

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**El erotismo como generador de conocimiento en
Equinoccio del cuerpo y el alma de Enrique Verástegui**

TESIS

Para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

José Francisco Ramos Carhuamaca

Lima – Perú

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1	
ENRIQUE VERÁSTEGUI,	
EL EQUINOCCIO DEL CONOCIMIENTO Y LA POESÍA.....	10
1.1 ENRIQUE VERÁSTEGUI.....	10
1.2. LA CRÍTICA LITERARIA Y LA POESÍA	
DE ENRIQUE VERÁSTEGUI.....	12
1.2.1. La crítica literaria y <i>El equinoccio del cuerpo y el alma</i>	16
1.3. CONTEXTO POLÍTICO Y CULTURAL	
EN LAS DÉCADAS DEL SETENTA Y OCHENTA DEL SIGLO XX.....	19
1.3.1. Los gobiernos en el Perú de los setentas y ochentas.....	21
1.3.2. El ambiente cultural y universitario en los años setenta.....	22
1.3.2.1. La universidad de San Marcos.....	23
1.3.3. Revistas y una antología de poesía erótica peruana.....	24
1.3.4. El movimiento Hora Zero.....	25
1.3.5. La poesía femenina de los años 80 en el Perú.....	27
1.3.6. Algunos fragmentos de entrevistas relevantes.....	29
1.3.7. Las ediciones de <i>El equinoccio del cuerpo y el alma</i>	33
1.4. CORRIENTES FILOSÓFICAS Y DE PENSAMIENTO	
MÁS PRESENTES EN EL EQUINOCCIO DEL CUERPO Y EL ALMA.....	34
1.4.1. El existencialismo.....	35

1.4.2. Herbert Marcuse, el eros y la civilización.....	36
1.4.3. Bataille y el erotismo.....	37
1.5. CORRIENTES LITERARIAS Y ESTILOS PRESENTES.....	38
1.5.1. El surrealismo.....	39
1.5.2. La poesía norteamericana e hispanoamericana contemporánea.....	40
1.5.3. El estilo.....	41
1.6. BALANCE.....	46

CAPÍTULO 2

EL EROTISMO COMO ORIGEN DE CONOCIMIENTO

Y CONSTRUCCIÓN POÉTICA.....	49
2.1. MARCO TEÓRICO.....	49
2.1.1. El erotismo de Bataille y la civilización de Marcuse.....	49
2.1.2. Las teorías del conocimiento.....	50
2.1.2.1. Inmanuel Kant, el conocimiento y la imaginación.....	50
2.1.2.2. El constructivismo.....	51
2.1.2.3. La teoría de Gestalt.....	52
2.1.3. Los mundos posibles.....	53
2.2. MARCO METODOLÓGICO	54
2.2.1. El campo figurativo y Stefano Arduini.....	55

2.2. 2.Giovanni Botirolli, los estilos de pensamiento, las provincias figurales y la retórica del personaje.....	56
2.2.3. La metáfora de Lakoff y Johnson.....	57
2.2.4. Perelman y Olbrechts - Tyteca, y las técnicas argumentativas.....	58
2.3. ANTECEDENTES DEL EROTISMO EN EUROPA E HISPANOAMÉRICA	60
2.3.1. El amor cortés.....	60
2.3.2. San Juan de la Cruz y la experiencia mística.....	61
2.3.3. Rubén Darío.....	63
2.3.4. César Moro.....	65
2.3.5. Pablo Neruda y Residencia en la tierra.....	67
2.4. EL CUERPO FEMENINO COMO ORIGEN DE CONOCIMIENTO Y CREACIÓN POÉTICA	67
2.4.1. Análisis del poema III.....	68
2.4.1.1. La estructura del texto argumentativo.....	69
2.4.1.2. El campo figurativo de la metáfora y la antítesis.....	70
2.4.1.3. Los interlocutores en el poema III.....	76
2.4.1.4. Las técnicas argumentativas.....	77
2.4.1.5. El locutor personaje y lo estilos de pensamiento.....	81
2.4.1.6. La retórica del personaje.....	82
2.4.1.7. La cosmovisión.....	85
2.5. EL GOZO SEXUAL COMO FORMA DE LIBERACIÓN E IDENTIDAD ANTE UN MUNDO MODERNO “IRREAL”	86

2.5.1. Análisis del poema VIII.....	87
2.5.2. La estructura del texto argumentativo.....	88
2.5.3. El campo figurativo de la metáfora y la metáfora de Lakoff y Johnson.....	89
2.5.4. Los interlocutores en el poema VIII.....	97
2.5.5. Las técnicas argumentativas.....	98
2.5.6. El locutor personaje y los estilos de pensamiento.....	103
2.5.7. La retórica del personaje en el poema VIII.....	104
2.5.8. El poema VIII y las gestalts experiencial.....	106
2.5.9. La cosmovisión hacia un mundo posible “real”.....	108
2.6. BALANCE	109

CAPÍTULO 3

EL EROTISMO COMO LA BASE DE UN MUNDO “REAL”

3.1. EL EROTISMO DE LA PAREJA MIGRANTE COMO CRÍTICA

A LAS INSTITUCIONES Y COSTUMBRES DE UNA CIUDAD EUROPEA.....	112
3.1.1. Análisis del poema XVIII.....	113
3.1.2. La estructura del texto argumentativo.....	116
3.1.3. Las provincias figurales y la metáfora de Lakoff y Johnson.....	117
3.1.4. Las técnicas argumentativas.....	122
3.1.5. Los estilos de pensamiento.....	125

3.1.6. La retórica del personaje.....	126
3.1.7. El aparente desorden discursivo, primer plano y trasfondo.....	126
3.1.8. La visión de mundo desde el sujeto migrante.....	129
3.2. EL EROTISMO DE LA PAREJA COMO UN MUNDO POSIBLE	
DE TRASCENDENCIA SOCIAL ANTE LA DECADENCIA	
Y SUPERFICIALIDAD DE LA SOCIEDAD TECNÓCRATA Y MODERNA.....	132
3.2.1. Análisis del poema XXIV.....	133
3.2.1.1. La estructura del texto argumentativo.....	136
3.2.1.2. Las provincias figurales y la metáfora de Lakoff y Johnson.....	137
3.2.1.3. Las técnicas argumentativas.....	141
3.2.1.4. Los etilos de pensamiento.....	147
3.2.1.5. El personaje metafórico y sinecdóquico.....	147
3.2.1.6. El efecto totalizador y las flores	
en un mundo posible erótico.....	148
3.2.1.7. La visión de un mundo extraño sin erotismo.....	149
3.3. LA PROGRESIÓN TEMÁTICA DE LOS CUATRO POEMAS.....	152
3.4. EL EXTERIORISMO.....	153
3.5. ATENDIENDO AL TÍTULO DEL POEMARIO.....	157
3.6. BALANCE.....	158
CONCLUSIONES.....	160
BIBLIOGRAFÍA	162

INTRODUCCIÓN

Equinoccio del cuerpo y el alma de Enrique Verástegui es un poemario incluido en segundo tomo del libro *Angelus Novus* (1990). Se trata de un poemario integrado por veinticinco poemas, los que resaltan temas como la relación marital, la maternidad, la convivencia, la soledad, la música clásica o las matemáticas, motivados por un erotismo que parte del cuerpo femenino y que permite el conocimiento del mundo posible por el hablante del poema. Nuestro análisis se basará en los alcances de la Retórica General Textual, representada por Stefano Arduini, Giovanni Bottiroli, Lakoff, Johnson, entre otros, así como en la Retórica de la Argumentación según Chaïn Perelman y Olbrechts-Tyteca. Pero, ¿cuáles son los discursos y elementos retóricos que determinan el erotismo como generador de conocimiento en *Equinoccio del cuerpo y el alma*, de Enrique Verástegui? Se puede observar, en esta obra, que las técnicas argumentativas por analogía, disociación de ideas e interacción de los argumentos, se centran en el papel que cumple el erotismo del cuerpo femenino sobre el mundo posible del locutor, el cual se mezcla con los tópicos de una vida de pareja en la ciudad y con elementos de la alta cultura occidental mediante la utilización acumulativa del campo figurativo de la metáfora, metáforas ontológicas y orientacionales, dando como resultado el efecto de un conocimiento de un mundo posible y alterno por parte de un personaje metafórico que se opone a la falta de valores, superficialidad y consumo de las sociedades de finales del siglo XX. Además, precisamos que el método del trabajo en el análisis procede del libro *El poema argumentativo de Wáshington*

Delgado, (2013), de Camilo Fernández Cozman, sumado, claro está, a nuestros propios aportes.

La principal dificultad para el desarrollo de esta investigación es el poco material crítico sobre la mencionada obra. Sin embargo, un análisis de la relación entre el erotismo y el mundo posible abrirá nuevos caminos en el estudio de la obra poética de uno de los más importantes representantes de la Generación del 70 en el Perú.

En el primer capítulo nos acercaremos brevemente a la biografía del poeta, para luego centrarnos en el Campo Retórico, donde veremos cómo el contexto histórico y la crítica literaria han recepcionado la obra del autor.

En el segundo capítulo, definiremos los conceptos de nuestro marco teórico y metodológico con el fin de aplicarlos a nuestro análisis e interpretación del texto argumentativo. Asimismo, analizaremos el discurso desde los alcances de la Retórica General Textual, con los alcances de Giovanni Botirolli, Lakof y Johnston y la Teoría de la Argumentación de Perelman, adoptando la perspectiva antropológica y cognoscitiva de las figuras literarias, para demostrar cómo el tema del erotismo puede ser una forma de conocimiento en el mundo posible del poema.

En el tercer capítulo, analizaremos el poema XVIII y XXIV, desde la metodología de la Retórica General Textual, poniendo especial énfasis en los alcances de Giovanni Botirolli, Lakof y Johnston y la Teoría de la Argumentación de Perelman, ocupándonos de la cosmovisión en la

construcción del mundo posible de los personajes del poema como una crítica y cuestionamiento de la sociedad capitalista de finales del siglo XX. Recurriremos también a los alcances de Antonio Corneo Polar y de Abril Trigo para explicar como el locutor del poema es un sujeto migrante cuestionador del amor y la sexualidad en decadencia de una ciudad europea.

No sería posible finalizar este apartado introductorio sin un gesto de agradecimiento a mi asesor de tesis, el profesor Camilo Fernández Cozman, quien estuvo siempre atento a mi avance y del cual tengo muy presente sus enseñanzas en la investigación de la poesía peruana, asimismo, a los profesores Antonio González Montes, Hildebrando Pérez Grande y Miguel Maguiño Veneros, por la atención y motivación constante en mi desarrollo como investigador. Y un agradecimiento especial al poeta y amigo Enrique Verástegui, a quien conozco desde mis primeros años en la universidad y cuya bellísima poesía no deja de sorprenderme. Una vez más, muchas gracias.

CAPÍTULO 1

ENRIQUE VERÁSTEGUI, EL EQUINOCCIO DEL CONOCIMIENTO Y LA POESÍA

En este capítulo nos ocuparemos de la semblanza del poeta Enrique Verástegui, así como del campo retórico que enmarca su obra. Veremos cómo la crítica literaria ha recepcionado su escritura y nos acercaremos al lugar que ocupa dentro de la poesía contemporánea peruana. Nombraremos las corrientes filosóficas y literarias que influenciaron su tiempo, así como también los movimientos artísticos y culturales de finales del siglo XX.

1.1. ENRIQUE VERÁSTEGUI

Enrique Fidel Verástegui Peláez nació en Lima el 24 de abril de 1950. Vivió su niñez y parte de su juventud en el pueblo de Cañete, a 150 kilómetros al sur de la capital (Oviedo, 1972: 83). Es considerado una de las principales voces de la poesía peruana contemporánea. Realizó estudios de Economía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y de Sociología de la literatura en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales de París (Verástegui, 1990). En 1972, publica en Lima su primer poemario, *En los extramuros del mundo*, con la editorial Milla Batres, para luego incorporarse al movimiento poético vanguardista Hora Zero, con quienes compartirá el objetivo de alcanzar una nueva poesía, más acorde con las clases marginales y la realidad del Perú. En 1976, obtiene la beca Guggenheim y se traslada a Barcelona, donde se dedicó al estudio de la mística negativa para pasar después a Menorca, donde escribió algunos textos, como *Concierto de flores para una muchacha*

angustiada. Posteriormente, radica en París, participando de la bohemia y la cultura europea. En junio de 1979, es parte de un recital poético excepcional donde intervienen también el poeta *beatnik* Alleng Ginsberg, el surrealista Joyce Mansour y el estructuralista Phillipée Sollers, entre otros escritores (Verástegui,1990).

En 1980, regresa a Lima y escribe algunos de sus textos fundamentales, como *La educación formal*, *Leonardo*, *Bel Espirit* y *El equinoccio del cuerpo y el alma*, incluidos posteriormente en su libro *Angelus Novus*. También trabaja en la sección de Informes Especiales del *Diario de Marka*. Ese mismo año publica *Praxis, asalto y destrucción del infierno* con el sello de Ediciones Campo de Concentración. En 1988, publica *Leonardo* y al año siguiente publicará el primer tomo de *Angelus Novus* con prólogo de Ricardo González Vigil, para luego concluir el tomo II en 1990. Le siguieron, en los años noventa, *Monte de goce* (1991), *Taki Onkoy* (1993), *Ética IV. Albus* (1995), *Cañete .Antología mínima*, (1998), *Ensayo sobre ingeniería* (1999). Para la primera década del siglo XXI, figuran los poemarios *El Teorema de Yu* (2004), *Yachay Hanay* (2006), *Teoría de los cambios* (2009) y *Poesía para señoritas* (2009). En la segunda década del siglo XXI, publica *Ángel con laúd sideral* (2013), *Equinoccio del cuerpo y el alma* (2013) y *Splendor* (2013), así como su reciente *Partitura Peruana* (2014).

Además de su producción poética propiamente dicha, Enrique Verástegui ha publicado textos en los cuales incorpora el saber de la filosofía y las matemáticas. Es el caso de *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético* (1987), *El modelo del teorema. Curso de matemáticas para ciberpunk* (1997),

Apología pro totalidad. Ensayo sobre Stephen Hawking (2001), *Filosofía: Ciencia/Poesía/Matemáticas* (2006) y *Tratado sobre la Yerbaluisa* (2012).

Si bien la crítica literaria ha perdido progresivamente interés en la producción de este autor, para el 2009 Ricardo GonzálezVigil comenta:

El aporte de Verástegui a la poesía en lengua española merece mayor reconocimiento que el que está recibiendo, ausente en pretenciosas antologías editadas en España en esta década (figuraba, en cambio, en las antologías de los años 80 y 90, aparecidas en México y diversos países). Numerosos poemas excelentes de *En los extramuros del mundo* (1971), *Angelus Novus* (2 tomos, 1989-1990) y sus otros libros lo ungen como una de las voces capitales surgidas en los años 70, acaso el más dotado y complejo en niveles discursivos y recursos expresivos (González Vigil, 2009: 8).

1.2. LA CRÍTICA LITERARIA Y LA POESÍA DE ENRIQUE VERÁSTEGUI

Luego de la publicación de *En los extramuros del mundo*, José Miguel Oviedo (1972) comenta la publicación del poema *Asunto a tratar: Penlopea de Ítaca pasó por Lima*, resaltando la combinación de referentes culturales clásicos con personajes ciudadanos:

El centro de esta constelación de motivos es un encuentro erótico entre el poeta (o ese Alguien que habla en el poema) y una mujer varias veces divorciada y con varios hijos [...] un melodrama trivial de la vida cotidiana que evoca un encuentro más prestigioso: el de Penélope y Ulises en la Odisea. [...] Los mitos y la actualidad se contrastan y

aproximan en un vértigo que anula el tiempo y el espacio: Grecia – Lima – Homero – Verástegui (Oviedo, 1972: 86).

En el prólogo de su libro *Estos 13*, Oviedo (1973), ubica a Verástegui entre los miembros de Hora Zero, como uno de los poetas con una dimensión muy personal, tanto en su vida como en su obra, muy distinto a la línea que perseguía el grupo.

Alberto Escobar (1973), en su libro *Antología de la poesía Peruana* (tomo II), presenta a Enrique Verástegui como un joven estudiante de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, el cual gana la unanimidad de la crítica al coincidir en la calidad de su poesía, así como de su talento literario: «La configuración de un relato poético que rebalsa límites métricos y estróficos, son medios que traducen una fresca y desenvuelta capacidad creativa. Con ellos Verástegui logra visiones imaginarias que trazan la sombría percepción de una realidad, que en su obra es evocada con fuerza destructiva» (Escobar, 1973: 86).

Jesús Cabel (1986), en su libro *Fiesta prohibida. Apuntes para la interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, reflexiona sobre la transcendencia de *En los extramuros del mundo* de Verástegui:

Fue el primer libro de Verástegui que concitó con fuerza e interés a la crítica literaria. Esa manera de presentar el trinomio: ciudad-cultura-autobiografía, bajo el impulso de una escritura automática (el antecedente es Jack Kerouac, identificado con la “Beat generation” y más atrás sería Yeats, quien nos habla de una “escritura en trance”), dio sus resultados (Cabel, 1986: 89).

Antonio Cornejo Polar (1989: 160), en su libro *La formación de la tradición Literaria en el Perú*, alude a la construcción de parte de escritores jóvenes que estarían construyendo «otra tradición»; es decir, la «tradición marginal popular». En Verástegui se estaría dando el proceso de transculturación implícita, donde estos autores toman por «asalto desde una experiencia popular amplios trozos de una cultura que socialmente les era negada una generación antes. Verástegui asume la condición popular porque ese es su mundo originario y la raíz desde la cual produce sus discursos, naturalmente es un diálogo a veces irreverente, con los significados y la práctica culturales de la literatura hegemónica».

Jorge Coaguila (1994), en su artículo titulado *La rebelión de Verástegui*, publicado el 2 de enero de 1994 en el diario *La República*, escribe: «Su poesía es un formidable alegato a favor del placer y la libertad del goce como camino de salvación en una sociedad y en una época que tienden a asfixiar la riqueza de la condición humana» (Coaguila, 1994: 15).

José Ignacio López Soria (2002), en su artículo *Piedras del escándalo*, reflexiona sobre el libro de ensayo *Apología pro totalidad. Ensayo sobre Stephen Hawking*:

Verástegui se atreve a salir por la totalidad en momentos en que el concepto mismo de totalidad se nos ha vuelto sospechoso de totalitarismo. Venimos del derrumbe de los absolutos. Se ha movido el suelo bajo nuestros pies y no nos atrevemos todavía a sostener que sea firme el terreno que pisamos. La perplejidad es el talante de nuestro tiempo. Y he aquí que, desde los bordes del sistema, desde allí donde

cordura y locura caminan de la mano, viene a decírsenos que la totalidad es posible y deseable, que el ideal del hombre armonioso puede y debe inspirar la ética individual y un proyecto societal (Soria, 2002: 168-171).

Edmundo de la Sota (2007), en su tesis *Una retórica de la antítesis: “En los extramuros del mundo” de Enrique Verástegui*, analiza cómo el amor orgiástico de la pareja se muestra en un erotismo vital que resiste la opresión de la urbe y la vida cotidiana. De la Sota ubica a sujetos marginales, los cuales deciden vivir planamente su erotismo como una forma de defensa y libertad ante la urbe de cemento. En su análisis de Poema escrito sobre una impresión causada por “El remolino de los amantes” de William Blake, el crítico resalta la intertextualidad entre el poema y una de las pinturas del artista inglés del siglo XVIII, importante referente cultural que origina la escritura del poema. A partir del cuadro de Blake, surge la poesía que despertará el amor entre los amantes y que concluye en una vivencia erótica que los humaniza (2007: 131-142).

Por su parte, Camilo Fernández Cozman (2008), en su libro *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*, comenta y destaca la obra de Enrique Verástegui, dentro del movimiento poético Hora Zero, al decir:

Sin embargo quedan obras individuales de indiscutible valor como *En los extramuros del mundo* (1972) de Enrique Verástegui, en el cual –a través de una poesía coloquial– se desmitifican algunos íconos de la tradición cultural como José Lezama Lima, con quien el hablante conversa y le hace ver su decrepitud en la urbe en tanto espacio enajenante que deshumaniza a los individuos (Fernández, 2008: 60-61).

En su artículo digital *La teoría de los cambios* de Enrique Verástegui, Camilo Fernández (2010) observa cómo su poesía está llena de referentes de la cultura y del conocimiento occidental:

La poesía de Verástegui se nutre de múltiples referencias culturales: Kant, Hegel, Leibniz, Russell, Wittgenstein, el mundo oriental, entre otras. El yo poético afirma que se le ha prohibido pensar cuando en realidad lo importante 'es organizar el caos' (p: 16). Para ello se opone radicalmente al ícono de la llamada generación del 50: el gran poeta Javier Sologuren, quien se asocia la vejez y a las convenciones sociales dominantes. El desorden de Verástegui se confronta con la norma 'cultura' encarnada por el poeta de *Vida continua* (Fernández, 2010).

