989 *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta.



VELÁZQUEZ ROJAS, Manuel

1989 "Panorama de la Generación del 50". VARIOS. *La generación del 50 en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta, pp. 43-54.

VIÑAS PIQUER, David

2007 *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

VOLOSHINOV, Valentín

1992 *El marxismo y la filosofía del lenguaje. (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza. (Primera edición en ruso 1929; primera edición en español 1976 bajo el título *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*.)

YURKIEVICH, Saúl

1984 *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Ariel.

ZAVALA, Iris

1989 "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo". REYES, Graciela (ed.). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: El Arquero, pp. 79-134.

1991 *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

ZAVALETA, Carlos Eduardo

2006 *Narradores peruanos de los 50's. Estudio y antología*. Lima: Instituto Nacional de Cultura/Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.



ANEXO 1

“Una periodificación diferente de la poesía peruana. La guerra de los 100 años / El cajón de Guamán Poma”. *La República*. Lima, domingo 26 de julio de 1987, pp. 26-27.



# EL CAJON DE GUAMAN POMA

Cuadro 1	ADSCRITOS ADMINISTRATIVOS	Distrito
1. Suroeste - peruanista	Barras Poma Poma Lima	19000-01
2. Suroeste - viceroyista		19000-02
3. Suroeste - indígena	Oganes Poma de Ego Victoria Jara A. Jula Santiago Lora Santiago Sola Santiago Poma I. Poma	19000-03 19000-04 19000-05 19000-06 19000-07 19000-08 19000-09 19000-10 19000-11 19000-12
<b>C</b>		
4. Suroeste - viceroyista (I)	Alto Resolución Alto (I)	19000-13
5. Suroeste - viceroyista (II)	Rio Alto	19000-14
6. Suroeste - peruanista (I)	Alto Alto	19000-15
7. Suroeste - viceroyista	Alto Alto	19000-16
8. Suroeste - viceroyista	Alto Alto	19000-17
<b>D</b>		
9. Suroeste	Alto Alto	19000-18
10. Suroeste	Alto Alto	19000-19
11. Suroeste	Alto Alto	19000-20
<b>E</b>		
12. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-21
<b>F</b>		
13. Suroeste indígena	Alto Alto	19000-22
<b>G</b>		
14. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-23
<b>H</b>		
15. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-24
16. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-25
17. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-26
18. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-27
19. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-28
20. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-29
21. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-30
22. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-31
23. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-32
24. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-33
25. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-34
26. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-35
27. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-36
28. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-37
29. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-38
30. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-39
31. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-40
32. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-41
33. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-42
34. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-43
35. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-44
36. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-45
37. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-46
38. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-47
39. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-48
40. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-49
41. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-50
42. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-51
43. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-52
44. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-53
45. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-54
46. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-55
47. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-56
48. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-57
49. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-58
50. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-59
51. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-60
52. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-61
53. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-62
54. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-63
55. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-64
56. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-65
57. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-66
58. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-67
59. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-68
60. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-69
61. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-70
62. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-71
63. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-72
64. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-73
65. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-74
66. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-75
67. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-76
68. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-77
69. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-78
70. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-79
71. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-80
72. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-81
73. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-82
74. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-83
75. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-84
76. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-85
77. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-86
78. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-87
79. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-88
80. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-89
81. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-90
82. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-91
83. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-92
84. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-93
85. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-94
86. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-95
87. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-96
88. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-97
89. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-98
90. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-99
91. Suroeste viceroyista	Alto Alto	19000-100

Un retablo "maese" del mestizaje peruano como un lenguaje universal cada vez más radiante (y hermoso) que penetra ya en el nuevo siglo...

¿Un lenguaje torpe, cerril, de un indio que ya no es más un indio pero que no será jamás un señor de señores?