1.2.1 La crítica literaria y el equinoccio del cuerpo y el alma

Equinoccio del cuerpo y el alma es uno de los poemarios incluidos en la obra *Angelus Novus* y forma parte del tomo II, publicado en 1990.

En el prólogo de *Angelus Novus* (tomo I, 1989), Ricardo González Vigil apunta:

Quema, transporta, transfigura. Hoja, flor, incendia, abraza, conjura, abre, totaliza, desnuda y nos desnuda como hombres, como autor y lectores que atinamos a ejercer cabalmente nuestra humanidad, la compartida savia de la especie. Torna a encarnar así la misión principal del lenguaje más radical y auténtico, más anclado en el origen del ser, el de la Poesía: revelación, iluminación y profecía en permanente novedad, *ángelus perpetuamente novus*, (González Vigil, 1989:7)

Indica también que el poeta ya poseía un diseño creador muy nítido, un tema básico que caracteriza a los auténticos creadores, una búsqueda de carácter

utópico, que vuelve a definir en términos humanos y terrenos (en el plano de la pareja erótica como en el de la lucha revolucionaria y social) imágenes y expresiones de influencia mística, religiosa, metafísica, etc., presentes ya en sus primeros libros: *En los extramuros del mundo* y *Praxis, asalto y destrucción del infierno*.

Atendiendo al título del libro *Angelus Novus*, González Vigil resalta la importancia de la búsqueda utópica, plasmada en la realización integral de la pareja erótica, la sociedad comunitaria y el signo como comunicación humanizadora, haciendo *estallar el flujo vital que conquista la luz, la felicidad y la plenitud en lo erótico, lo social y lo verbal. Mensaje salvífico, embriagado de esperanza. Genera lo que Verástegui, en su ensayo El motor del deseo, 1987, bautiza como orgasmóvil*. Para la parte final del prólogo, González Vigil coloca a Verástegui en la llamada Generación del 70, como exponente privilegiado e integrante también de un grupo mayor de poetas en el movimiento Hora Zero.

Por su parte, Oscar Málaga publica un artículo en el número 1063 de la revista *Caretas*, del 26 de junio de 1989, donde escribe: « *Angelus Novus* es un libro que sorprende, sin lugar a dudas; una frontera en la poesía peruana actual, junto a un gran conocimiento de la estructura y los trabajos de la poesía. Verástegui acumula, poema tras poema, una mezcla extraña de conocimiento y transparencia poética» (Málaga, 1989: 77). Málaga también le realiza algunas preguntas al poeta:

Málaga: ¿Qué es lo nuevo para ti?

Verástegui: Todo aquello que le falta a esta sociedad: solidaridad, ternura, compañerismo y belleza.

Málaga: En este último libro hay un gran espacio para lo erótico.

Verástegui: No exactamente lo erótico como tema, pero sí lo erótico como necesidad existencia del hombre para poder enfrentar la soledad.

(Málaga, 1989:77).

Jorge Frisancho (1990) reflexiona sobre la sintaxis en *Angelus Novus*:

Frente a una brillante y desbordada imaginación –entre sus virtudes más entrañables, sin duda–Verástegui coloca un entramado conceptual hecho de complejas proposiciones y referencias eruditas, sobre la base de una sintaxis de carácter acumulativo, descentrada. En teoría esto debe funcionar como una doble mirada, reuniendo los datos plásticos con que se construye la metáfora y los datos conceptuales del símil. [...] Es por eso que repetidamente a lo largo del *Angelus* imágenes e ideas aparecen como instancias descordinadas, si no enfrentadas, de un discurso que intenta operar por su sumatoria (Frisancho, 1990: 117-118).

Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti (1995), en el prólogo de *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana, 1963-1993*, hacen un balance de la poesía peruana surgida en los hasta la poesía femenina de principios de los noventa. Dentro «Del ruido de los 70 a la posmodernidad de los 80», Enrique Verástegui es brevemente mencionado con motivo de dos poemas: «Yendo al colegio para recoger a mi hija» y «La educación formal», pertenecientes al libro *Angelus Novus* (tomo II) y seleccionados en dicha publicación: «Y Enrique Verástegui, el más laureado y reconocido de los del 70, excede en mucho los recursos del coloquialismo (a pesar de la obvia presencia de los poetas beatnik en su obra inicial), como

podrá verse en los poemas más tardíos incluidos en esta selección» (Zapata [y] Mazzotti, 1995: 27).

1.3. CONTEXTO POLÍTICO Y CULTURAL EN LAS DÉCADAS DEL SETENTA Y OCHENTA DEL SIGLO XX

En el contexto histórico, ubicamos sucesos decisivos que influenciaron la forma de ver y pensar a partir de mediados del siglo XX. La década del sesenta, en particular, significó muchos cambios para las sociedades de distintas partes del mundo. Describiremos brevemente los más significativos para nuestro estudio.

Podemos mencionar la revolución cubana, que representó un hito importante en la historia de Latinoamérica al ser la primera y con más éxito de varias revoluciones de izquierda que se dieron en diversos países del continente. Es, hasta el día de hoy, el principal resultado del movimiento revolucionario de izquierda que provocó la caída de la dictadura del general Fulgencio Batista, el 1 de enero de 1959, y la llegada al poder del líder del ejército rebelde, Fidel Castro. El régimen de la revolución ha mantenido el gobierno en el país durante más de cincuenta años, a pesar de la enorme cantidad de adversidades. Un símbolo representativo de esta época, asociado a esta lucha por la revolución, fue el de Ernesto «Che» Guevara, quien murió junto a sus compañeros de guerrilla en Bolivia, produciendo una conmoción social en América Latina (Falla, 1990: 47).

También se produjo el llamado «mayo del 68», en París, también conocido como el «mayo francés», en donde se dieron una serie de huelgas y

revueltas por parte de los estudiantes ante un sistema social y político que les era represivo. La consigna para su lucha, «la imaginación al poder», hizo que miles de estudiantes desfilaran por las principales ciudades de Francia, en especial París (Falla, 1990: 42). La rebelión por parte de los estudiantes fue acompañada por fuertes huelgas de los trabajadores de la CGT, poniendo en colapso al gobierno de De Gaulle. El mayo francés simbolizó la posibilidad de hacer colapsar cualquier gobierno por parte de los jóvenes.

En el contexto de la cultura y la sociedad occidental, a mitad de la década de los sesenta, vemos el surgimiento de movimientos juveniles y artísticos que buscan la expresión de grupos marginados por las sociedades. Sus valores, tendencias y formas sociales chocan con las de una sociedad establecida. Surgen así los movimientos de la llamada contracultura, influenciados muchos de ellos por la Generación Beat, expresados en el movimiento *hippie*, la música *rock* y *punk*, así como la canción de protesta. Un caso especial es el de la nueva trova latinoamericana, vinculada a los grupos socialistas y de izquierda, en oposición a gobiernos de corte militar o dictatorial. Asimismo, se dan expresiones artísticas (como el *pop art*, *kitsh*, *camp*, etc.) que persistirán en adelante como símbolo de rebeldía, disconformidad o cuestionamiento de los jóvenes hacia sus sociedades. También las culturas de masas, o *mass media*, significaron cambios en la sensibilidad de las sociedades, por su naturaleza de producción y de consumo (Britto: 1994).

La llamada «revolución sexual» en Estados Unidos, a partir de la década de los sesenta, se expresó en la liberación de las costumbres por parte de los adolescentes, así como en la entrada masiva de las mujeres al mercado de

trabajo, acompañada de la venta generalizada de anticonceptivos orales. Para 1973, un 25,7% de los estadounidenses, entre 15 y 44 años, estaba usando la píldora. Según estudios, las relaciones prematrimoniales se incrementaron. Para esta época y en adelante, la sociedad industrial generó una venta masificada de símbolos del sexo. Se industrializaron mercancías relacionadas a diversas formas de conseguir sexo, lo que generó una suerte de sexo postizo. Sin embargo, la revolución sexual derivó en una patología erótica en las colectividades de la modernidad (Britto, 1994: 118). En el mundo de las letras, dicha revolución permitió que el libro *Eros y civilización* de Herbert Marcuse cobrara una especial notoriedad (Falla, 1990: 68).

1.3.1. Los gobiernos en el Perú de los setentas y ochentas

Para la historia política y social del Perú entre finales de los años sesenta e inicios de los ochenta tenemos al gobierno revolucionario de la fuerza armada (1968-1980), al mando del general Juan Velasco Alvarado, durante la primera fase, quien se instala en el poder producto de una crisis política, mediante un golpe de estado, el 3 de octubre de 1968, gobernando hasta 1975, año en que el general de división Francisco Morales Bermúdez encabeza la segunda fase del gobierno militar hasta 1980. El régimen militar establecido impuso un control estatal sobre las actividades productivas y alentó el desarrollo de la industria nacional mediante la restricción de las importaciones de manufacturas. Destaca también la reforma agraria (1969) que tuvo como objetivo frenar los movimientos campesinos y acabar con el poder de la oligarquía. El régimen reformista de las fuerzas armadas significó frenar los

posibles brotes de insurgencia social, de tinte comunista, mediante un control que erradicase las causas estructurales de la injusticia social.

Desde 1980 hasta 1985, se instala el segundo gobierno democrático de Fernando Belaúnde Terry. Sus medidas se orientaron a restablecer el orden económico y la estabilidad política perdida. Sin embargo, la clase empresarial se manifestó adormecida y poco motivada a invertir, producto del régimen militar anterior, que había debilitado a la clase dominante. Muchos viajaron, otros se quedaron para sobrevivir esperando la evolución de sus haciendas expropiadas. Fue el inicio, también, de los primeros atentados terroristas por parte de los grupos Sendero Luminoso y Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, (Contreras [y] Cueto, 2009: 326-348).

1.3.2. El ambiente cultural y universitario en los años setenta

El ambiente cultural e intelectual en la Lima de los años setenta vino formándose desde las publicaciones de revistas como *Gleba* (1965), *Antara* (1968) o *Nueva Humanidad* (1969), en las aulas de la Universidad Nacional Federico Villarreal, para luego expandirse a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en torno a las revistas de *Estación Reunida* (1967) y del movimiento Hora Zero (1970) (Falla, 1990: 81-82). La trascendencia de Hora Zero, como propuesta cultural de renovación, así como los alcances académicos de la UNMSM, serán de suma importancia para los jóvenes poetas de esos años.

1.3.2.1. La Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Desde mediados de la década del sesenta del siglo pasado, la UNMSM se distinguió por ser un lugar de diálogo, de debates políticos y fuertes ideologías. El desarrollo de las ciencias sociales alcanzó su auge en la década de los setenta y permitió el avance y desarrollo en la humanidades (Fernández, 2008:59-58).

Ricardo Falla resalta la importancia de la UNMSM por ser un lugar donde se encuentra y debate lo nuevo en las ciencias humanas. Por esos años se difundió con mayor énfasis las ideas de Herbert Marcuse, Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Jean Paul Sartre, Roman Jakobson, entre otros. Estos referentes otorgaban una posición de privilegio a sus estudiantes al contar con perspectivas científicas y humanísticas que otras universidades no poseían. Además, la relación cercana entre profesor y alumno permitió siempre el diálogo entre generaciones (Falla, 1990: 110).

Los poetas en la UNMSM se reúnen en torno a la revista *Estación Reunida*, fundada en 1967. Entre sus integrantes figuran Tulio Mora, Elqui Burgos, Oscar Málaga, José Watanabe y José Rosas Ribeyro, quienes estuvieron influenciados por la experiencia estudiantil del mayo francés del 1968, la turbulencia de los «guardias rojos» y la pose de los «hippies norteamericanos». En sus ideas simpatizan con Mao, Herbert Marcuse (de *Eros y civilización*) o Jean Paul Sartre (de *¿Qué es la literatura?*) (Falla, 1990: 95). A pesar de las disputas e insatisfacciones, asumieron la postura socialista de la nueva izquierda, influida por las ideas y prácticas del Che Guevara, la revolución cultural china y el trotskismo (Falla, 1990: 111).

En 1971, concluye *Estación Reunida* adhiriéndose a Hora Zero, revista y movimiento que reúne a poetas de la UNMSM, así como de Villarreal, Cantuta, entre otros (Falla, 1990).

1.3.3. Revistas y una antología de poesía erótica peruana

Además de las publicaciones de *Estación Reunida* y Hora Zero, podemos nombrar a *Amaru* (1967-1971), dirigida por Emilio Adolfo Westphalen, y *Creación & crítica*, dirigida por Javier Sologuren (Fernández, 2008: 58-60).

En 1975, Antonio Cornejo Polar funda la *Revista de crítica literaria latinoamericana*, en donde la investigación humanística aborda contextos amplios desde la perspectiva de la sociología. El aporte de Antonio Cornejo Polar fue fundamental para el desarrollo de la investigación literaria en el Perú. Su interés en las literaturas heterogéneas (en donde se evidencian los cruces de culturas, razas y discursos) ponía de relieve la necesidad de hacer una sociología de la literatura (Fernández, 2008: 58).

En la creación literaria también destaca *Hipócrata lector* (1974-1978), dirigida por Carlos Garayar, Hildebrando Pérez, Elqui Burgos y Marco Martos, que difundió las últimas tendencias de la poesía peruana. La crítica literaria en la prensa escrita tuvo la contribución notable de José Miguel Oviedo desde el diario *El Comercio* (Fernández, 2008: 58-61).

Hay que destacar la publicación de una *Antología de poesía erótica*, dirigida por Enrique Solano, cuya segunda edición está fechada en noviembre de 1972. Se trata de una publicación que reúne a poetas jóvenes del sesenta y setenta. Entre los poetas seleccionados figuran Omar Aramayo (con su poema

«Soy una niña»), César Calvo (con fragmentos de «Ausencias y retardos»), Antonio Cisneros (con «Para este aniversario de bodas»), Oscar Málaga (con «Historia de Nora y la ciudad escarlata»), Enrique Verástegui (con un fragmento de «Una cita con Sonja / En los extramuros del mundo»), entre otros poetas ya reconocidos. La presentación, a cargo de los editores, reflexiona sobre la importancia de la antología:

En este libro se percibe la fuerza del amor, la fuerza contra los tabús; esa condición única que busca lo concreto, ese fragor erótico en algunos casos alienado por el tráfigo del sistema. [...] Creemos que ya era tiempo que se publicara esta Antología, desnuda, abierta, afirmante [...] sobre todo cuando conlleva esa denuncia, esa liberación del juego (Solano, 1972).

1.3.4. El movimiento Hora Zero

El movimiento Hora Zero, cuyos integrantes en su mayoría eran de origen provinciano, surgió desde las aulas de la Universidad Federico Villarreal con el propósito abierto de irrumpir en la poesía peruana y la escena cultural peruana de los años setenta. Estuvo conformado inicialmente por poetas jóvenes como Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, luego llegarían Tulio Mora, Enrique Verástegui¹, Jorge Nájar, Carmen Ollé, José Watanabe, entre otros. Ellos

¹«Verástegui es uno de estos recién venidos de las zonas culturalmente más deprimidas del país y de sus niveles sociales más pobres (el padre de Verástegui se dedica al transporte terrestre entre Cañete y Lima). Proletarios y provincianos, estos jóvenes incorporan a la literatura de la metrópoli un rasgo que había casi desaparecido en los últimos años: el espíritu regionalista, esa esperanza de articular las formas de la cultura local en un solo proyecto de alcance nacional » (Oviedo, 1972: 84).

cuestionaron el canon poético nacional, demostrando un afán descentralista al promover un proyecto artístico y cultural de gran alcance. Proponían un arte que se acercara al pueblo y producido por grupos populares, muchas veces alejados de la élite limeña (Oviedo, 1972: 84). Más que un movimiento, ellos se concebían como un grupo de artistas que tenían por común una postura crítica y cuestionadora respecto a la sociedad y la cultura. Planteaban una verdadera y auténtica poesía nacional. Para José Miguel Oviedo (1972) se trataba, además, de un grupo de poetas jóvenes con claras pretensiones de derribar a la generación poética anterior (la del sesenta), cuya propuesta seguía la influencia de estilos foráneos. El grupo se formó a inicios de 1970 expandiendo su influencia a varias provincias de la costa y del interior del país, como Chiclayo, Huancayo e Iquitos. La abierta postura socialista del grupo coincidió con el proyecto político del gobierno revolucionario de las fuerzas armadas y del nacionalismo velasquista. No solo apoyaron al gobierno de Velasco, sino que fueron parte misma de las transformaciones que en el orden cultural impulsaban las nuevas fuerzas sociales al encuentro de lo nacional (Falla, 1990: 115). Por ello, muchos de ellos, trabajaron directamente en los procesos de transformaciones estructurales: Tulio Mora, Manuel Morales y José Watanabe desarrollaron actividad laboral en el SINAMOS; Jorge Pimentel, Juan Ramirez Ruíz y Enrique Verástegui, en el diario del gobierno *La Crónica*; Jorge Nájar, en el Ministerio de Agricultura; José Rosas Ribeyro, Elqui Burgos, Sonia Luz Carrillo, Oscar Málaga y Ricardo Falla, en el Ministerio de Educación; Antonio Cilloniz, en el Instituto Nacional de Cultura. Sin embargo, esta experiencia no colmó las expectativas de transformar las estructuras culturales del país (Falla, 1990: 115). A inicios del 1975, se produce una

asonada derechista contra el gobierno de Velasco y posteriormente conflictos de tendencias al interior del gobierno. Se produjo entonces la deportación de dirigentes políticos de izquierda, sindicalistas, periodistas, más los poetas José Rosas Ribeyro y Mirko Lauer. A los pocos días, lo demás poetas fueron cesados de sus centros de labores. Se había instalado en el gobierno el militar Francisco Morales Bermúdez, poniendo fin a la vivencia directa de los poetas en el deseo de transformar las estructuras culturales del Perú (Falla, 1990: 117). En los siguientes años, algunos miembros del grupo viajan al extranjero, como Enrique Verástegui, quien viaja Europa gracias a la beca Guggenheim.

Por su parte, Camilo Fernández (2008: 71) ve, en la poesía de los horazerianos, una reflexión sobre la vida en la urbe, donde se configura un sujeto marginal que no encuentra sentido a su existencia o donde se da testimonio de una brutal sociedad de consumo. También se advierte el fenómeno de la exclusión como un rasgo importante de la sociedad peruana, reflejo del migrante que no es aceptado por los grupos dominantes y que debe luchar contra estos, lanzando sus versos prosaicos con el fin de hacer temblar a la cultura oficial.

Por ello, la importancia del movimiento Hora Zero radica en ser uno de los primeros movimientos poéticos y artísticos que criticó el canon literario, además de evidenciar los problemas y diferencias de la sociedad peruana.

1.3.5. La poesía femenina de los años ochenta en el Perú

Es importante mencionar la gran cantidad de poetas mujeres que empiezan a integrar y frecuentar el circuito «culto», en publicaciones de

revistas y recitales, en la década del ochenta. Su importancia principal fue abordar una temática crítica y cuestionadora respecto al papel social de la mujer, la identidad del cuerpo, el goce sexual y el erotismo, así como la agresión constante de un medio tradicionalmente machista. En la antología a cargo de Marco Martos y Roland Forgues, *La escritura es un acto de amor* (1989), tenemos a Carmén Ollé, Patricia Alba, Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban, Magdalena Chocano, Rosella Di Paolo, entre otras no menos importantes (Zapata [y] Mazzotti, 1995: 40-42).

Mencionaremos brevemente a dos poetas representativas. Carmen Ollé, desde *Noches de Adrenalina*, destacó por ser una de las primeras en manifestar una modalidad «recia», una sexualidad desinhibida centrada en la libido y en los deseos de un cuerpo de mujer, teniendo una reconocida influencia para las poetas de su generación (Reisz, 1996: 126). Siguiendo esta línea, Rocío Silva Santisteban se centra en el erotismo como parte sustancial de la búsqueda de una perspectiva no masculina, como en el poema «Clitemnestra, Infiel», donde se reivindica la figura clásica donde autores como Sófocles y Esquilo se encargaron de escarnecer (Zapata [y] Mazzotti, 1995: 44-45).

Si bien el tema predilecto para las poetas de los ochentas fue la reivindicación del cuerpo femenino y el erotismo como forma de cuestionamiento a los discursos machistas, poetas como Magdalena Chocano, Rosella Di Paolo o Dalmacia Ruíz-Rosas prefirieron alejarse del referente erótico y desarrollar propuestas alternativas dentro de la «poesía femenina», cuestionando así esta expresión (Zapata [y] Mazzotti, 1995: 45-46).

En este contexto, la poesía de Verástegui se ocupa del erotismo desde una posición crítica hacia la sociedad burguesa alienada y no se centra en el temas de la sexualidad como reivindicación de género, sino que ve en el erotismo y el goce sexual la posibilidad de cuestionar los avances del capitalismo: «La parte sexual tal vez alarmará al lector, pero esa alarma será justamente una proyección de su conciencia de clase [...] me parece que tal paroxismo del goce sexual es solamente una respuesta a la tecnología actual como fin supremo de la sociedad contemporánea, en la que estamos inmersos y perdidos sin remedio» (Verástegui, 1991:9). Además, en la poesía de Verástegui, las influencias de escritores renacentistas y místicos hispanoamericanos, como San Juan de la Cruz, son importantes en el plano del contenido.

1.3.6. Algunos fragmentos de entrevistas relevantes

A continuación vamos a citar fragmentos de dos entrevistas relevantes que nos acercarán al pensamiento y forma de concebir la escritura por parte de Enrique Verástegui. Creemos que es pertinente para nuestro estudio, ya que existe poco material bibliográfico que nos acerque al perfil de este poeta surgido en los setenta.

La primera entrevista es un cuestionario dirigido a todos los poetas citados en *Estos 13*, publicado en 1973 (Oviedo, 1973). Las preguntas giraron en torno a la creación del poeta y a la línea generacional a la que admiraban o pertenecían:

El trabajo de crear (hay que desconfiar siempre de esa palabra) no viene pues de los aires. Todos estos asuntos son muy importantes en el desarrollo del asunto. Todas las disciplinas humanas (más las disciplinas científicas) forman el gran zócalo de la poesía. Esto quiere significar también el carácter de profesionalidad que debe tener un poeta, un escritor. La no-profesionalidad de un escritor en nuestros países latinoamericanos es otro signo más del subdesarrollo (Oviedo, 1973: 165)

Se aprecia en Verástegui que la creación poética es un acto de trabajo profesional, especializado, que se nutre de diversas fuentes, en especial de las científicas, para darle así una buena base a su poesía. Coincidimos en este punto con Fernández (2010) quien aprecia, en la poesía del poeta, múltiples referencias culturales y de conocimiento del mundo occidental y oriental (en el *blog La soledad de la página en blanco*, revisado el 3/9/15).

En julio de 1982, Roland Forgues le realiza una entrevista bastante interesante al autor de *En los extramuros del mundo*. Presentamos algunos fragmentos:

Tú formaste parte del movimiento Hora Zero. ¿Cuál era la meta de ese movimiento? ¿Qué proponían los integrantes?

Fíjate. Yo no te puedo decir cuáles eran las metas de Hora Zero ni qué se proponían. [...] En fin, básicamente lo que nos unía y nos une es una profunda amistad con la gente de Hora Zero. Todos éramos provincianos en Lima, nos encontrábamos muy solos y enfrentados casi con una situación de incompreensión. (Forgues, 2010: 504).

Como lo indica Oviedo (1972), la mayoría de los integrantes del movimiento Hora Zero provenían de provincias, empezaban su formación académica en universidades nacionales y publicaban sus escritos enfrentados al canon literario representado por las generaciones anteriores, como la del cincuenta o sesenta, vinculados a la clase media y alta de Lima.

Pero ¿qué te impulsó a buscar vinculación con otros poetas y a entrar en un movimiento literario?

[...] era una necesidad generacional, popular y nacional. Si no hubiera existido Hora Zero, otros movimientos, con las mismas características pero con otro nombre, se hubieran creado en Lima. En nuestras propias provincias habíamos ya leído bastante y lo que Lima producía no satisfacía nuestras necesidades. Lima, en la poesía peruana, sencillamente, no existía, y lo poco que podía haberse escrito sobre esta ciudad no se correspondía con nuestra propia experiencia. [...] Por sobre cualquier tesis que pueda tener Hora Zero –y, desde el comienzo, hemos discutido respecto a la forma del trabajo sobre el hecho de poetizar– la unión con ellos es una unión principalmente vital. Todos son socialistas y esto está muy bien. (Forgues, 2010: 504- 505).

Había pues un afán de modificar las estructuras culturales y artísticas manejadas por los grupos de la élite limeña. Esta orientación de cambio también los acercaba a las ideologías de izquierda o socialistas. Verástegui ve la unión vital de sus integrantes frente a una sociedad que no los comprende y cuya poesía no reflejaba su experiencia ni colmaba sus necesidades artísticas. Aspecto que concuerda con Fernández (2008: 71), quien observa en la poesía

del grupo horazeriano la reflexión sobre una urbe de consumo y discriminación, con la aparición de un sujeto marginal que busca un sentido a su existencia:

¿Desde el punto de vista literario, qué diferenciaba esos creadores de los otros poetas?

Bueno, buscábamos reflejar en la poesía la realidad con palabras adecuadas. Integrar en un texto poético toda la visión de lo que ocurre en la realidad. [...] Enriquecer los espacios de visión, ampliando la conciencia de realidad a través de una reformulación de lo dado. Y lo que para mí es básico: totalizar la realidad a través de lo susceptiblemente posible de ser totalizado, lo finito como base de lo finito. (Forgues, 2010: 505).

En esta respuesta, el poeta resalta la visión de mundo en su obra poética como totalización de todos los aspectos susceptibles de la realidad. Aspecto que ha ocupado a la crítica, quien ve en la poesía de Verástegui la reiterada intertextualidad, los referentes culturales, la amplificación por sumatoria de la utilización de la metáfora y el símil, o el poema río del verso libre en el espacio de la página en blanco. Asimismo, su obra publicada en cuatro libros: *Monte de goce* (o del pecado) (1991), *Takionqoy* (o de la redención) (1993), *Angelus Novus I&II* (o de la virtud) (1989/1990) y *Albus* (o de la gnosis) (1995), nombrados en conjunto por el autor como ÉTICA y posteriormente publicados en conjunto bajo el nombre de *Splendor* (2013), pone de manifiesto su visión de creación total:

Cuando escribes poesía, ¿lo haces impulsado por una especie de pulsión inconsciente, o considerando la escritura como una forma de trabajo?

[...] Sé que la poesía puede tener un efecto, pero ello es también el producto de un largo trabajo: desde buscar la información adecuada, incluso en el sentido más burdo de la palabra, lo que leemos en los periódicos e incluso en las fotonovelas, hasta la información filosófica y científica más refinada, para poder sintetizar en formas artísticas elaboradas y acabadas lo que uno quiere expresar. (Forgues, 2010: 511).

La repuesta del poeta es evidente, pues continúa su labor de creación como producto de un arduo trabajo de búsqueda, de profesionalismo en el estudio de las fuentes, para poder sintetizarlas en formas artísticas acabadas, lo que lo acerca a una de las características de la poesía moderna: la especialización del trabajo del creador, ya que el poeta se convierte en un especialista de los elementos necesarios para realizar su obra (Camilo, 2007, «Siete características de la lírica moderna», en *blog* del autor *La soledad de la página en blanco*. Revisado el 3/9/15).

1.3.7. Las ediciones de *Equinoccio del cuerpo y el alma*

Creemos importante precisar el carácter de las ediciones, ya que nos ayudará a comprender el contexto por donde transita la obra y la importancia de este poemario en el trabajo creativo del autor.

Primeramente, *Equinoccio del cuerpo y el alma* aparece por primera vez en el libro de poemas *Angelus Novus* (tomo II), publicado en 1990, en donde da inicio al libro, y cuya primera página es la número 225, marcando la continuidad de la obra.

En 1995, publica su poemario *Etica IV Albus*, donde los editores aclaran que *Angelus Novus* es parte de una tetralogía de nombre ÉTICA (libro de sabiduría), formado por los libros:

- I. *Monte de goce* (1991).
- II. *Taki onqoy* (1993).
- III. *Angelus Novus I&II* (1989/1990).
- IV. *Albus* (1995).

Años más tarde, en 2013, publica en España *Equinoccio del cuerpo y el alma* (Liliputienses editores) con una introducción del autor: «Ceremonia e interpretación del poema “Equinoccio el cuerpo y del alma” / splendor, según el análisis de las matemáticas más avanzadas del planeta tierra», agregando en esta edición, tres cuadernos de poemas.

Finalmente, también en 2013, se edita en México, *Splendor*, que incluye los cinco libros de Ética; es decir, un rebautizo de toda su obra poética, donde se puede encontrar *Equinoccio del cuerpo y el alma*.

Para nuestro estudio, tomaremos la primera edición, incluida en *Angelus Novus* (tomo II, 1990).

1.4. CORRIENTES FILOSÓFICAS Y DE PENSAMIENTO MÁS PRESENTES EN EQUINOCCIO DEL CUERPO Y EL ALMA

Ahora vamos a desarrollar las corrientes filosóficas y de pensamiento presentes en los poemas de *Equinoccio del cuerpo y el alma*, principalmente en el plano del contenido.

1.4.1. El existencialismo

Para Jean Paul Sartre (1905-1980), máximo representante del existencialismo, “la pluralidad interna de la corriente existencialista: tanto los existencialistas cristianos, como los ateos y el existencialismo francés comparten una misma tesis: la existencia precede a la esencia”(Sartre, 2002:27).El primer principio (axioma) del existencialismo reza así: “El hombre es lo que él mismo se hace”(Sartre, 2002:31).Un aspecto interesante del razonamiento existencialista es el de concepto de “responsabilidad”, donde la persona es siempre responsable de sus elecciones y donde es imposible no elegir, pues la ausencia de elección conlleva necesariamente una elección. Esta libertad del ser humano, obligado a una constante elección en el mundo, se traduce en una profunda angustia, sensación de soledad y desamparo, que solo podrá ser disuelto cuando el individuo se realice al asumir algún tipo de compromiso (Sartre, citado por Fernández, 2010: 69). Pero Sartre también indica que el existencialismo “parte de la desesperación original” (Sartre, citado por Muñoz, 2007:45), entendiéndose esto como angustia inicial, duda que

conlleva irremediablemente a una acción o búsqueda; acción que lleva muchas veces a una auscultación y mirada detenida del cuerpo, definida también por la relación y presencia del otro. Para el existencialismo, no hay absolutos, ni dios, ni religión, solo la responsabilidad, angustia ante la libertad (Sartre, 2002: 84-86). Podremos ver que, en *El equinoccio del cuerpo y el alma* de Verástegui, la soledad del locutor es un motivo para la búsqueda de su destino en el erotismo del cuerpo femenino; elección que se centra en la contemplación del cuerpo femenino, como la contemplación del cielo nocturno en busca de lo espiritual que refuerce su mundo ideal.

1.4.2. Herbert Marcuse, el eros y la civilización

La obra de este sociólogo y filósofo alemán, perteneciente a la Escuela de Frankfurt, se centró en el cuestionamiento y crítica a la sociedad capitalista. En su obra *Eros y civilización* (1955), Marcuse plantea que la civilización y la cultura reprimen la existencia social y biológica del hombre, en cuanto a su ser y estructura instintiva en sí misma. Para la cultura, estas restricciones son esenciales para el progreso continuo. Dejados en libertad, los instintos naturales del hombre serían incompatibles con la idea de un progreso duradero. Tanto el eros incontrolado, como su contrapartida (el instinto de muerte), serían perjudiciales, ya que aspiran a una satisfacción que la cultura no puede permitir, una gratificación en sí misma y en cualquier momento. Por lo tanto, los instintos son reprimidos, desviados de sus metas e inhibidos. Se trata, entonces, de la sustitución del principio de placer por el principio de realidad, siendo este último de naturaleza represiva. La mentalidad del hombre

estaría viviendo la lucha de estas dos dimensiones, en donde el principio de realidad invalida progresivamente al principio de placer. Solo la imaginación sería ajena a todo esto (Marcuse, 1982: 27-31). Sin embargo, Marcuse ve la posibilidad de una civilización no represiva, en donde un nuevo principio de realidad restringiera mucho menos el principio de placer. Marcuse ve, en las sociedades avanzadas, la posibilidad no utópica del predominio del eros sobre el instinto de muerte y culpa en el hombre. Más tarde, en *El hombre unidimensional* (1964), Marcuse realiza una crítica a la sociedad moderna, ya que el hombre unidimensional es víctima de su propia impotencia y de la opresión de un método de dominación por parte del sistema social. La repercusión de su obra inspiró las ideologías de movimientos políticos de izquierda en los sesenta, así como las protestas estudiantiles durante los años posteriores. Veremos también, en *El equinoccio*, cómo el locutor del poema manifiesta su preferencia por la vida erótica y el sexo de la mujer, en contraposición a la vida rutinaria del trabajo en las oficinas, símbolo de la economía capitalista que reprime el principio de placer; erotismo que le permite tener un conocimiento de su mundo y que esclarece la posibilidad de un nuevo mundo posible, diferente al mundo de la sociedad de finales del siglo XX.

1.4.3. Bataille y el erotismo

En su obra *El erotismo*, Georges Bataille define al erotismo como una independencia del goce erótico respecto de la reproducción considerada como fin, aunque el sentido fundamental de la reproducción es la clave del erotismo. Solo los hombres han hecho de la actividad sexual una actividad erótica. La

diferencia entre actividad sexual y erotismo es una búsqueda psicológica independiente del fin natural de la reproducción y tener hijos (Bataille, 1979: 15-16). Toda operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado (discontinuidad), que es cada uno de los participantes, para pasar a un estado de continuidad y trascendencia (1979: 22). Es decir, lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constitutivas de la vida social, regular, que fundamentan la discontinuidad de las individualidades (1979:23). Distingue tres tipos de erotismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado (Bataille, 1979: 20). El erotismo de los cuerpos preserva la discontinuidad individual del ser, es más egoísta y siniestro; el de los corazones es más libre, sin embargo procede del erotismo de los cuerpos. Solo el afecto entre los amantes estabiliza el erotismo de los cuerpos. El erotismo sagrado es la sustitución del aislamiento del ser (su discontinuidad) por un sentimiento de continuidad, producto de la fusión de los seres con un más allá que los acerca a lo místico o sagrado. La experiencia mística (que es fundamento de la teología negativa), en la medida en que disponemos de fuerzas para operar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad. Además, la experiencia mística prescinde de los medios que no dependen de la voluntad. Veremos que la relación de la pareja, en *El equinoccio*, atraviesa por los tres tipos de erotismo planteados por Bataille. Cercanía y relación sexual, acompañado de gozo, así como una relación filial, con momentos de afecto, donde la soledad del sujeto (su discontinuidad) se rompe dando paso a la continuidad del ser. La experiencia mística se centra también en la trascendencia como guía y conocimiento, cuyo origen es el

cuerpo erótico de la mujer, así como en la contemplación de espacios tranquilos o cielos nocturnos estrellados, que configuran al mundo ideal de la pareja.

1.5. CORRIENTES LITERARIAS Y ESTILOS PRESENTES

A continuación, veremos las influencias, coincidencias o “ecos” de corrientes literarias y estilos de escritura más presentes en *El equinoccio del cuerpo y el alma*.

1.5.1. El surrealismo

En 1924, André Breton publica el *Primer Manifiesto Surrealista*, movimiento cultural que plantea una comprensión y expresión total del hombre y el mundo, mediante el uso de todos los medios del conocimiento, en especial “aquellos ajenos a la razón: sensación, intuición, examen de lo onírico, experiencia sexual, exploración del azar” (De Sola, citada por Videla, 1994:63). Sin embargo, el surrealismo y sus postulaciones teóricas exceden lo literario y pretenden transformar la vida y la condición del hombre (Videla, 1994: 65). El surrealismo es una aptitud, una liberación del espíritu humano, quizá la más constante y poderosa (Paz, 1956: 7). Por ello, la poesía surrealista es “el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre” (Pellegrini, citado por Videla, 1994:24-25). Uno de sus temas preferidos será el del amor, erótico o sublime, como medio de transcendencia o de fusión cósmica. Poesía y amor, como actos semejantes,

donde la experiencia de ambos es un encuentro sin tiempo (Paz, 1956: 10). La obra de Charles Fourier, quien veía en el erotismo una experiencia liberadora y subversiva frente a las premisas conservadoras de la sociedad burguesa, será una fuerte influencia para las ideas de Breton (Malpartida, 2001: 92). El psicoanálisis y las aportaciones de Freud al surrealismo fueron también importantes para las obras artísticas, especialmente en lo que se refiere al tratamiento de los sueños, el cual también es tratado por Breton desde una teoría de la armonización de los contrarios entre sueño y realidad. Este binomio será la representación de más contrarios —que son el móvil, en palabras de Breton— para la actividad surrealista que guarda la esperanza de encontrar el punto medio; es decir, la armonía entre los opuestos (Muñoz, 2007:40). Binomios, contrarios y oposiciones que también encontramos en la poesía de Verástegui, como en las jerarquías de los amantes en el encuentro erótico y sexual, la oposición de un mundo “real” o interior, frente a uno “irreal” exterior, el paraíso y el infierno, todo ello unido bajo el poder del amor, que busca la trascendencia en la búsqueda de un mundo posible que se manifiesta en la intersección del alma y el cuerpo, amor y erotismo, juntos como una nueva realidad y un nuevo conocimiento.

1.5.2. La poesía norteamericana e hispanoamericana contemporánea

Continuando con las corrientes literarias presentes en *El equinoccio*, coincidimos con los alcances de Edmundo De la Sota (2007: 44-46), quien ve en la poesía de Verástegui la influencia de la poesía norteamericana y de la hispanoamericana contemporánea. La primera representada por poetas como T.S. Eliot, Charles Olson, Williams Carlos Williams y Allen Ginsberg , los cuales

desarrollaron en su poesía primeramente la intertextualidad, como en el caso de Eliot (al plasmar citas textuales de otros autores en su obra *La tierra baldía*), para luego expresar el versolibrismo en el tratamiento del espacio de la página en blanco, la espontaneidad del idiolecto común de la calle como en los poetas Charles Olson, Williams Carlos Williams y el poeta *beatnik* Allen Ginsberg. La influencia hispanoamericana está representada por la poesía conversacional de Ernesto Cardenal, la cual se basa en la narratividad que recoge el habla cotidiana y la anécdota de elementos concretos y reales.

1.5.3. El estilo

En cuanto a los estilos, podemos ver la influencia de poetas norteamericanos como William Carlos Williams, Charles Olson y T.S. Eliot, quienes trabajaron el verso libre, el habla coloquial y la intertextualidad. La influencia hispanoamericana viene por parte de Ernesto Cardenal y su poesía conversacional o exteriorista.

William Carlos Williams (1883 - 1962) trabajó el verso libre desde su concepto de campo “prosodia abierta”, donde el poema, al formarse como universo único, tiene su propia medida y debe buscar su libertad musical frente a la prosodia tradicional (Mansilla Blanco, citada por De la Sota, 2007: 54). No pretendemos ahondar en un trabajo de la estructura del verso libre de Verástegui, pero sí podemos apreciar “ecos” en la concepción teórica de estructurar la métrica y los versos.

Un aspecto más claro de la influencia de Williams es la utilización de palabras elevadas y palabras bajas: “tus muslos son manzanas / cuyas flores tocan el cielo. / ¿Qué cielo? El cielo / donde Watteau colgó el escaquin / de una dama” (“Retrato de una dama”) (De la Sota, 2007: 57). En los versos de Verástegui leemos: “Manchas violetas en tus ojos profundos como el mar. / Nada se apiada del amor. Todo escarnece / lo lúcido ahora cuando la primavera son estos violines de / tus muslos. / Sinfonía de la aventura de nuestra vida para transfigurar / la soledad” (Verástegui, 1990: 251); lenguaje que utiliza el contraste entre lo coloquial y los temas elevados.

Otro de los grandes poetas norteamericanos contemporáneos, Charles Olson (1910-1970), continuando con el concepto de “prosodia abierta”, propone la idea del “verso proyectivo” sosteniendo que el aliento o la respiración es la única medida del verso, donde la lectura de un verso es comparable al tiempo entre los procesos de inhalación y exhalación (De la Sota, 2007: 59). Camilo Fernández afirma que Olson propone el “verso abierto” como una superación del “verso cerrado” clásico. Entonces lo novedoso es que ya no interesa la estrofa tradicional, sino el movimiento del verso, donde “en la ‘composición por campo’, los objetos son tratados de manera independiente (Fernández, citado por De la Sota, 2007: 60). Entendemos que, en la “composición por campo”, los poemas no nacen del margen izquierdo, sino que explotan por toda la página” (Weinberger, citado por De la Sota, 2007: 60-61).

Otro escritor norteamericano, Thomas Stearns Eliot (1898-1965), autor de *The wasteland* (*La tierra baldía*), plasma en su obra su explícita intertextualidad; es decir, son evidentes las huellas de otras obras. Así, hallamos versos incorporados como *collages* de citas de Dante, Shakespeare, Safo, Ovidio o Baudelaire (De la Sota, 2007: 68). Se pueden percibir ecos de este estilo, principalmente, en el primer poemario de Verástegui, *En los extramuros del mundo*; sin embargo, en el poema “III” de *El equinoccio del cuerpo y el alma*, se observa un verso parecido al de San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual*:

“¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será ¿Qué es
lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará; y nada hay nuevo
debajo
del sol” (De la Cruz, Ec 1, 9).

Y Verástegui:

“[...] soy lo que eres.
No lo que fuiste ni serás
aquello que fui”. (Verástegui, 1990: 231).

Asimismo, en el poema “XXIV”, el poeta inserta un teorema del matemático Fermat, el cual compara con los pechos eróticos de la mujer:

“Sueños como flores brotando del sabor de tus pechos:
2 elementos distintos pero relacionados como una ecuación:
 $25 = 3^2 + 4^2$ (Teorema de Fermat) “

(Verástegui, 1990: 260)

Las citas y referencias de las matemáticas son frecuentes en la poética de Verástegui, como en sus poemarios *Monte de goce* o *Ética, albus*. El poemario analizado no podía tampoco ser la excepción.

Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925) es uno de los principales escritores latinoamericanos. La propuesta poética de Cardenal se denominó “poesía conversacional” o “poesía exteriorista”, la cual se basa en una narratividad que argumenta en oposición a la lírica clásica que seducía por su musicalidad. Entonces, esta voz coloquial nos “habla”—lejos de la solemnidad y fastuosidad verbal— de los sucesos históricos y cotidianos, con nombres propios, fechas exactas, cuadros estadísticos, noticias periodísticas; es decir, “narra historias morales y crea contextos estéticos y espirituales para el ethos de su lugar y de su época” (Lauer, citado por De la Sota, 2007: 76). Veamos un fragmento de su poesía exteriorista:

Y la belleza pasó rápido, como el modelo de autos
y las canciones de las radios que pasaron de moda.
Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,
más que latas vacías y colillas apagadas,
risas en fotos marchitas, boletos rotos,
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares (Cardenal, citado por De la Sota, 2007: 77).

En Verástegui, podemos apreciar un ejemplo de la influencia del poeta nicaragüense, dentro de *El Equinoccio del cuerpo y el alma*:

[...] y hoteles de mármol y ópalo verde, vientos con música
de night-clubs a orillas del mar de Menorca, noches
con autos último modelo, una autopista bordea limpiamente la
bahía ahora

sembrada de luz fluorescente, llevándonos
 a esa orquesta rojo dorado, olas como praderas de vidrio,
 papel celofán en el cielo. Nada es trágico para nosotros
 postulando la fiesta como un sentido del mundo.
 Tiempo, licor anaranjado, flores apretadas en tus manos,
 todo eso necesario para vivir una vida no concebible como
 escarnio (Verástegui, 1990: 250).

Aquí, Verástegui plasma un locutor que opina y juzga las costumbres en la juventud europea de la década de los ochenta, narrando como testigo lo exterior de la sociedad con la que le tocó vivir.

Por su parte, Camilo Fernández (2008: 42) plantea que la poética de la obra abierta está presente en la escritura de *En los extramuros del mundo*. Podemos observar, que en *El equinoccio del cuerpo y el alma*, se continúa con esta poética; ya que, en muchas ocasiones, como lo indica Fernández, Verástegui no intenta ejercer un control sobre el lector y su capacidad creativa, sino que abre o sugiere variadas posibilidades de significación.

1.6. BALANCE

Vemos que la crítica literaria peruana ubica a Enrique Verástegui dentro de la generación del setenta, precisamente como parte del movimiento Hora Zero quienes, en su mayoría de origen provinciano, empiezan a estudiar en universidades nacionales (San Marcos, Villarreal, Cantuta) en una Lima que no los comprende y en donde deben hacerse un espacio dentro del ambiente cultural de esos años. Tienen la intención de derribar a las generaciones de poetas que los precedieron, ya que no identifican su poesía con su experiencia

de vida. Acorde con la propuesta del grupo de modificar las bases culturales y artísticas del país con miras a un arte que se identificara más con el pueblo, Verástegui publica sus poemas y ocupa un puesto laboral en el diario *La crónica*, vocero del gobierno de turno de ese momento (el gobierno militar de Velasco Alvarado) que apoya al grupo en su intención de trastocar el arte de los grupos de poder y élite limeños. Sin embargo, por problemas políticos a finales de los setenta, el grupo debe viajar, dándose una etapa internacional en la vida del poeta por parte de Europa.

Los movimientos y sucesos sociales como culturales, a nivel mundial, serán también importantes en la forma de ver y pensar del autor. Entre los más importante tenemos el mayo del 68, la Revolución Cubana, la revolución sexual, las guerrillas y los grupos políticos de izquierda de corte socialista.

Sobre la poesía de Verástegui, la crítica opina:

- Una poesía con una sintaxis compleja, dotada de recursos expresivos que evidencia sus conocimientos retóricos y estilísticos.
- El desarrollo del poema río, que rebasa los límites métricos y estróficos, así como su trabajo de escritura sobre la página en blanco.
- Una creación de significación por acumulación y la utilización de la metáfora.
- La intertextualidad en sus obras, como las citas, referentes o la presencia de personajes que nutren su poesía de la cultura y arte occidental.

- La presencia de un sujeto marginal y enajenado, símbolo de la incompreensión por parte de una sociedad de consumo.
- La presencia de la pareja y su amor orgiástico demostrando un erotismo vital que resiste y encuentra libertad frente a la presión de la urbe y la vida cotidiana.
- La marcada diferencia en la creación poética del autor con respecto al movimiento Hora Zero.

Entre las corrientes filosóficas presentes en *El equinoccio del cuerpo y el alma*, encontramos al existencialismo de Sartre, las ideas sobre el erotismo de Bataille, así como el principio de placer reprimido por la civilización en la propuesta del eros de Herbert Marcuse.

En cuanto al estilo, también en esta obra se pueden percibir “ecos” y ejemplos de intertextualidad, principalmente en la influencia del surrealismo de Breton y en su postura crítica a las normas de la sociedad moderna, la poesía norteamericana contemporánea (principalmente de William Carlos Williams, Charles Olson) y la poesía hispanoamericana de Ernesto Cardenal con su poesía conversacional o exteriorista.

Vemos también que la década de los ochenta será el inicio del tema erótico por parte de una buena cantidad de poetas mujeres (Carmen Ollé, Rocío Silva Santistevan, entre otras); pero principalmente abordando el tema de la reivindicación de la sexualidad femenina frente a un machismo imperante en varios niveles de la sociedad peruana. Contexto paralelo a la obra de

Verástegui, como en *Monte de goce* o *Angelus Novus*, con una temática erótica con trasfondos filosóficos y sociales, como las ideas de Herbet Marcuse o la angustia de la soledad en la línea del existencialismo de Sartre, criticando así a la moral de la sociedad peruana de esos años.

Capítulo 2

EL EROTISMO COMO ORIGEN DE CONOCIMIENTO Y CONSTRUCCIÓN POÉTICA

En el presente capítulo, definiremos los conceptos de nuestro marco teórico y marco metodológico con el fin de aplicarlos a nuestro análisis e interpretación del texto argumentativo. Asimismo, analizaremos el discurso desde los alcances de la Retórica General Textual, adoptando la perspectiva antropológica y cognoscitiva de las figuras literarias, para demostrar cómo el tema del erotismo puede ser una forma de conocimiento en el mundo posible del poema.

2.1. MARCO TEÓRICO

Para nuestro marco teórico, tomaremos la definición del erotismo planteado por George Bataille y los acercamientos de Herbert Marcuse de *Eros y civilización*. El conocimiento será desarrollado desde la filosofía constructivista y la teoría de la Gestalt. Asimismo, trataremos las categorías de mundos posibles de Lubomír Doležel.

2.1.1. El erotismo de Bataille y la civilización de Marcuse

Para nuestro estudio tomaremos la definición del erotismo planteado por Bataille, teniendo en cuenta también las ideas de continuidad y discontinuidad en la experiencia sexual del ser humano, así como los tres tipos de erotismo, el erotismo de los cuerpos, el de los corazones, y el sagrado.

De Herbert Marcuse, tomaremos las ideas de la represión del principio de placer del ser humano por el principio de realidad, producto del trabajo en las sociedades capitalistas, así como la posibilidad de un erotismo libre en una sociedad no represiva.

2.1.2. Las teorías del conocimiento

Para nuestro estudio, tomaremos las teorías de las ciencias humanas que abordan el tema de la adquisición del conocimiento. Nuestro enfoque se centrará en la adquisición del conocimiento sobre la base de la experiencia, por lo que tocaremos brevemente los principios constructivistas para ver cómo se relacionan con los elementos del poemario a analizar.

2.1.2.1. Inmanuel Kant, el conocimiento y la imaginación

Uno de los principales antecesores de la filosofía constructivista es Inmanuel Kant, autor de *Crítica de la razón pura* y *Crítica del juicio*. En la primera, Kant afirma que la intuición aprende lo dado a la sensibilidad, en actitud receptiva, y la imaginación participa en la constitución y aún en la

percepción de lo real, y como imaginación trascendental sirve de mediadora entre la sensibilidad y el entendimiento, esquematizando las categorías de la forma a priori del tiempo. Sin embargo, la imaginación, sólo es productiva en las formas del conocimiento y es sujeta a los conceptos, como ilustradora de estos por medio de esquemas (Kogan, 1967:40). En la Crítica del juicio, la intuición cuando contempla la belleza empieza también por aprehender los datos sensibles, pero para elevarse inmediatamente a la forma que recorta la imaginación con independencia de los conceptos. Kant ve en el artista creador, en el “genio”, que la intuición no aprende ya ningún dato real, externo ni interno, sino que va creando formas nuevas con auxilio de la imaginación productiva. No es la naturaleza lo que refleja la obra de arte, sino que con los elementos tomados de la realidad produce un mundo que “supera a la naturaleza”, con la imaginación (Kogan, 1967:41).

2.1.2.2. El constructivismo

El constructivismo es una corriente de pensamiento surgido a mediados del siglo XX, y cuyo enfoque o idea principal mantiene que el individuo, tanto en los aspectos cognitivos y sociales del comportamiento como en los afectivos, no es un producto solamente del ambiente ni un resultado simple de sus disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción entre esos dos factores. En consecuencia, según esta posición, el conocimiento no es una copia de la realidad, sino una construcción del ser humano con los esquemas que ya posee, es decir, con lo que ya construyó en su relación con el medio que lo

rodea. Un esquema es una estructura de datos para representar conceptos genéricos almacenados en la memoria, (Garay, 2011: 41- 42).

2.1.2.3. La teoría de Gestalt

La teoría de Gestalt, o también llamada psicología de la forma, es una corriente de la psicología moderna surgida en Alemania a principios del siglo XX. En alemán la palabra Gestalt posee al menos dos significados. Con esta palabra, uno puede referirse a la "forma" o "estructura" como una propiedad reconocible de las cosas. Pero también puede aludir a una entidad individual, concreta, que tiene una existencia separada y relativamente autónoma del trasfondo en el que se ubica y entre cuyos atributos podemos contar su "estructura" o "forma". Desde esta segunda acepción la palabra Gestalt puede aplicarse siempre que uno se refiere a "cualquier todo separado" (Köhler, 1929). Lo que esto sugiere es, por un lado, que el análisis de un fenómeno en sus componentes básicos nos hace perder, junto con la visión de conjunto, información relevante sobre la naturaleza del mismo (aquella que define su estructura); por el otro, que siempre es posible seleccionar un fenómeno como *totalidad* diferenciable del contexto global en el que ocurre (Duero, 2003: 3).

Para Lakoff y Johnston (1995), la causación es un concepto humano y básico que se usa más a menudo para organizar la realidad física y cultural. Por lo tanto, la causación se entendería mejor como una gestalt experiencial, donde la causación es considerada como un conjunto de elementos. Pero este conjunto forma una gestalt, un todo que los seres humanos encontramos más básico que las partes. Los modelos de causaciones se repiten una y otra vez, acción tras acción a lo largo de nuestras vidas, y las experimentamos como

una gestalt, es decir, el complejo de propiedades que se dan conjuntamente es más básico para nuestra experiencia que la aparición de las mismas por separado (1995: 110 - 111).

Aspecto interesante, ya que la experiencia recurrente lleva a la formación de categorías que son gestalts experienciales definiendo la coherencia de nuestras experiencias. Así, entendemos las experiencias metafóricamente cuando usamos una gestalt de un dominio de la experiencia para estructurar la experiencia de otro dominio (1995: 275).

Veremos que estos conceptos serán importantes en el análisis de la configuración del texto poético que nos interesa.

2.1.3. Los mundos posibles

Para nuestra investigación, nos acercaremos al estudio de Lubomír Doležel, quien ha analizado por mucho tiempo la generación de los mundos posibles en la literatura europea, haciendo un balance de los alcances logrados por las ciencias humanas. “El universo del discurso no se limita al mundo real, sino que se extiende sobre los incontables mundos posibles, mundos que no están en la realidad. Por tanto, es lógica y filosóficamente legítimo hablar de los particulares posibles – personas, atributos, sucesos, situaciones, etc”, (Doležel, 1999: 30, cita a Bradley y Swartz, 1979, 7 – 8) Los mundos posibles son cosas de las que podemos hablar o que podemos imaginar, suponer, crear o desear” (Doležel, 1999: 32)

Nos dice también que considerar los mundos posibles como construcciones humanas apea el concepto del pedestal metafísico y lo convierte en una herramienta potencial de la teorización empírica. Así, es

posible estipular diversos tipos de mundos posibles para distintos objetos cognitivos. Los mundos posibles de la semántica lógica son modelos interpretativos que prestan la esfera de referencia necesaria para la interpretación semántica de las afirmaciones subjetivas; los mundos posibles de la filosofía son cosmologías coherentes que se derivan de algunos axiomas o presuposiciones; los mundos posibles de la ciencia natural son diseños alternativos del universo que se construyen al variar las constantes físicas básicas (Doležel, 1999: 32)

Los mundos posibles de la ficción son artefactos producidos por actividades estéticas – la composición poética y la musical, la mitología y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc. Puesto que son los sistemas semióticos – el lenguaje, los colores, formas – los que los construyen, es apropiado denominarlos objetos semióticos (Doležel, 1999: 33)

2.2. MARCO METODOLÓGICO

Nuestro marco metodológico se fundamenta en los alcances de la Retórica General Textual, cuyos máximos representantes, Stefano Arduini, Tomás Albadalejo, Giovanni Bottiroli, George Lakoff, Mark Johnson, Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts – Tyteca, se centran en el estudio de los discursos desde la base de la Retórica aristotélica, recobrando la inventio y la dispositio, así como los alcances de la Lingüística Cognitiva. No se trata de una simple clasificación de las figuras literarias, sino cómo estas se articulan a la

estructura, a la argumentación y a la visión de mundo en el texto (Fernández, 2014:58).

2.2.1. El campo figurativo y Stefano Arduini

Para Stefano Arduini (2000), el campo figurativo es el lugar de conocimiento de las figuras retóricas partiendo de los procesos de pensamiento del ser humano. Aquí la figura retórica constituye un universal antropológico por medio del cual se representa y expresa el mundo, variando el contenido de cultura en cultura, y que permite hacer una mejor lectura del mundo en el que vivimos, (2000:155). Desde esta perspectiva, la figura no es puramente ornamento o decoración, sino un medio por el cual podemos ordenar e interpretar los procesos de pensamiento que existen en una obra.

Arduini define seis campos figurativos: el de la metáfora (donde se sitúan la alegoría, la hipérbole, el símil, el símbolo, la personificación y la metáfora propiamente dicha), la sinécdoque (que comprende las figuras que operan en la relación parte y todo, género y especie, etc.), la metonimia (que comprende todos los procedimientos figurativos que actúan a partir de la relación causa-efecto, sujeto-instrumento, etc.), la repetición (donde se ubican la aliteración, la anáfora, el polisíndeton, etc.), la elipsis (donde encontramos el asíndeton, la reticencia, el silencio, el eufemismo, etc.) y la antítesis (donde hallamos al oxímoron, la ironía, la paradoja, el hipérbaton, la antítesis propiamente dicha, la

carnavalización y la desmitificación), (Arduini, 2000). El campo figurativo nos permitirá ubicar las diferentes figuras desde los procesos de pensamiento, aspecto muy importante para nuestro presente trabajo.

2.2.2. Giovanni Botirolli, los estilos de pensamiento, las provincias figurales y la retórica del personaje

Recurriremos a los aportes de otro importante representante de la Retórica General Textual, hablamos de Giovanni Bottiroli. Una obra literaria no pone en evidencia un solo estilo, sino que contiene muchos estilos que luchan entre sí. Es así que Bottiroli considera que el estilo se relaciona fuertemente con la ideología, y por ello desarrolla los estilos de pensamiento (Fernández, 2009: 3- 5). Define dos estilos de pensamiento: el estilo separativo (donde el pensamiento busca homogeneizar, separar o aniquilar) el estilo de pensamiento conjuntivo, el cual se divide en dos: el distintivo (en donde el pensamiento busca un tratamiento, una articulación de las oposiciones) y un estilo confusivo (donde el pensamiento tiende al caos, a la desubicación y aniquilación del sujeto).

Giovanni Bottiroli también privilegia el concepto de un procedimiento de tipo lógico, en donde las figuras literarias son expresiones del proceso de pensamiento. Se trata pues de operaciones lógicas en donde Bottiroli desarrolla el modelo Metafigurativo. Este modelo está compuesto de cuatro provincias figurales: la sinécdoque (que es la operación lógica de la inclusión),

la metáfora (operación lógica de intersección), la metonimia (operación lógica por contigüidad, y la negación (operación lógica por inversión).

Es así que Bottirolí desarrolla la Retórica del Personaje a partir de sus cuatro provincias figurales. Desarrolla en principio, cuatro tipos de personajes: el personaje metafórico (donde el personaje busca un aprendizaje a partir de las analogías), el personaje metonímico (por ejemplo Gregorio Samsa en la relación hombre – bestia), el personaje sinecdóquico (donde el personaje es la parte de un todo), y el personaje antitético.

Estos tipos de personajes llevan también a establecer tipos de relaciones entre ellos. Es así que Bottirolí define cuatro tipos de relaciones entre los personajes: la relación metafórica (donde la relación es por semejanza), la relación metonímica (donde la relación es por contigüidad), relaciones sinecdóquicas (relación parte – todo) y relaciones antitéticas (relaciones por oposición)

2.2.3. La metáfora de Lakoff y Johnson

Empezaremos por definir el concepto de metáfora manejado por George Lakoff y Mark Johnson (1995), para quienes la metáfora impregna la vida cotidiana, no sólo el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción (1995:39). Se trata aquí, de la metáfora como un concepto metafórico, ya que los procesos de pensamiento son en gran medida metafóricos (1995: 42). Se distinguen además tres tipos de metáforas: las metáforas estructurales, que implican pensar un concepto estructurado en términos de otro (por ejemplo,

“una discusión es una guerra”) (1995:40), las metáforas ontológicas, donde se piensa un concepto en términos cuantificables o concretos (por ejemplo “la mente es una máquina”) (1995:66), y las metáforas orientacionales, donde priman los conceptos de arriba - abajo, dentro - fuera (por ejemplo “está en la cumbre de su carrera”) (1995: 53).

2.2.4. Perelman y Olbrechts - Tyteca, y las técnicas argumentativas

Las técnicas argumentativas, según Perelman y Olbrechts – Tyteca (1989), se clasifican en cinco:

- a) Los argumentos casi lógicos, los cuales manifiestan relaciones de contradicción, identidad, transitividad, parte / todo, y por comparación. Los argumentos por contradicción e incompatibilidad pueden manifestarse si se evidencia en nuestra argumentación la existencia de una contradicción en el discurso del oponente durante una discusión (Fernández, 2014: 54). El argumento que se basa en la identidad y la definición, donde los elementos del discurso son identificados y cotejados a una identidad completa o parcial dependiendo de la justificación argumentativa (Perelman, 1989:328). Los argumentos de transitividad muestran relaciones que permiten pasar de la afirmación de que existe la misma relación entre los términos a y b, y entre los términos b y c, a la conclusión de que también existe entre a y c (Perelman, 1989: 353). Además, existen los argumentos que posibilitan la inclusión de la parte (las mujeres, por ejemplo) en el todo (por

ejemplo, los seres humanos). Asimismo, los argumentos por comparación que revela relaciones de igualdad y de diferencia, por ejemplo, “la ciudad de Lima tiene más habitantes que la de Tumbes” (Fernández, 2014:55).

- b) Los argumentos basados en la estructura de lo real que resaltan las relaciones de sucesión y coexistencia. Los argumentos que utilizan los enlaces (conectores) por sucesión (causa – efecto), por ejemplo, “escribió muchos poemas, pues vivió hasta los ochenta años dedicándose siempre al arte de la poesía” (Fernández, 2014: 56). Por otro lado, los argumentos de coexistencia unen dos realidades de nivel desigual al ser una más fundamental y más explicativa que la otra (Perelman, 1989: 451)
- c) Los enlaces que sirven para fundamentar la estructura de lo real, es decir, los sustentados en el “caso particular” y en la analogía, ya que estos están sustentados en ejemplos que permitirían una generalización y posiblemente una regla. También la ilustración que mantendrá una regularidad establecida, reforzada por los casos particulares o los modelos. Por último, los argumentos por analogía, como los que se manifiestan en los versos de César Vallejo: “Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... / Yo no sé!” (Fernández, 2014: 56 – 57).
- d) La disociación de las nociones, como técnica argumentativa fundamental para evitar la incompatibilidad entre determinadas nociones, por ejemplo, algunos antropólogos como Claude Lévi – Strauss, hablan de la oposición (basado en el proceso disociativo) entre la naturaleza y

cultura; la masa frente al individuo; lo abstracto y lo concreto, entre otras (Fernández, 2014: 57).

- e) La interacción de los argumentos, donde la fuerza que el orador da a los argumentos es muy importante para persuadir al auditorio y lograr la adhesión de este a la conclusión y a las premisas formuladas por el expositor. Asimismo, el orden de la argumentación del orador, porque ello permitirá al receptor percibir, con cierta claridad las interrelaciones entre los más diversos tipos de argumentos (Fernández, 2014:57).

Para nuestro análisis abordaremos estos conceptos asumiendo los textos de Verástegui como poemas argumentativos donde el locutor planteará una tesis que buscará demostrar y defender.

2.3. ANTECEDENTES DEL EROTISMO EN EUROPA E HISPANOAMÉRICA

Antes de empezar con nuestro análisis nos detendremos brevemente en algunos autores y obras que también han tocado el tema del erotismo como una nueva forma de concebir el mundo.

2.3.1. El amor cortés

En la Francia del siglo XII, la aparición del “amor cortés”, supuso el inicio de un cambio en la idea del amor como forma de vida superior. Los poetas lo inventaron como un sentimiento elevado de la vida en la corte, alejado del placer carnal y de la reproducción (Paz, 1993: 75 – 76). Con el amor cortés, se invierte la posición tradicional amante – dama, en especial en la España musulmana, donde los emires y señores se declaran sirvientes de sus damas.

La influencia del erotismo árabe, así como el Platonismo en España, supuso que los poetas provenzales llamen a la dama “su señora”, transgrediendo el canon social de la época, al ser la mujer convertida, por primera vez, en sujeto digno de ser amado (Paz, 1993: 81). Dos ideas son importantes: el ascenso, donde el amor es elevación, ya que los amantes trascienden su condición temporal y se transportan a otro mundo, conociendo así una realidad oculta, y la iniciación, donde el amante está al servicio de la amada, además de contemplar su cuerpo, dedicar poemas o establecer ritos, lo que culminará en el goce carnal. El amante se centra en la persona amada en su alma y su cuerpo (Paz, 1993: 88).

Años después, Dante Alighieri, en la *Divina Comedia*, ve en la figura de Beatriz, a su dama y guía que lo conduce hasta el paraíso. Dante inserta el modelo del amor cortés dentro de la teología escolástica, porque introduce una figura femenina de salvación, una intermediaria entre el cielo y la tierra, trastocando la moral cristiana (Paz, 1993: 98).

2.3.2. San Juan de la Cruz y la experiencia mística

Octavio Paz (1993: 23) ve en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz (1542 – 1591), una obra poética que puede ser interpretada como texto religioso o texto erótico, ya que la experiencia mística y erótica usa un lenguaje parecido al no existir muchas maneras de decir lo indecible (Paz, 1993: 132). Tanto el erotismo de los cuerpos y el erotismo sagrado persiguen la continuidad del ser en el deseo de unirse a lo otro y a lo totalmente otro o divino. Continuidad que se logra en el éxtasis y el orgasmo (Gonzalez, 2013: 47

– 48). El hombre es amante de la mujer, expresado en el amor – eros, el hombre místico es amante de lo divino, y quiere corresponder el amor de Dios, manifestado en un amor – ágape, es decir, el amor sacrificial, inmotivado y universal, que es la esencia divina (Gonzalez, 1969: 65). En el *Cantico Espiritual B* (donde San Juan de la Cruz plantea sus comentarios a modo de guía), el primer encuentro del hombre con Dios es el origen del enamoramiento del hombre. Y solamente por la experiencia de Dios, el hombre reconoce la finitud de su ser en la muerte (Gonzalez, 2013: 52). Ante la perfección de Dios, el hombre es consciente de su imperfección ontológica y moral. El hombre es consciente de su finitud, por ello “sale” en busca del Dios Amado. El alma “sale” de su modo de vida, y el hombre reconoce la dispersión y la vanidad en la que ha estado viviendo (Gonzalez, 2013: 54). Así, el primer contacto con Dios provoca una “herida de amor” ante la culpa por no obrar bien:

“¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?”. (CB, 1, 1)

El enamoramiento del místico hacia la divinidad es tan poderoso que hecha a un lado cualquier otro amor y apego a los bienes finitos o materiales (Gonzalez, 2013:54). La persona espiritual se vuelve indiferente al mundo circundante y contempla el mundo bajo una mirada transfigurada por el amor perfecto, para él todo se transforma en rastro de amor divino (Gonzalez, 2013: 55)

“Mi alma se ha empleado

Y todo mi caudal en su servicio

Ya no guardo ganado

Ni ya tengo oficio,

Que ya sólo en amor es mi ejercicio” (CB 28, 1)

El deseo es la fuerza que hace salir al místico del mundo y de sí mismo para buscar a Dios, porque el fin de la vida del hombre es el ejercicio del amor – ágape,). Porque quien ama a Dios, solo con el amor que Él, “es”, puede apaciguar su ansiedad. Pero “los nuevos amadores son como el vino nuevo, en cambio el amante maduro, no tiene hervores sensitivos, ni furias y fuegos, gusta de la suavidad del vino del amor “(CB 25, 10 – 11). Sin embargo, a pesar de unirse con lo divino, el hombre místico siempre estará atado a su condición de discontinuidad y muerte, en una ansiedad perenne o sed insatisfecha (González, 2013: 66).

2.3.3. Rubén Darío

Rubén Darío, (1867 – 1916), en los cuentos de *Azul...*, como en *Ninfa*, *Palacio de sol*, *El rubí*, *El sátiro gordo*, o *Palomas blancas y garzas morenas*, presenta una propuesta vital donde una escritura erótica y festiva degrada las formas establecidas (Patiño, 2005). El juego que plantea en la sensualidad – instrumento de desvanecimiento irónico del ser, la palabra, la imagen, la identidad– establece una dinámica de celebración que a su vez es una afirmación vivencial. El ser es presentado, en la mayoría de las veces como fuera de la pasión, de manera objetiva. En el erotismo que plantea Bataille, el

ser está conformado primeramente como discontinuo, delimitado del mundo por su propia identidad. El erotismo se plantea como agente dinámico que trasciende al ser, quien se desdobra bordeando sus propios límites y penetrando a la continuidad (Patiño, 2005). Lo erótico es transgresor y proporciona a los amantes un estado de liberación que desafía lo establecido y lo prohibido, reafirmando el placer, y permitiendo una nueva mirada y orden del mundo (Patiño, 2005).

El placer es un tema central en *Prosas profanas*, donde brilla la pasión y el erotismo (Paz, 1991:27). El sentimiento no es tanto de amor, sino de atracción, en el más alto nivel de la palabra. En *Coloquio de los centauros*, lo sensual se transforma en reflexión apasionada, dentro de un universo de jeroglíficos sexuales, y donde no hay bien ni mal, porque todo es, “Ni es la torcaz benigna / ni el cuervo protervo: son formas del enigma” (Paz, 1991:28).

En *Cantos de Vida y esperanza*, la figura de la mujer es abordada como matriz primordial y misterio, donde se respira toda la vitalidad del mundo (Paz, 1991:38). La mujer es vista como extensión animal y sagrada, donde además es potencia activa, indiferente ante el bien o el mal. Ella es la “Potencia a quien las sombras temen, la reina sombría”, y en donde se insertan todos los opuestos: la tierra y el agua, el mundo animal y el humano, la sexualidad y la música (Paz, 1991:40). Hace de la mujer la máxima manifestación de una realidad plural:

“Pues la rosa sexual
 al entreabrirse
 conmueve todo lo que existe
 con su efluvio carnal
 y con su enigma espiritual” (Fragmento del poema XXIII)

En el poema titulado “Filosofía”, los arquetipos del universo sexual son la matriz femenina y el falo: “el peludo cangrejo tiene espinas de rosa / y los moluscos reminiscencias de mujeres”

En el canto XVII, “¡Carne celeste, carne de la mujer! Arcilla”, el poder del cuerpo de la mujer sobre la materia sugieren una potencia activa de los elementos de la naturaleza:

“Gloria, ¡oh, potente a quien las sombras temen!
 Que las más blancas tórtolas te inmolen!
 Pues por ti la floresta está en el polen
 Y el pensamiento en el sagrado semen!

Potencia que llega al misticismo de la materia, con un verso final bastante osado para la época, ya que el pensamiento es parte del semen sagrado.

2.3.4. César Moro

La investigadora Yolanda Westphalen, al analizar la poesía de César Moro en *César Moro, la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, 2001, se ocupa de la vinculación entre el eros y el conocimiento:

Moro opera con la concepción clásica del amor y subvierte el orden y la jerarquía de los valores que se le atribuyen, renombra el viejo concepto del amor haciendo que lo que era considerado marginal devenga esencial y viceversa. Invierte así las jerarquías y resquebraja los principios dominantes de la moral burguesa y la posición que el amor ocupa en su sistema, colocando a Eros en el centro del mismo (2001, 37).

Para Moro como para Paz el amor es un acto de subversión porque nos acerca al reino de lo sagrado mediante la violación de la realidad, pero Moro convierte al segundo dominio en el centro de su sistema. El busca una comunicación con el caos que pertenece a la cultura, y lo logra mediante el erotismo concebido como una transgresión de la cultura por la naturaleza. El cuerpo humano es concebido como un microcosmos del universo, como una especie de santuario simbólico para la comunicación de la gnosis, del conocimiento demoniaco de la naturaleza transgresiva del amor y de la poesía. (2001, 46). La metáfora sinetésica, como el procedimiento constitutivo esencial de la poética de Moro, alrededor del cual se estructuran las demás figuras del discurso, asocia sensaciones que no tiene entre sí nada en común, pero que a través de los procedimientos de acumulación, correspondencia e identificación construyen el caleidoscopio sensorial de un nuevo rito cultural y una nueva propuesta de conocer y descifrar el cosmos (2001, 24)

En la obra del peruano César Moro, el sentimiento de angustia existencial y de exaltación casi mística frente a la fatalidad de lo erótico (como privilegio y condena a la vida y a la muerte) es frecuente en su poesía. El amado encarna la potencia aniquiladora de la fecundidad, como el personaje de Antonio, en las *Cartas*, donde es la “bestia” invocada con el fin de destruir el mundo y así establecer un nuevo orden: “Tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo” (Masi, 2003: 44)

2.3.5. Pablo Neruda y *Residencia en la tierra*

Octavio Paz (1974: 189 - 190) menciona la trascendencia de la poesía de Pablo Neruda, ya que si la poesía de Huidobro evoca el elemento aire, o la de Vallejo a la tierra, la poesía de Neruda es la del agua, más marina que de lago. La influencia de Neruda fue como una inundación de aguas poderosas. En *Residencia en la tierra*, se puede observar un retorno a la naturaleza, a la realidad primaria, cuyo aspecto más importante es el impulso erótico, que marca muchos de los poemas, como *Ritual de mis piernas* o *Agua sexual*. El yo poético, alejado de lo natural, en un mundo artificial y urbano, recurre al aspecto más vital de su ser, al amor sexual y al erotismo, que alcanza a impregnar todo su universo. El erotismo, en *Residencia en la tierra*, es un intento de afirmación frente a la ciudad deshumanizante y falsa, frente a lo artificial que causa la desubicación del hombre en el mundo, por su alejamiento de la naturaleza (Esparza, 1989: 42 – 43).

2.4. EL CUERPO FEMENINO COMO ORIGEN DE CONOCIMIENTO Y CREACIÓN POÉTICA

Ahora analizaremos el poema III, donde atenderemos al análisis de las figuras literarias, así como a las técnicas argumentativas por parte del hablante del poema. Veremos cómo los argumentos se centran en la importancia que tiene para el hablante del poema el cuerpo femenino.

2.4.1. Análisis del poema III

Leamos el siguiente poema:

Del Paraíso

apenas conozco

tu cuerpo hermoso como una fruta.

Meditando tu piel dulce

conozco la vida.

5

Son dalias tus muslos

-potros suaves.

Se abren mis labios

para probar tus senos dulcísimos.

Allí leí una terrible hermosura

10

como el amanecer

de tu cuerpo fresquísimo.

Te amé tan alocadamente como un Tchaikovski.

Horadé profundamente excitado ese paisaje de tu cuerpo

ofrecido a esta avidez que soy.

15

Como un buen vaso de brandy

llegué a tu vida

o te poseí en mis labios

como el brandy de tus pechos.

Amor es compenetrarnos espiritualmente para hacer cosas.

20

Defino este dulce desconsuelo

de habernos conocido:

soy lo que eres.

No lo que fuiste ni serás

aquello que fui.

25

Nos envuelve tristemente el humo del atardecer.

Esta luz del silencio ha limpiado nuestro mundo.

El pecado pudo habernos definido

y el infierno negarnos.

Pero no tenemos definición de pecado

30

ni la virtud se apartó de nosotros.

No tenemos (ni buscamos) lugar en el infierno.

Me abriste otro mudo mejor:

tu cuerpo.

Me ofreciste tiernamente tu cuerpo

35

para alumbrar mi destino

liberándolo en poesía. Mujer

(locura dulce como mandolina

es la metáfora)

continúas deslumbrándome ahora

40

después de muchos años de casados

como un verso sin esa tristeza brumosa del otoño.

Eres mi metáfora preferida como esta flor de nuestra vida.

2.4.1.1. La estructura del texto argumentativo

La tesis del locutor, en el poema III, es que el cuerpo erótico de la mujer es el origen de su conocimiento y de la creación de su poesía.

El texto se estructura en cuatro partes:

Un exordio (constituido por los cinco versos iniciales) que presenta el tema sobre el cual se va a sustentar el punto de vista del locutor. En este caso el tema presentado es el cuerpo femenino como lugar y origen del conocimiento.

Una narración (desde el verso 6 hasta el verso 19) que describe los hechos y experiencias eróticas en la posesión el cuerpo femenino por parte del amante.

Una argumentación (desde el verso 20 hasta el punto seguido del verso 37), donde se aducen las pruebas que confirmarían la postura revelada en el exordio y la narración, y en donde se establece la identidad de los sujetos sin preceptos religiosos.

Una peroración final (desde el verso 37 hasta el verso hasta el verso 43), donde se resalta lo emotivo, y los puntos fuertes de la argumentación, concluyendo en el cuerpo femenino como un mundo mejor, y como origen de la creación del poeta.

2.4.1.2. El campo figurativo de la metáfora y la antítesis

Para nuestro análisis del campo figurativo, atenderemos a la estructura del texto argumentativo, porque consideramos que dicha estructura se corresponde con el aspecto semántico de las figuras.

En el exordio, encontramos en los versos 1 y 2, el campo figurativo de la antítesis, en la figura del hipérbaton, ya que se cambia el orden sintáctico en “Del paraíso / apenas conozco”. En el verso 3, encontramos el campo figurativo de la metáfora, en la figura del símil “tu cuerpo hermoso como una fruta”, donde el cuerpo de la amada es comparado en hermosura con una fruta, elemento que podría estar presente en el Paraíso, símbolo de lugar apacible y de providencia. Los versos 4 y 5, presentan el campo figurativo de la metáfora, en la figura de la metáfora verbal “meditando tu piel dulce / conozco la vida”. En el verso 4 también ubicamos una metáfora adjetival en “piel dulce”, figura importante entre los dos versos, ya que es el elemento metaforizado en donde se centran los verbos.

En la narración, en los versos 6 y 7, encontramos el campo figurativo de la metáfora, en la metáfora propiamente dicha “Son dalias tus muslos” y en la metáfora adjetival “potros suaves”, versos que resaltan la suavidad del cuerpo femenino. Los versos 8 y 9 presentan el campo figurativo de la metáfora, en la metáfora verbal “Se abren mis labios / para probar tus senos dulcísimos”, donde los labios son los elementos que prueban las partes eróticas de la mujer, como si fueran una comida o bocado. En el verso 10 encontramos el campo figurativo de la antítesis, en el oxímoron “una terrible hermosura”. Los versos 11 y 12 establecen la figura de la metáfora verbal con el verso 10 en “Allí leí

una terrible hermosura / como el amanecer / de tu cuerpo fresquísimo”, donde el acto de leer metaforiza la belleza joven del cuerpo de la amada. En el verso 13 encontramos la metáfora verbal “Te amé tan alocadamente como un Tchaikovski”, donde la vida del compositor romántico es modelo de pasión y tormento². Seguidamente, el verso 14 manifiesta una metáfora verbal “Horadé profundamente excitado ese paisaje de tu cuerpo”, en donde la metáfora sugiere el acto sexual sobre el cuerpo de la amada. El verso 15 presenta una metáfora nominal “ofrecido a esta avidez que soy”, porque la identidad del sujeto resalta la necesidad o desesperación del amante por el cuerpo de la amada. Los versos 16 y 17 establecen la metáfora verbal “Como un buen vaso de brandy / llegué a tu vida”, ya que el locutor llega a la vida del alocutario como el alcohol que despierta los sentidos o los desordena. El verbo llegar metaforiza el elemento del vaso de brandy, siendo el esquema A es como B: Yo llegué como un buen vaso de brandy. Los versos 18 y 19 continúan con las metáforas verbales “o te poseí en mis labios / como el brandy de tus pechos”, donde el verbo poseer metaforiza las zonas erógenas del cuerpo, ya que el locutor saborea el licor en los labios como su relación oral sobre los pechos del alocutario.

En la argumentación, en el verso 20, encontramos el campo figurativo de la metáfora, en la metáfora del tipo A es B, en “Amor es compenetrarnos espiritualmente para hacer cosas”, donde el amor equivale a la vida espiritual

² . Algunos biógrafos del compositor ruso, indican que su vida estuvo llena de conflictos internos, depresiones, amores inconclusos y una homosexualidad reprimida. Su sinfonía n°6, opus 74, conocida como “Patética”, podría ser considerada como una muestra clara de su arte y personalidad (Tarazona, 1993:13 – 16)

de la pareja. En los versos 21 y 22 se presenta el campo figurativo de la antítesis, en la figura del oxímoron “Defino este dulce desconsuelo / de habernos conocido”, ya que la contradicción “dulce desconsuelo” abarca la forma del encuentro de la pareja. En el verso 23, se muestra la figura de la metáfora, del tipo A es B, luego de los dos puntos, en “soy lo que eres” definiendo el locutor una identidad igual al del alocutario. Los versos 24 y 25, con el verso 23, forman la figura de la antítesis propiamente dicha, ya que “soy lo que eres” se opone a “No lo que fuiste ni serás / aquello que fui”, excluyendo el tiempo pasado y futuro, y privilegiando la identidad del sujeto en tiempo presente. En el verso 26 y 27, encontramos el campo figurativo de la metáfora, en las metáforas verbales “Nos envuelve tristemente el humo del atardecer / Esta luz del silencio ha limpiado nuestro mundo”, completando el sentido de la bruma y la tristeza en que vive la pareja. Se suma esta vez, el silencio que limpia o purifica su mundo. Los versos 28 y 29 presentan el campo figurativo de la metáfora, en las personificaciones “El pecado pudo habernos definido / y el infierno negarnos”, donde el pecado y el infierno son tomados como personas, que sentencian y juzgan. También, entre estos dos versos se manifiesta el campo figurativo de la antítesis, en la figura de la paradoja, ya que el pecado pudo haber identificado a la pareja, sin embargo, pesar de los pecados cometidos por la pareja, el infierno no los admitiría. Los versos 30, 31 y 32: reafirman la paradoja anterior, “Pero no tenemos definición de pecado / ni la virtud se apartó de nosotros”, ya que la pareja no sabe lo que es el pecado, sugiriendo una ética libre. Como resultado la virtud se erige como valor principal. En el verso 32, “No tenemos (ni buscamos) lugar en el infierno”, el locutor establece la postura negativa de la pareja frente al lugar símbolo del

castigo por los pecados cometidos. Los versos 33 y 34 muestran el campo figurativo de la metáfora, en la metáfora verbal “Me abriste otro mundo mejor: / tu cuerpo”, donde el abrir el cuerpo del alocutario, representado en la amada, es como ingresar a un mundo mejor, ideal. Hay que resaltar que entre los versos 30, 31, 32 y los versos 33 y 34 se establece una relación de antítesis, porque el cuerpo de la amada establece el ingreso a un mundo mejor, en contraposición al mundo que simboliza el infierno, y en el cual la pareja se niega a ocupar. En los versos 35, 36 y 37: se presenta el campo figurativo de la metáfora, en la figura de la metáfora verbal “Me ofreciste tiernamente tu cuerpo / para alumbrar mi destino/ liberándolo en poesía”, donde el cuerpo femenino de la amada equivale a una guía, que establece el camino del locutor, camino y destino que tienen como fin la actividad creadora en la poesía.

En la peroración final, el verso 37, luego del punto seguido, termina con el sustantivo “Mujer”, dándose un encabalgamiento con el verso 38 que se abre de forma escalonada con un paréntesis. Seguidamente, entre paréntesis, en los versos 38 y 39, encontramos primero la figura del símil “(locura dulce como mandolina”, la cual forma a su vez una metáfora verbal con el verso 39, cuando se lee “locura dulce como mandolina / es la metáfora”, comparando la figura retórica más representativa de la poesía con el sonido agudo de las cuerdas de una mandolina. Se establece una relación de semejanza entre la figura retórica y el instrumento de cuerda, relación que es amplificadora por el sustantivo “locura”, sugiriendo que ambos serían un delirio, un desorden de la mente. Los versos 40, 41 y 42, presentan el campo figurativo de la metáfora, en la metáfora verbal “continúas deslumbrándome ahora / después de muchos años

de casados / como un verso sin esa tristeza brumosa del otoño”, donde el alocutario, representado en la amada, equivaldría a un deslumbramiento, una luz que continúa despertando al amante, a pesar de los años de relación. Además, la amada lo deslumbra como un verso, que no es triste como la bruma del otoño. La metáfora adjetival “tristeza brumosa” amplifica la fuerza de la metáfora verbal centrada en el verbo deslumbrar. Finalmente, en el verso 43, ubicamos la metáfora verbal en “Eres mi metáfora preferida como esta flor de nuestra vida”, ya que el elemento metaforizador es la amada que metaforiza a “metáfora preferida” (metáfora adjetival), la misma que se compara con la flor, en esta ocasión, una flor símbolo de vida. Es decir, la amada recubre toda la importancia del sentido, al ser ella semejante a una metáfora, figura retórica central de la poesía, tan importante como la vida del poeta y su amada.

Vemos también, lo mismo que en las demás partes del texto, la preponderancia del campo figurativo de la metáfora. Si nos fijamos, desde el verso 33 hasta el final, las metáforas se desarrollan de manera continua en cuanto a la importancia que tiene la mujer para el locutor en cada uno de los versos. Podemos hablar aquí de metáforas diagramáticas (Bobes, 2004:185), porque no solo estas metáforas se refieren al ser o al concepto, sino que además reproducen el esquema de relaciones que puede tener el término metaforizador en su referencia, con el referente del término metaforizador. Es decir, si tomamos como ejemplo la identificación “vida = camino”, que sería una metáfora ontológica, se hace diagramática cuando el texto prosigue cuando el texto prosigue atribuyendo a la vida las notas significativas que puede tener el camino: peligroso, largo, salvaje, con malas posadas, etc. Metáforas que se

prolongan en el texto siguiendo un paralelismo entre las partes del referente de un término en el otro; y por esta razón, además de ser metáforas diagramáticas son también continuas. En los siguientes análisis de las figuras, veremos que este tipo de metáforas se repiten a menudo.

2.4.1.3. Los interlocutores en el poema III

En el poema III, encontramos un locutor personaje, ya que se presenta el “yo” en “Del Paraíso, apenas conozco”, que se dirige a un alocutario representado con marcas del “tú”, en “Tu cuerpo hermoso como una fruta”.

Atendiendo a la estructura del texto argumentativo, en el exordio, el locutor personaje se dirige al alocutario, representado en el personaje de la amada, donde su cuerpo es un lugar de meditación y conocimiento frente a la vida.

En la narración, el locutor resalta las partes eróticas del cuerpo femenino, como los muslos o los senos, elementos que despiertan el accionar sexual, “Se abren mis labios / para probar tus senos dulcísimos”, o conmueven al locutor, en “Allí leí una terrible hermosura / como el amanecer / de tu cuerpo fresquísimo”. Asimismo, el locutor se dirige al alocutario describiendo la manera en que la posee sexualmente, así como también, la importancia de haber llegado a su vida y haberla poseído.

En la argumentación, el locutor, intenta definir su identidad, al decir, “Soy lo que eres”, emparentando su ser en la identidad de la amada. Además, el locutor aclara que ni el pecado ni el infierno pueden definirlos, como tampoco albergarlos. Solo la virtud, como valor, se mantiene en la vida de la pareja.

Además, el locutor declara que la amada le entregó un mundo mejor, su cuerpo de mujer, excluyendo al infierno y al pecado, donde el cuerpo femenino es un mundo y guía en su destino. Destino de creación poética, ya que indica que el cuerpo de la amada, libera su destino en poesía.

En el exordio final, el locutor se dirige a la amada resaltando su importancia en su vida y destino, alagando su belleza y atracción después de muchos años de casados y comparándola con las figuras literarias de su oficio como poeta, “Eres mi metáfora preferida como esta flor de nuestra vida”.

2.4.1.4. Las técnicas argumentativas

En los cinco primeros versos, que corresponden al exordio, encontramos el argumento basado en la estructura de lo real, específicamente el argumento de coexistencia, bajo el enlace simbólico, ya que el locutor apela al lugar bíblico, el Paraíso, como símbolo de belleza y paz, libre de cualquier pecado. Lugar puro, de donde únicamente conoce el cuerpo de la amada como una fruta. El locutor se dirige a la amada, resaltando su belleza y acrecentándola al transferirle la perfección y purezas propias del Paraíso como símbolo. Así Perelman indica “el enlace simbólico acarrea transferencias entre el símbolo y lo simbolizado. Cuando la cruz, la bandera, la persona real, se los considera símbolo del cristianismo, de la patria, del estado, estas realidades suscitan un amor o un odio, una veneración o un desprecio”, (Perelman, 1989: 509). Aquí, la relación entre la amada y el paraíso, es decir, entre el elemento simbolizado y el símbolo es de participación, ya que el locutor ya visitó el Paraíso, en

donde la amada es el elemento más importante. Seguidamente encontramos los argumentos que sirven como enlaces para fundamentar la estructura de lo real, ya que luego de la analogía “tu cuerpo hermoso como una fruta”, el locutor realiza una metáfora verbal, al decir que conoce la vida por medio de la meditación de la “piel dulce” de la amada. Como lo indica Perelman “el autor no duda, durante su exposición, en servirse de metáforas derivadas de la analogía propuesta, con lo que acostumbra así al lector a que vea las cosas tal como se las presenta” (Perelman, 1989: 611). Primeros cinco versos que muestran el macroacto de habla (Mayoral, 1987), ya que el locutor afirma que cuerpo de la mujer es el origen de su conocimiento.

Seguidamente, en la narración, los microactos de habla se centran en argumentos que fundamentan la estructura de lo real, utilizando metáforas que comparan los muslos de la mujer con equinos o la hermosura de la mujer comparable con la frescura de un amanecer. En el verso 13, los argumentos de coexistencia, se acercan la persona del músico Tchaikovski como enlace de símbolo, cuya vida agitada emocionalmente (matrimonios, amantes,) y música () se comparan con el locutor en la forma de amar, alocadamente y con avidez. Se presenta a continuación, la argumentación por analogía “como un buen vaso de brandy / llegué a tu vida” fundamentan el modo festivo y vital de la llegada del locutor amante, a la vida de la amada.

Atendiendo siempre a la estructura del texto argumentativo, en la parte de la argumentación, encontramos que el verso 20 nos acerca otra vez al macroacto de habla, ya que la argumentación por analogía, en la figura de la metáfora, atiende a la importancia del amor de los amantes, como una unión

espiritual para realizar sus actos en el mundo. Implica una compenetración, tanto en alma como en espíritu. Una vez más, el locutor apela a la figura de la metáfora después de la analogía, reafirmando, fijando, el aspecto trascendental del amor entre los amantes. Luego de esta metáfora, encontramos los argumentos casi lógicos, en la relación de identidad, mediante la definición en el verso 21 “Defino este dulce desconsuelo / de habernos conocido: soy lo que eres”, donde el locutor pretende definir su identidad mediante una reducción, aparentemente arbitraria de los elementos de existencia de los amantes. Sin embargo Perelman aclara “Para que una definición no nos sugiera esta identificación de términos que presenta como equivalentes, es preciso que insista en su distinción, como las definiciones por aproximación o por ejemplificación, en las cuales se pide expresamente al lector que proporcione un esfuerzo de purificación o de generalización que le permita salvar la distancia que separa lo que se define de los medios utilizados” (Perelman, 1989: 328). Entonces, a continuación vemos como el locutor recurre al tiempo en “No lo que fuiste ni serás / aquello que fui”, generalizando las identidades en el tiempo y haciendo de la definición un estado no tan arbitrario, al colocar la existencia de ambos en tiempo un tiempo presente, como una continuidad perenne que refuerza su unidad. Siguiendo con los argumentos casi lógicos, encontramos a partir del verso 30 relaciones de contradicción al decir “El pecado pudo habernos definido / y el infierno negarnos. / Pero no tenemos definición de pecado / ni la virtud se apartó de nosotros. / No tenemos (ni buscamos) lugar en el infierno”, sin embargo, esta contradicción implica para este locutor más una defensa de su identidad y la del alocutario frente a cualquier tipo de crítica externa a la pareja. Así, Perelman indica “por lo tanto,

uno de los medios de defensa que se opondrá a la argumentación cuasi lógica que se sirve de contradicciones consistirá que se trata, no de contradicción, sino de incompatibilidad, es decir, que se pondrá de manifiesto la reducción que ha permitido la asimilación a un sistema formal que ha sido atacado, el cual, de hecho, está lejos de presentar la misma rigidez” (Perelman, 1989: 307). Debemos tener presente que la figura de la personificación en el pecado se puede relacionar con una sociedad de principios religiosos que suprime o beta el amor libre fundado en el erotismo. Entonces se trataría, de una postura de incompatibilidad con la sociedad en la que vive la pareja. En este punto, el locutor personaje manifestará un estilo de pensamiento separativo, al explicar que el pecado no los define, ni ellos buscan, ni tienen un lugar en el infierno. Solo la virtud no se ha apartado de ellos, separando así lo infernal o pecaminoso de sus vidas. A partir del verso 33, encontramos enlaces que fundamentan la estructura de lo real, en razonamientos por analogía, en las metáforas verbales “Me abriste otro mundo mejor: / tu cuerpo. Me ofreciste tiernamente tu cuerpo / para alumbrar mi destino / liberándolo en poesía”. Aquí el locutor manifiesta el macroacto de habla, pues vuelve a insistir en convencer al alocutario representado en la amada, de que ella es el origen de su saber y su arte en la creación poética. La utilización de la figura de la metáfora es pertinente antes de la peroración ya que “la metáfora, fusión analógica, cumple todas las funciones que realiza la analogía, y, en ciertos aspectos, mucho mejor que ésta, porque la refuerza; la metáfora condensada la integra en el lenguaje”, (Perelman; 1989: 626). Hay que resaltar también, la cantidad de metáforas utilizadas en el texto que acercan en muchos momentos a la metáfora amplificadora (Bobes, 2004), creando también el convencimiento en el

discurso del locutor producto de la acumulación. En estos versos, el locutor mantiene el estilo separativo, al decir “Me abriste otro mundo mejor: / tu cuerpo”. Así, todo lo anterior, Paraíso e infierno, quedan relegados, separados de la importancia que tiene para el locutor el cuerpo de la amada. Además, el cuerpo femenino viene a convertirse en un mundo mejor, de entre los mundos posibles, que encamina su destino como poeta. Asimismo, el cuerpo de la mujer es una guía, que alumbra el destino del poeta, “para alumbrar mi destino / liberándolo en poesía”, y que le permite conocer su camino en la creación poética.

En el verso 37, también se da inicio a la peroración final, en donde se manifiesta la interacción de los argumentos por analogía, coexistencia y contradicción, ya que el locutor se refiere a la mujer comparándola con “locura dulce como mandolina / es la metáfora” y seguidamente haciéndola partícipe de la idea del amor duradero “después de muchos años de casados”, frente a una sociedad moderna de fines del siglo XX, donde la promiscuidad del amor es concebida como algo libre y pasajero. El argumento por contradicción e incompatibilidad revisten esta separación de la pareja fiel en contraposición a un amor de experiencias pasajeras, que sin embargo, “no contiene esa tristeza brumosa de otoño”, y que es feliz. El último verso es un argumento por analogía que se desarrolla gracias a la metáfora “Eres mi metáfora preferida como esta flor de nuestra vida” y que cierra el discurso del locutor resaltando el oficio que tiene en esta vida, oficio tan importante como la vida misma, y del cual la amada es parte fundamental.

2.4.1.5. El locutor personaje y los estilos de pensamiento

En la parte del exordio, el locutor manifiesta un tipo de pensamiento conjuntivo, del tipo distintivo, ya que el pensamiento busca un tratamiento entre el cuerpo femenino y el conocimiento, producto del meditar el cuerpo, conocimiento de la vida que se logra gracias al cuerpo de la amada.

En la narración, el locutor se inclina hacia el tipo de pensamiento confusivo, porque manifiesta que ama el cuerpo de la amada, de manera alocada, comparando su locura a la figura y la música del compositor ruso Thaikoski.

En la argumentación, el locutor presenta un estilo de pensamiento conjuntivo – distintivo, ya que el locutor define la semejanza de ambos, “soy lo que eres”, a pesar de los problemas o diferencias en la pareja “dulce desconsuelo / de habernos conocido”, es decir, ha buscado un tratamiento en medio de las posibles dificultades.

En la peroración final, el locutor presenta un estilo de pensamiento distintivo, porque la amada continúa deslumbrándolo “después de muchos años de casados”. El tratamiento se articula entre el amor y el desamor, producido por la rutina de los años en pareja, pero que se mantiene a pesar de los años.

2.4.1.6. La retórica del personaje

En este apartado, veremos que el locutor personaje asume distintos tipos de personajes sobre la base de las provincias figurales planteadas por Giovanni Bottioli. Veremos que el locutor del poema III es un personaje principalmente metafórico porque conoce su mundo bajo el principio de la

analogía y la semejanza. Fernández (2011) nos ilustra en su análisis de la retórica del personaje en *Los ríos profundos* cómo el personaje de Ernesto se basa en la comparación para precisar la esencia y el accionar de los objetos e individuos. Ernesto ve al padre director como un animal en un mundo onírico: “Yo lo confundía en mis sueños; lo veía como un pez de cola ondulante y ramosa nadando entre la algas de los remansos”. El río, para Ernesto, es homologable a un modelo ético de conducta al cual debería aspirar el ser humano: “¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras, (Fernández cita a Arguedas, 2011:10).

En el exordio, el locutor personaje es del tipo metafórico, ya que manifiesta en su discurso, una reflexión en torno a su conocimiento e identidad en el mundo. Así, conoce del Paraíso solo el cuerpo de la amada; conoce la vida, gracias a la meditación de su piel dulce.

En la narración, el locutor primero es un personaje metafórico, ya que “lee” la hermosura del cuerpo fresco de la amada, haciendo una actividad ligada al aprendizaje. Las metáforas están referidas al erotismo presente en el cuerpo de la mujer, “Son dalias tus muslos / potros suaves”, “tus senos dulcísimos”, y establecen analogías, semejanzas que le dan un sentido al mundo del locutor. Luego el locutor es del tipo metonímico, porque se establece una relación de cercanía y contigüidad con el alocutario, ya que el amante posee sexualmente el cuerpo de la amada. Las metáforas, con sus analogías y comparaciones permiten sublimar esta posesión sexual, donde las imágenes sugeridas nos acercan a un erotismo centrado en lo oral, como en “o te poseí en mis labios / como el brandy de tus pechos”.

En la argumentación, el locutor, en un primer momento es un personaje metafórico, porque manifiesta una semejanza con la amada, en su reflexión acerca de su identidad, “soy lo que eres. / No lo que fuiste ni serás / aquello que fui”. El locutor plantea su identidad resaltando el tiempo presente, estableciendo el conocimiento de su ser en un mundo posible sin pasado, en un eterno presente. En un segundo momento, el locutor expresa un tipo de personaje sinecdótico, porque reflexiona sobre la posibilidad de ocupar un lugar en el infierno, y así ser parte de un todo, representado en un mundo de culpa o pecado. Sin embargo, niega esta posibilidad, al declarar que la pareja no tiene definición de pecado. Solo el mundo de la virtud es parte de ellos. Luego el locutor declara, “Me abriste otro mundo mejor: / tu cuerpo”, donde nos indica que el cuerpo de la amada se abre para hacerlo ingresar en el mejor de los mundos posibles. El locutor, en oposición al tópico del infierno, del cual no quiere formar parte, confirma ser parte del mundo del cuerpo de la amada.

En el exordio final, el locutor adopta el tipo de personaje metafórico, al comparar por analogía el cuerpo de la mujer con el sonido de una mandolina”. Las analogías confirman la importancia y permanencia del cuerpo femenino como fuente poética para el locutor poeta. Fuente de saber, de conocimiento para el oficio de la escritura. El último verso confirma y fija esta reflexión: “Eres mi metáfora preferida como esta flor de nuestra vida”.

Vemos que el poema III, el locutor es un personaje principalmente metafórico, que siempre busca un tratamiento de las cosas, teniendo así un tipo de pensamiento distintivo y conjuntivo, pero además en su relación con el

alucutario se establece una relación sinecdóquica, al formar parte del cuerpo y mundo posible de la amada.

2.4.1.7. La cosmovisión

El locutor nos indica que después de haber estado en el Paraíso, solo conoce el cuerpo de la mujer, recordándonos la imagen de Beatriz en *La Divina Comedia* guiando a Dante por el Paraíso. Al igual que Beatriz, la amada será guía y alumbrará el destino del locutor. El locutor conocerá así un mundo mejor, el cuerpo de la amada que será el origen de su destino como poeta y además será la fuente de su poesía, recordándonos la importancia de la amada en el amor cortés, a quien se le dedicaban poemas y cantos para alabar su belleza. También el locutor personaje deja entrever una vitalidad creativa en su oficio de poeta, porque la mujer, en su totalidad, es la fuente de su poesía, además de ser su metáfora preferida

El locutor llega a la vida de la amada, definiendo su identidad total con el ser de la amada: “soy lo que eres. / No lo que fuiste ni serás / aquello que fui”, entregando todo su ser como devoción a alguien superior del cual depende su destino. Relación que se asemeja con el amor a Dios producto de la experiencia mística, como en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.

. Vemos que hay un erotismo que trasgrede un orden para convertirse en la continuidad del ser. Es decir, en términos de Bataille, el sujeto pierde su discontinuidad producto de la experiencia erótica, entrando de esta manera en un estado de continuidad representado en un nuevo mundo posible. En la obra

de Rubén Darío, como en los cuentos de *Azul...*, el erotismo es un factor transgresor, el cual produce un estado de liberación y continuidad frente a la moral y las normas sociales. En Verástegui, el erotismo también posibilita la continuidad del sujeto en la creación de un “mundo mejor” y posible, donde la discontinuidad del sujeto está muy relacionada al mundo en el que le ha tocado vivir, pero cuya soledad y posibilidad de elección se ven aplacados por la relación sexual con el cuerpo de la amada.

Atendiendo a las técnicas de la argumentación, podemos apreciar que el locutor del poema busca persuadir a la amada de la importancia de su cuerpo, mediante argumentos que fundamentan la estructura de lo real y que además configuran su mundo posible. Desde la perspectiva de la teoría constructivista de la adquisición del conocimiento, vemos que esta configuración abarca también la formación de la identidad de los sujetos, por medio de la acumulación de metáforas centradas en varios aspectos de su experiencia erótica y afectiva. Así, el erotismo del cuerpo de la amada, es fuente de conocimiento en la identidad del sujeto, en su oficio y en su mundo posible.

2.5. EL GOZO SEXUAL COMO FORMA DE LIBERACIÓN E IDENTIDAD ANTE UN MUNDO MODERNO “IRREAL”

Ahora analizaremos el poema VIII, para ver cómo el campo figurativo y las técnicas argumentativas, refuerzan la importancia del cuerpo de la mujer en el gozo erótico, pero esta vez como liberación ante el mundo moderno.

Hemos buscado perder la náusea de no – ser.

20

Y apenas ahora me fascinan estas flores soñadas de tu cuerpo.

Abrazarnos es florecer solitarios en el cielo.

No hay tiempo que pueda transcurrir sin ti:

luz eterna como el orgasmo.

Persigo el éxtasis rodando contigo sobre una alfombra persa.

25

Encuentro mi ser en tu cuerpo.

Aventura perfecta como ser nada ni nadie ahora:

sólo una flor desolada colocada en tus pechos.

Contemplamos la noche como un vivir la perfección de la fe.

Olfateo lentamente las flores de tu mundo

30

alumbrándome este alearse de sí.

Ser que encontré acariciando en tus manos.

No tener un lugar en el tiempo es una conquista. Un estilo.

El amor

(¿entiende alguien nuestro amor?)

35

persistía

guiándonos como el arcángel de luz por este mundo irreal.

Existes: sala desolada como terraza al mar violeta aterciopelado de

la noche, tan bellamente tranquila

como el magnífico amante maduro leyéndote su espléndido equinoccio

40

del cuerpo y el alma.

2.5.1.1. La estructura del texto argumentativo

La tesis del locutor es que el gozo sexual es una forma de liberación e identidad ante un mundo moderno “irreal”.

Este texto argumentativo se divide en cuatro partes:

Un exordio, que abarca los seis primeros versos, donde el locutor alaba el erotismo y deseo que despiertan el sexo de la mujer.

Una narración, desde el verso 7 hasta el verso 14, donde el locutor medita sobre el gozo sexual de la pareja y manifiesta el triunfo simbólico de lo fálico.

Una argumentación, desde el verso 15 hasta el verso 37. En estos versos, el locutor plantea al sexo de la mujer como liberación y camino ante la decadencia de la vida moderna, así como la identidad del sujeto amante producto del gozo sexual. Esta parte contiene también momentos que se intercalan con la narración.

Una peroración final, desde el verso 37 hasta el verso 41, donde el locutor ve el amor como mística y guía ante un mundo irreal, donde lo único real es la existencia de la amada y el espacio que habita.

2.5.1.2. El campo figurativo de la metáfora y la metáfora de Lakoff y Johnson

Atendiendo a la estructura del texto argumentativo, en el exordio se presenta el campo figurativo de la metáfora, en las figuras de la metáfora verbal, metáfora adjetival y símil. En los tres primeros versos encontramos la metáfora ontológica, en la personificación “Relumbra tu flor / invitándome / a su abismo”, donde la “flor” es concebida como una persona que invita al locutor a

que este caiga en su abismo, presentándose así una metáfora orientacional como caída hacia el cuerpo de la amada, similar al de una caída fuerte, ya que se trata de un abismo. La “flor” también es metáfora del sexo femenino el cual “relumbra”, seduciendo al locutor con la intención de que este caiga en su abismo de pecado. Después de un punto seguido, en el verso 3 y verso 4, se presenta la figura de la metáfora verbal, “Tu sexo implacable / como esta noche destella su fulgor solidario”. Metáfora verbal que resalta la imagen brillante y seductora del sexo femenino, despertando el deseo en el locutor; así como la figura del símil que muestra un sexo limpio y diáfano, semejante a una noche iluminada por estrellas, cielo de todos los seres, solidario. En el verso 5, encontramos la metáfora, verbal y adjetival, en “Contemplo la locura de tus muslos”, donde el verbo contemplar, metaforiza a “locura de tus muslos”, siendo este último sintagma, una metáfora adjetival y una metáfora ontológica, ya que la “locura” que padecen los muslos, se traslada e ingresa al locutor cuando dice, “Alucino”, dándose una metáfora de recipiente, donde la locura es sustancia que afecta a los cuerpos llenándolos de erotismo y descontrol.

En la narración, el verso 7, “Abro tu cuerpo como cortinas a un jardín inglés”, encontramos la metáfora orientacional, ya que indica que la acción de abrir el cuerpo, del alocutario – amada es similar a la acción de abrir las cortinas para ingresar a un espacio de vegetación, como el de un jardín inglés. El cuerpo es un recipiente que se puede abrir para ingresar a un lugar de placer, éxtasis y locura. En los versos 8 y 9, la metáfora verbal, “Iluminado medito este copular exquisitamente contigo / como con una gacela sobre las

yerbas doradas de la noche”, presenta el verbo conjugado “meditar” que metaforiza el acto sexual de la copulación similar a la acción de correr de la gacela sobre un campo en medio de la noche. La metáfora sugiere pensar en el acto sexual, como una acción natural y libre de los cuerpos, como el instinto de la gacela en su carrera nocturna. La metáfora adjetival “yerbas doradas de la noche”, sugiere la imagen de un cielo estrellado, completando el sentido de un meditar como visión idealizada de la cópula. En los versos 10 y 11, encontramos a la metáfora adverbial, verbal y adjetival, en “Gimes ondulando lentamente tu cuerpo mientras muerdo / tu belleza necesaria como estas palabras que te nombran”, ya que se indica cómo la amada expresa en su cuerpo el gozo sexual, mientras el acto de morder sugiere una apropiación de la “belleza necesaria” del cuerpo femenino, y al mismo tiempo, una posesión de la amada por medio de la palabra, al ser nombrada por el amante. Posesión que realizan las palabras, es decir, ontológicamente las palabras adquieren la personificación del amante, lo cual sugiere una transgresión de fuerza o “violencia” en el acto sexual. . En los versos 12, 13 y 14, se presentan las metáforas adverbiales y verbales, en “Golosamente hambrienta hasta la náusea / te engulliste el cetro de mi poder: mi falo enhiesto. / Tus labios abiertos se cubren con rocío”, donde el modo del acto de la felación es vista como el hambre de la amada por el cuerpo del amante. El sexo masculino es abordado como símbolo de poder y dominio. Versos que nos acercan a la metáfora estructural “El amor es una guerra”, ya que lo fálico es visto en el poema como símbolo de poder, de dominio de vencer al otro amante. Podemos establecer los siguientes emparejamientos metafóricos:

EL AMOR ES UNA GUERRA.

Los amantes se enfrentan al hacer el amor.

El hombre es el elemento activo que vence en el lecho del amor.

El sentido se complementa con los labios de la mujer cubiertos con rocío, metáfora verbal que sugiere la culminación del acto de la felación.

En la argumentación, los versos 15 y 16, presentan una metáfora ontológica en “No quiero vivir esa muerte hedionda / en oficinas infernales”, donde la vida y la muerte son sustancias que se alojan en el recipiente, representado por las oficinas, lugar y espacio que sugieren un trabajo rutinario, programado, que termina por enajenar al hombre en las ciudades modernas, y en el que el locutor no quiere formar parte. La megametáfora en este caso sería “El trabajo es progreso”, estableciendo el siguiente emparejamiento metafórico:

EL TRABAJO ES PROGRESO.

El trabajo es un sacrificio.

El trabajo nos está matando.

Los versos 17, 18 y 19 presentan metáforas ontológicas, en la personificación de “Tu alocado sexo me llama invitándome a seguirte. / Esa orquídea deslumbrante. / Pétalos determinando mi rumbo en este mundo”, en

donde el sexo de la amada, se amplifica semánticamente, ya que se personifica al llamar al amante para que la siga. El adjetivo “alocado”, sugiere un estado de erotismo muy elevado en el locutor. Asimismo, la metáfora adjetival “Esa orquídea deslumbrante”, complementa la imagen del sexo femenino comparándolo en formas a la orquídea, planta de pliegues parecidos a los labios de la vagina. Los pétalos de la orquídea son personificados también, y determinan la orientación del locutor dentro del mundo al que pertenece. Estos tres versos, conforman una metáfora diagramática (Bobes, 2004), porque la metáfora inicial referida al sexo femenino se amplía y complementa con las demás metáforas. En el verso 20, encontramos la metáfora verbal “Hemos buscado perder la náusea de no – ser”, donde el locutor sugiere eliminar todo vestigio o elemento que afecte la identidad de los sujetos. La metáfora adverbial, en el verso 21, “Y apenas ahora me fascinan estas flores soñadas de tu cuerpo”, resalta el modo cómo los elementos eróticos del cuerpo agradan al locutor. En el verso 22, la metáfora verbal, “Abrazarnos es florecer solitarios en el cielo”, donde los verbos abrazar y florecer solitarios, sugieren una colaboración mutua de los amantes para que puedan hacer frente al mundo, ya que florecen “solitarios”. Entonces la megametáfora es “El amor es una obra de arte en colaboración”, de ahí las demás metáforas por emparejamiento son:

EL AMOR ES UNA OBRA DE ARTE EN COLABORACIÓN.

El amor es cooperación para que la pareja florezca.

El amor de la pareja es crecer juntos frente al mundo.

En los versos 23 y 24, encontramos la metáfora ontológica en “No hay tiempo que pueda transcurrir sin ti: / luz eterna como el orgasmo”, donde el tiempo como sustancia transcurre y acompaña a la amada que vendría a ser el recipiente. Luego de los dos puntos, el verso anterior se complementa con “luz eterna como el orgasmo”, donde el orgasmo es comparado con la proyección de la luz en el espacio, continua y sin fin. La luz es sustancia que se compara con la sustancia orgasmo, cuyo origen principal es el sexo de femenino como recipiente. El orgasmo sería intenso y no tendría fin, y se prolonga eternamente. En el verso 25, la metáfora orientacional, en “Persigo el éxtasis rodando contigo sobre una alfombra persa”, donde el acto de perseguir al éxtasis, como sustancia y de rodar, nos dan la idea del movimiento amoroso en la búsqueda del placer. El elemento de la alfombra persa, le da exotismo a la imagen. Los versos 26, 27 y 28, presentan metáforas ontológicas, en “Encuentro mi ser en tu cuerpo”, el “ser” es visto como una sustancia que se aloja dentro del cuerpo de la amada como recipiente, y además donde el verbo encontrar significa la total identificación y autoconocimiento del sujeto dentro del cuerpo de la amada. “Aventura perfecta como ser nada ni nadie ahora:”, donde la aventura es comparada con la negación del “ser” dentro del tiempo “ahora”, es decir, ontológicamente el “ser” como sustancia está dentro del recipiente tiempo “ahora”, sugiriendo la aniquilación del sujeto producto de la experiencia del gozo, en el orgasmo que lo aleja de sí mismo. Luego, los dos puntos le dan un nuevo significado a dicha aniquilación en el verso 28, “sólo una flor desolada colocada en tus pechos”, donde la metáfora ontológica, en la

entidad “flor desolada”, sugiere la forma en que el amante reposa después del éxtasis sexual, así como la restauración de la identidad del sujeto al estar en contacto con los pechos de la amada. El verso 29, presenta una metáfora orientacional en “Contemplamos la noche como un vivir la perfección de la fe”, donde contemplar, la noche, sugiere que la mirada se proyecta hacia el cielo nocturno, y que provoca sensación de misterio a quien lo contempla, misterio que es comparable a la fe religiosa expresada en la mística. En los versos 30 y 31, la metáfora ontológica “Olfateo lentamente las flores de tu mundo / alumbrándome este alejarse de sí”, el acto de olfatear implica hacer ingresar aire al cuerpo del locutor desde las partes eróticas de la amada, representado en las “flores”. Estas “flores”, son entidades que también alumbran al sujeto, el cual experimenta un “alejarse de sí”, sugiriendo una vez más, la pérdida de su ser. . En el verso 32, se muestra la metáfora verbal “Ser que encontré acariciado en tus manos”, sugiriendo el hallazgo de un ente que podría ser él mismo, ya que es acariciado por las manos de la amada. En el verso 33, “No tener un lugar en el tiempo es una conquista. Un estilo.”, se trata de una metáfora ontológica, ya que el locutor indica que no ocupar un lugar ni espacio en el transcurrir del tiempo (el cual se puede medir y contabilizar) implica una conquista por parte de los amantes, que triunfan en la libertad del amor, frente a una posible vida rutinaria llena de horarios. Los posibles emparejamientos metafóricos serían:

EL TIEMPO ES DINERO.

No aprovechar el tiempo es un lujo.

No tener obligaciones en el tiempo es un estilo.

En los versos 34, 35, 36 y 37, “El amor / (¿entiende alguien nuestro amor?) / persistía / guiándonos como el arcángel de luz por este mundo irreal.”, se trata de una metáfora ontológica en la personificación del amor, que persiste, orientando a la pareja en forma de arcángel de luz, por los caminos de un mundo irreal. La utilización de los paréntesis, en la pregunta del verso 35, no solo resalta el cuestionamiento de su amor frente a un mundo irreal, sino también manifiesta una mayor privacidad entre el locutor y el alocutario.

La peroración final, en los versos 38, 39, 40 y 41, plantean las metáforas ontológicas, en “Existes: sala desolada como terraza al mar violeta aterciopelado de / la noche, tan bellamente tranquila / como el magnífico amante maduro leyéndote su esplendido equinoccio / del cuerpo y el alma”, donde la existencia de la amada como sustancia, cobra presencia en el espacio desolado de una terraza, y entra así por comparación en el espacio de lo físico. Además, una terraza con miras a un mar violeta aterciopelado que pertenece a “la noche, tan bellamente tranquila”, dando la idea de un espacio de paz habitado por la amada y un amante maduro. El símil que se forma con el verso 40, relaciona la idea de tranquilidad con la del amante maduro, amante más alejado del ímpetu sexual de la juventud. La metáfora verbal, “el magnífico amante maduro leyéndote su esplendido equinoccio / del cuerpo y el alma:”, sugieren la comunicación de la experiencia erótica del locutor hacia la amada, al centrar su mirada en la intersección del cuerpo y el alma, como sustancias ontológicas, que además, sugieren la propia lectura de la obra poética, auto referencia sugerida por los dos puntos finales del poema, resaltando así, la

“obra abierta” en la estructura semántica del poema. Al igual que en el poema III, vemos la preponderancia del campo figurativo de la metáfora, así como las metáforas ontológicas y diagramáticas a lo largo del texto.

2.5.1.3. Los interlocutores en el poema VIII

En el Poema VIII encontramos un locutor personaje, que se dirige a un alocutario representado en la amada, ya que existen las marcas del tu y del yo, desde el primer verso, “Relumbra tu flor / invitándome a tu abismo”.

En el exordio, el locutor se dirige al alocutario comunicando la perturbación ante las partes expuestas del cuerpo y el sexo de la amada. Exposición erótica que despierta el deseo del locutor, hasta llegar al punto de la alucinación.

En la narración, el locutor se dirige al alocutario en tiempo presente, describiéndole al alocutario lo que hace con su cuerpo, “Abro tu cuerpo”, y las reacciones de la amada, “Gimes ondulando lentamente tu cuerpo”, haciendo una descripción más explícita del acto sexual.

En la argumentación, el locutor manifiesta su disconformidad y rechazo con la vida del trabajo en las oficinas, elementos del sistema económico moderno. Oficinas que son calificadas por el locutor como “infernales”. Frente a esa posibilidad, el locutor prefiere el gozo sexual, centrado en el sexo de la mujer. Sexo que se convierte en guía, luz y camino en su mundo. Pero también el locutor identifica a la amada como un lugar de identidad, ya que encuentra su ser en su cuerpo. No quiere ser un elemento más del mundo, se siente parte de la amada, llegando a identificarse con el mismo gozo sexual u

orgasmo que lo acerca a no ser nada ni nadie , solo una flor desolada sobre el pecho de la amada. También, el locutor se dirige al alocutario, resaltando la contemplación de la noche, como acto de fe, mística o religión, pero asociado inmediatamente al amor, entrando en contacto con el olor de la amada que lo aleja de sí mismo y del tiempo controlado por los horarios. Esta concepción del amor es un estilo y una conquista, donde el locutor pregunta a la amada “¿entiende alguien nuestro amor?”, resaltando lo especial del amor en la relación.

En la peroración final, el locutor se dirige a la amada, resaltando su existencia de manera física en el espacio de una sala, en una noche bella y tranquila, donde el amante le lee su equinoccio del cuerpo y el alma. La existencia de la amada, en medio de un mundo irreal, resalta el amor y el erotismo como experiencias verdaderas, así como también, el conocimiento de la identidad del locutor frente al mundo “irreal”.

2.5.1.4. Las técnicas argumentativas

La tesis que plantea el locutor es que el gozo sexual es una forma de liberación e identidad dentro de un mundo “irreal”.

Encontramos en los seis primeros versos, que coinciden con el exordio, argumentos de enlaces que sirven para fundamentar la estructura de lo real, en las analogías que se establecen entre la “flor” y el sexo de la amada, expresado en el “abismo”, así como entre el “sexo impecable” de la amada y el destello de la noche con su “fulgor solidario”. La metáfora verbal “contemplo la

locura de tus muslos”, traen como resultado el éxtasis que experimenta el locutor al observar el erotismo en el cuerpo de la amada, hasta el punto de alucinar, evidencian que los argumentos se centran en una alabanza del sexo femenino.

La narración en el verso 7, empieza también con el argumento por analogía, en la figura de la metáfora verbal, cuando el locutor personaje manifiesta abrir el cuerpo de la amada como cortinas que dan paso al espacio de un jardín inglés. Aquí el argumento describe la posibilidad de que el cuerpo de la amada contenga otro espacio o mundo producto de la actividad sexual. A continuación, el locutor personaje describe la cópula, utilizando la metáfora verbal “iluminado medito este copular exquisitamente contigo”, declarando que se siente iluminado en medio del acto sexual, al punto de meditar y reflexionar acerca del coito mientras lo realiza con la amada, comparando esta experiencia con una gacela que corre por la vegetación en medio de la noche. La relación entre el “jardín inglés” y las “yerbas doradas de la noche”, como nuevos espacios, marcan la trascendencia del estado del locutor amante a raíz del cuerpo sexual de la amada. Sin embargo, el locutor empieza a describir explícitamente sucesos del acto sexual, como el gemido o el acto de la felación, argumentando que el falo enhiesto es símbolo de su poder, metaforizando el semen con las gotas de rocío.

Hasta esta parte del texto argumentativo, podemos decir que encontramos en su mayoría de los versos microactos de habla, si bien se puede percibir en la narración, la descripción de formas de liberación o trascendencia en la alucinación y meditación que originan el gozo sexual.

A continuación, la parte de la argumentación o demostración del texto se centrarán en los macroactos de habla, en la reflexión e importancia del sexo y el gozo sexual.

En los versos 15 y 16, el locutor manifiesta un argumento casi lógico por contradicción al decir “No quiero vivir esa muerte hedionda / en oficinas infernales”, ya que si bien se dirige al alocutario, representada en la amada, su argumento también se enfrenta a lo que la sociedad plantea acerca del sistema capitalista: que el trabajo es un recurso para el progreso del individuo. Tratar el trabajo, utilizando el campo figurativo de la antítesis, en la figura de la paradoja “vivir esa muerte hedionda”, es manifestar que el locutor no compartirá el trabajo que la sociedad impone y plantea, porque ve que el trabajo no es para un progreso, sino para una enajenación que irá matando su ser e identidad en un trabajo sacrificado en “oficinas infernales”, aspecto que no concuerda con la idea de progreso. El locutor está cuestionando a la sociedad utilizando este argumento de contradicción. Así Perelman: “El poner al día la incoherencia de un conjunto de proposiciones es exponerlo a una condenación inapelable, obligar a quien no quiere que lo califiquen de absurdo a renunciar, por lo menos a ciertos elementos del sistema” (Perelman, 1989: 306).

A continuación, y en contraposición al sistema de trabajo capitalista, el locutor recurre a la argumentación que fundamenta la estructura de lo real, en los versos 17, 18 y 19, ya que utiliza la personificación en el sexo de la amada que lo invita a que lo siga y que determinará su rumbo o destino en el mundo que le toca vivir. El estilo de pensamiento es separativo, ya que el locutor manifiesta que no quiere pertenecer al sistema de trabajo en oficinas, sino

seguir el sexo y el gozo que le provoca la amada. El sexo de la amada determina su rumbo, no la sociedad con sus sistemas laborales.

En el verso 20 declara “hemos buscado perder la náusea de no – ser”, manifestando otra vez la contradicción que evidencia la sociedad moderna, ya que la modernidad prometió un desarrollo y avance del ser humano, y no su enajenación o crisis existencial por la que atraviesa gran parte de la sociedad (Habermas, 2008: 19 – 32). Se trata entonces de una contradicción en la sociedad del cual el locutor rechaza y evita. Frente a ese rechazo, el locutor se dirige a la amada con la utilización de la figura de la metáfora verbal en “abrazarnos es florecer solitarios en el cielo”, marcando el estado de soledad en el que se encuentra la pareja en el mundo. Además, el tiempo es parte de la analogía “luz eterna como el orgasmo”, donde el tiempo transcurre junto a la identidad de la amada, concebida como éxtasis perpetuo o clímax dispuesto para siempre, pero orgasmo que el locutor persigue en compañía de la amada “sobre una alfombra persa”. Continuando con los argumentos que fundamentan lo real, el locutor se acerca al macroacto de habla en la metáfora “encuentro mi ser en tu cuerpo”, verso 26, lo que será comparado con un aniquilamiento del ser, “nada ni nadie ahora”, existiendo solo como flor en los pechos femeninos. En estos argumentos, el locutor busca persuadir a la amada de la trascendencia de su cuerpo en la búsqueda de su identidad, en un mundo enajenado con pérdida de identidad. Solo el sexo de la mujer es capaz de recobrar esa identidad. El locutor expresa entonces, un tipo de pensamiento distintivo, en el tratamiento de las identidades de los amantes, por evitar la

pérdida de identidad en el no – ser, en el orgasmo como continuidad de tiempo, o en el cuerpo de la mujer, donde el locutor encuentra su ser.

Los aspectos narrativos se presentan también en estos versos, continuando con los argumentos por analogía y metáforas. El aspecto místico se hace presente al contemplar el amante y la amada, la noche, como manifestación perfecta de fe religiosa. Asimismo, en “olfateo lentamente la flores de tu mundo”, verso 30, es recalcar que el cuerpo de la amada es también otro mundo, mundo posible que anida el origen e identidad del amante, expresado en un ser que siempre está en contacto con su cuerpo.

El argumento casi lógico por contradicción se presenta en el verso 33, cuando el locutor manifiesta “No tener un lugar en el tiempo es una conquista. Un estilo”, ya que el locutor se dirige a la amada resaltando que ambos no son compatibles con el tiempo regido por horarios en que la sociedad moderna organiza su vida rutinaria. Es también “un estilo” que se relaciona mucho al amor que practica la pareja, y en donde lo erótico los acerca al orgasmo que provoca un estado de “muerte”, en términos de Bataille, y en el que el tiempo queda abolido. Precisamente, en el verso 35, el locutor dirige una pregunta a la amada que es también una manifestación de contradicción en “(entiende alguien nuestro amor)”, ya que la sociedad con su trabajo aniquilador y su tiempo programado no puede entender la forma de amar de los personajes del poema.

A continuación se presenta la interacción de los argumentos, por analogía en la personificación y casi lógicos por contradicción, ya que solo el “amor”, personificado como un “arcángel de luz” puede entenderlos y guiarlos

por ese “mundo irreal”. El amor como un arcángel de luz trae la significación de religiosidad y mística, presentes en versos anteriores, pero además, el locutor manifiesta que los guiará por “este mundo irreal”. Es decir, el mundo del cual el locutor ha estado manifestando su contradicción e incompatibilidad, y al cual pertenece, es ese mundo irreal, programado, regulado por el capitalismo, superficial y falto de valores. El mundo “real”, es ese mundo posible que surge del cuerpo erótico y sexual de la amada y en donde el locutor encuentra su ser e identidad.

En el exordio final, el locutor se dirige a la amada, elogiando su existencia frente a ese “mundo irreal”. Recurre al argumento por analogía cuando le dice “Existes: sala desolada como terraza al mar violeta aterciopelado / de la noche” Existencia que es bella y tranquila como la lectura de una obra poética (en alusión al título del poemario) o la muestra de la intersección de los cuerpos y las almas que ellos experimentan en el lecho amoroso.

2.5.1.5. El locutor personaje y los estilos de pensamiento

En la parte del exordio, el estilo de pensamiento en el locutor personaje tiende al tipo confusivo, ya que, desde el primer segmento los sustantivos, “abismo”, “locura”, “fulgor”, “alucinación”, demuestran un estado de intranquilidad o excitación producido por la contemplación erótica del sexo femenino.

En la narración, el estilo de pensamiento del locutor tiende a lo confusivo, pero esta vez gira en torno a la “violencia” en la relación sexual,

poniendo explícitamente el acto de la felación. Pensamos que lo explícito de lo sexual, se sublima con el uso de analogías y metáforas.

En la parte de la argumentación, el estilo de pensamiento es separativo, ya que la relación de la pareja, contemplativa, erótica, mística, sin horarios establecidos, es diferente al “mundo irreal” en el que viven. Ellos han ganado un estilo y un amor que los guía, pero que nadie entiende.

En la peroración final, el locutor manifestará un tipo de pensamiento separativo, porque la amada y su entorno son tratados como elementos de un mundo “real”, diferente a ese “mundo irreal”. Pero seguidamente manifiesta un estilo de pensamiento conjuntivo distintivo, porque realiza un tratamiento de la amada y los elementos del espacio en el que vive, así como la comparación entre el encuentro amoroso de los amantes y la intersección del cuerpo y el alma en el título de su obra poética.

2.5.1.6. La retórica del personaje

En el exordio el locutor es un personaje metafórico, porque descubre y contempla el sexo de la amada, mediante analogías con la “flor”, el “abismo”, o la “noche” que “destella su fulgor solidario”. Comparaciones con elementos de la naturaleza que le permiten un acercamiento a la zona erógena de la mujer.

En la narración, el locutor es un personaje metafórico y también metonímico. Es metafórico en las acciones de abrir el cuerpo y meditar la cópula que son comparadas con el abrir las cortinas y la agilidad de una gacela, respectivamente. Es metonímico, cuando los gemidos de la amada y el movimiento ondulante de su cuerpo son efectos del placer sexual por contacto

implícito. También, en el acto de la felación cuando los labios de la amada se “cubren con rocío”, acercando lo explícito de la relación sexual.

En la argumentación, encontramos en el locutor a un personaje sinecdóquico, ya que el sujeto no quiere ser parte del sistema de trabajo en la vida de la sociedad moderna. Prefiere ser parte de la vida sexual de la amada, como motor y destino, en su rumbo por el mundo. Seguidamente, el tipo de personaje es metafórico, porque el locutor intenta explicar la necesidad de identidad, ante la pérdida posible del ser. Las analogías y comparaciones, refuerzan su posición e identidad, como “florece solitarios en el cielo” o “encuentro mi ser en tu cuerpo”. Luego, los aspectos del personaje metafórico son más fuertes. El símil “contemplamos la noche como un vivir la perfección de la fe”, es una comparación donde el locutor se observa con la pareja en un estado de contemplación religiosa. La metáfora y pregunta referidos al significado del amor, se comparan con la imagen de un arcángel (ángel caído) que los conduce por el mundo irreal al que también pertenecen.

En la peroración final, el locutor también compara ese mundo irreal con la existencia de la amada y los elementos que la rodean físicamente, como “sala desolada como terraza al mar violeta aterciopelado de la noche”, existencia y espacio de tranquilidad y belleza, donde habitan los amantes, en medio del amor y la lectura del alma y cuerpo convertido en poema.

Analogías y comparaciones que lo ayudan a definir y a conocer su identidad, ubicación y postura ante el mundo.

2.5.1.7. El poema VIII y las gestalts experiencial

Podemos apreciar que el locutor personaje describe, descubre y conoce sus mundos posibles gracias a la intervención de la experiencia sexual con la amada. Se trata de un conocimiento donde el locutor describe y “arma” construyendo significados que parten de las partes eróticas de la mujer. Precisamente, los senos, la vagina, la boca y la piel que cubre la fisonomía del cuerpo. Cada parte del cuerpo de la mujer genera experiencias gestálticas y mundos posibles, de gran significación para el locutor, pues forman en suma (por acumulación de metáforas, como en las metáforas diagramáticas) un efecto de totalidad de la presencia de la amada a lo largo del texto. Desde el punto de vista de la Gestalt, que concibe el principio de “el todo es más que la suma de las partes”, vemos que la amada en el poema es concebida como un todo por amplificación de significados en base al uso mayúsculo de la metáfora. El locutor del poema no se centra solo en la descripción superficial de la fisonomía de las partes, sino que agranda el significado de cada una de ellas como si fuera un todo de la presencia de la amada, fundamental en su identidad y rumbo para su mundo posible.

2.5.1.8. La cosmovisión hacia un mundo posible “real”

Al igual que en el poema III, el locutor personaje intenta convencer o persuadir a la amada, pero esta vez centrándose en la relación sexual y el gozo. El sexo de la mujer se descubre y relumbra su flor invitando al locutor a “su abismo” con su “sexo impecable”, haciéndonos recordar los versos de Darío “Pues la rosa sexual / al entreabrirse / conmueve todo lo que existe / con su efluvio carnal”.

El gozo sexual y el sexo femenino que son el camino y rumbo del locutor, y que le permite ingresar a nuevos espacios, o mundos posibles, transgrediendo el mundo y sistema establecido por la sociedad capitalista moderna. Como lo plantea Marcuse en su obra *Eros y civilización*, el hombre sufre la represión de sus instintos por las obligaciones del sistema de trabajo capitalista que rechaza el principio de placer por el bien del progreso económico. Pero el locutor personaje no quiere “vivir esa muerte hedionda en oficinas infernales”, sino que prefiere seguir el gozo sexual simbolizado en el sexo de la mujer, transgrediendo lo que la sociedad impone. Así también, el sexo de la mujer definirá el rumbo que seguirá en el mundo que le ha tocado vivir. Explícitamente, la felación no solo se convierte así en un triunfo del locutor personaje sobre la amada con su “falo enhiesto”, sino que además es una práctica sexual que transgrede el pudor de la sociedad y sus buenas costumbres, prácticas que se relacionan al contexto de la revolución sexual a partir de los años sesenta.

La identidad del sujeto, se plantea como una defensa para evitar caer en “la náusea del no – ser”, claro referente a la primera obra de Jean Paul Sartre, *La náusea*, y en donde se describe el vacío de la existencia en la vida moderna desde los ojos del personaje principal, Roquentín. Este referente del existencialismo en el poema VIII, nos sugiere también el rechazo al sistema capitalista enajenante que acorta la libertad de elección en el sujeto moderno. Frente a esto, el locutor encontrará su identidad en el cuerpo de la amada.

El amor, guiará a la pareja como un arcángel de luz por el “mundo irreal” que les toca vivir. Mundo irreal que se relaciona al sistema económico y social

establecido, y del cual el locutor amante no quiere formar parte. Se infiere, siempre atendiendo al texto, que el “mundo real” es ese mundo posible de libertad, en donde el ser humano no reprime sus impulsos sexuales, ni su forma de gozo. No podemos dejar de mencionar, un hecho histórico de la represión en esta materia, ocurrida durante el gobierno dictatorial en la España de Franco, hasta mediados de los años setenta, y la respuesta de la juventud, con un erotismo vivo y explícito como crítica en el mundo de las artes al finalizar dicha dictadura. Periodo en el que Verástegui empieza a residir en España.

Sin embargo, el amor y la fe, son elementos que se adicionan a la identidad de los amantes, frente a este mundo irreal. Lo que nos acerca al concepto de Bataille y su erotismo sagrado. Así, la experiencia mística se relaciona a la experiencia sexual, cuyo ejemplo más claro es la analogía “luz eterna como el orgasmo”, donde la experiencia del clímax, se relaciona a lo eterno como continuidad perpetua. Así, “la experiencia mística, en la medida en que disponemos de fuerzas para operar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad” (Bataille, 2002: 28).

Asimismo, el “magnífico amante maduro”, se relaciona a los versos del *Canto Espiritual* de San Juan de la Cruz, como sujeto que puede controlar sus pasiones y apetitos, logrando una intersección perfecta del cuerpo y el alma.

En la poesía de César Moro, el cuerpo también es visto como un microcosmos que genera en cada verso la posibilidad de un nuevo mundo por medio de la acumulación de la metáfora sinestésica. Pero en la obra de Verástegui, la acumulación de la metáfora, mediante la metáfora diagramática y

continua permite el efecto de mundos posibles originados por el erotismo que se relacionan también con lo que Piernola (2008: 159 – 160) llama sentir erótico:

El exceso es propio del sentir erótico; no es comparable con nada y en su horizonte se quebrantan los principios de la economía [...] Lo incomprensible de la posesión erótica reside justamente en la imposibilidad de responder a la siguiente pregunta: ¿cómo y por qué un ser humano puede sustraerse de la relatividad de las comparaciones y las equivalencias y proyectarse en una dimensión absoluta y casi divina?

Mundos posibles que también son el resultado de la explicación que el sujeto hace de sus descubrimientos y conocimientos adquiridos, con el ansia desmedida de poseer toda la integridad de la amada, más allá de una simple unión carnal. La amada es la diosa en un mundo posible de libertad y gozo.

2.6. BALANCE

En este capítulo, hemos definido nuestro marco teórico con las ideas sobre el erotismo de George Bataille y Herbert Marcuse, centrándonos en las ideas de un erotismo que busca con continuidad del ser dentro de una sociedad que reprime el principio de placer por las obligaciones de la civilización capitalista que ve el progreso del hombre en el trabajo. Las teorías del conocimiento desde Immanuel Kant, el constructivismo y la teoría de la Gestalt, nos plantean la teoría de que el conocimiento en el hombre se construye desde la experiencia con su entorno para luego pasar a estructurar el pensamiento y la imaginación como formas experienciales, esquemas o gestalts las cuales forman más conocimientos. El concepto de los mundos posibles desde los estudios de Dolezel, nos plantea no un mundo representado como

mimesis de la realidad dentro de la obra literaria, sino la posibilidad de establecer mundos posibles dentro de la actividad dinámica ficcional.

Nuestro marco metodológico se establece desde los alcances de la Retórica General Textual, en los alcances de Stefano Arduini y el campo figurativo, de Giovanni Botirolli, con los estilos de pensamiento, las provincias figurales y la retórica del personaje, así como la metáfora de Lakoff y Johnson, y también Perelman y Olbrechts - Tyteca, y las técnicas argumentativas. Se trata de un análisis de las figuras desde la elocutio, pero relacionándolo con la inventio y la dispositio, concibiendo el poema como un texto argumentativo donde el locutor del poema plantea argumentos que intentan convencer a su alocutario o público, con el fin de lograr su adhesión.

Con el fin de abordar nuestro análisis de cuatro poemas de El equinoccio del cuerpo y el alma, hemos tocado los antecedentes del erotismo en la poesía de Europa e Hispanoamérica como el “amor cortés” en los albores del renacimiento, la poesía de San Juan de la Cruz y la experiencia mística como continuidad del ser, o Rubén Darío con un erotismo como transgresión de las formas establecidas, así como el peruano César Moro y su erotismo fragmentado desde la poética del surrealismo. Asimismo, Pablo Neruda, desde su obra *Residencia en la tierra* con el tratamiento de un erotismo que regresa a la naturaleza en oposición a la urbe artificial. Nuestro análisis en este capítulo se centró en el poema III y el poema VIII, ya que se corresponde con nuestra tesis planteada. Desde los alcances de Stefano Arduini, hemos visto en el poema III, la preponderancia del campo figurativo de la metáfora es de gran importancia en la configuración de los discursos, los cuales establecen un

conocimiento y aprendizaje del locutor por principios de analogía. Además, se tratan de metáforas diagramáticas y de sucesión que cubren toda la enunciación del locutor. Siguiendo las ideas de Giovanni Bottioli, vemos que el locutor personaje se dirige a un alocutario representado en la figura de la amada, estableciendo los tres estilos de pensamiento, el conjuntivo, el disyuntivo y el confusivo, generando asimismo un personaje metafórico y sinecdóquico. La teoría de la argumentación de Perelman nos muestra los argumentos de un locutor que se centra en el cuerpo erótico de la mujer mediante la utilización abundante de la figura de la metáfora, el símil y las analogías; se trata principalmente de argumentos que fundamentan la estructura de lo real, y en donde el locutor concibe al sexo de la amada como guía y camino por el mundo, argumentos que resaltan el valor del erotismo del cuerpo de la mujer en el conocimiento y el saber, así como lugar de origen de la creación poética. Un erotismo que parte de la admiración del cuerpo de la amada, pero también de la experiencia sexual, del orgasmo y éxtasis que van alimentando la forma de construir un mundo posible y alternativo al mundo que fomenta la sociedad capitalista. En el poema VIII, el gozo sexual será una manera de liberación e identidad frente a una sociedad artificial e "irreal". El sexo de la mujer es guía y camino, con elementos de misticismo y trascendencia. Sin embargo, el amor de la pareja es un amor que la sociedad moderna no puede entender. Por medio del campo figurativo de la metáfora, el locutor va definiendo su identidad como elemento que forma parte del cuerpo de la amada, muy cercano, pero además, cada parte del cuerpo erótico de la amada, permite generar una gestalt experiencial que va construyendo la forma y esquema de un mundo posible "real" y alternativo.

CAPÍTULO 3

EL EROTISMO COMO LA BASE DE UN MUNDO “REAL”

En el presente capítulo, analizaremos el poema XVIII y XXIV, desde la metodología de la Retórica General Textual, poniendo especial énfasis en los alcances de Giovanni Bottiroli, Lakoff y Johnson y la Teoría de la Argumentación de Perelman, ocupándonos de la cosmovisión en la construcción del mundo posible de los personajes del poema como una crítica y cuestionamiento de la sociedad capitalista de finales del siglo XX. Recurriremos también a los alcances de Antonio Cornejo Polar y de Abril Trigo para explicar como el locutor del poema es un sujeto migrante cuestionador del amor y la sexualidad en decadencia de una ciudad europea.

3.1. EL EROTISMO DE LA PAREJA MIGRANTE COMO CRÍTICA A LAS INSTITUCIONES Y COSTUMBRES DE UNA CIUDAD EUROPEA

Ahora vamos a analizar el poema XVIII, donde veremos como el locutor se identifica con un sujeto migrante que critica la institución del matrimonio, así como la superficialidad de una urbe artificial y consumista, teniendo como refugio al amor y al erotismo de la amada.

3.1.1. Análisis del poema XVIII

Leamos el siguiente poema:

Quiero beberme hasta morir toda tu leche.
 Alba, noche, primavera, mar turquesa bajo la luna.
 Nada es apacible ni insostenible como cuando te pierdes
 entre las callejuelas rosadas de una ciudad
 a la que acabas de llegar, entras en sus jardines crecidos 5
 bajo los puertos del cielo y entonces nos cogemos de la mano
 para llamear bellos en lo profundo de un corazón de primavera.
 Trotando ahora expulsados del territorio, sin náusea,
 arrojados del Paraíso de lo pútrido, sin necesitar maldad,
 arrojando temporales sombríos, y la nieve, tormenta 10
 de una historia arrojándonos como flores extrañas del alba.
 Peruanos no expatriados de su inteligencia que arden perfec-
 tos en la noche donde florecen.
 Compañera, mujer espléndida, hermana adorable,
 cuerpo invicto, pecado intachable, explosión intacta,
 15
 mar conduciéndome de regreso al punto de partida:
 tus pechos ahora olidos como un florero ahora no más delicado
 que aquel que se nos rompe cada mes en la mesita del *hall*,
 tus pechos perfumando mi página, tu cuerpo
 aún no terminado de penetrar como no se penetra una con-
 20
 ciencia
 cuando vuelta un papel para soñar es arrastrada
 entre jardines y hoteles, paisajes y noches interminables

como ésta ahora arrojándonos contra las rocas
de una desesperación tranquilísima, todo eso es mi locura.

25

Ya no retórica, ni dulce palabra, no la soledad
ni tus cabellos que el viento enciende en la terraza,
ya no la castidad de un matrimonio que nunca
pudo ser casto porque ni la época ni nosotros, reflejos
de otra sensibilidad, más nueva, completamente lúcida en su
analizar su época, lo permitieron.

30

Ya no esta castidad de un matrimonio feliz y con hijos,
con familiares preocupándose por uno y nos alimentan,
nos ayudan con su concejo, su medicina, su comida.

Oh no, soñarás, soñaré sin descanso. Te floreceré,

35

me ofreceré a quienes quieran un placer exquisito
como beber coñac frente al mar. Te dije: muévete,
y muévete rápido como un cielo de ternura desesperada
para alcanzar un orgasmo profundo como la noche.

Situarnos lejos de toda pestilencia – la inmortalidad, ¿no te

40

parece? – evitada sólo con un buen duchazo.

Interpretas mejor ahora a Mozart cuando el amor estrecha len-
tamente tu cuerpo.

Nadie resiste un adagio tan alto como tu marido estremecién-
dose en la noche de tu vida.

45

Conociéndote como conozco tu cuerpo Mozart es nada
si el orgasmo no florece en tus labios,
un movimiento azul en la noche como un piano de lilas.

Esta cinta, este borrador, estos libros de flores

cuando el mundo perdió su sentido.

50

Dulzura, tristeza estival, noches de luna seduciéndome
como tus labios, verano estrellado como jardines de seda,
lagos de terciopelo y flautas de ternura en atardeceres viole-

tas

y hoteles de mármol y ópalo verde, vientos con música
de *night – clubs* a orillas del mar de Menorca, noches
con autos último modelo, una autopista bordea limpiamente la

55

bahía ahora

sembrada de luz fluorescente, llevándonos
a esa orquesta rojo y dorado, olas como praderas de vidrio,

60

papel celofán en el cielo. Nada es trágico para nosotros
postulando la fiesta como un sentido del mundo.

Tiempo, licor anaranjado, flores apretadas en tus manos,
todo eso necesario para vivir una vida no concebible como

escarnio.

65

Pero tus pechos perfectos como frutas de sueño
abriéndose cada noche a la inspiración del poeta,
intactos después del asedio y el tedio,
tus pechos como tu lindísimo cuerpo con un bikini brevísimo
como este relámpago interminable en una tormenta de seda
me han inspirado apagar la radio para alcanzar el orgasmo de

70

tus ojos.

Tu cuerpo tan conocido para mí como esta música adolescente
de Mozart.

Tu cuerpo hermoso como brotes de lirios continúa inspirando

75

mi espiritualísima poesía.

Una fiesta alocada para florecer lúcidos al alba.

Manchas violetas en tus ojos profundos como el mar.

Nada se apiada del amor. Todo escarnece

lo lúcido ahora cuando la primavera son estos violines de
tus muslos.

80

Sinfonía de la aventura de nuestra vida para transfigurar
la soledad.

3.1.1.1. La estructura del texto argumentativo

La tesis del locutor, en el poema XVIII, es que el erotismo de la pareja migrante es una crítica a las instituciones y costumbres de una sociedad europea en decadencia. El texto argumentativo del presente poema se divide en cuatro partes:

Un exordio, desde el inicio hasta el verso 13, donde el locutor se dirige al alocutario para plantear que la pareja sexual es migrante en una ciudad europea, pero que continúa lúcida y manteniendo su inteligencia.

Una narración, desde el verso 14 hasta el verso 50, donde el locutor expone la libertad de la pareja erótica como crítica a las instituciones y cultura de un mundo sin sentido y en decadencia.

Una argumentación, desde el verso 51 hasta el verso 78, donde el locutor confirma y establece argumentos donde el cuerpo de la amada es inspiración para el oficio del poeta frente a la vida nocturna en la ciudad, símbolo de decadencia de la sociedad moderna.

Una peroración final, desde el verso 79 hasta el final, donde el locutor alaga a la amada resaltando el movimiento de su cuerpo, que oscurece toda lucidez y soledad del mundo moderno.

3.1.1.2. Las provincias figurales y la metáfora de Lakoff y Johnston

Ahora analizaremos las figuras desde los alcances de Giovanni Bottirolí y los procedimientos lógicos en las provincias figurales, así como las metáforas de la vida cotidiana de Lakoff y Johnson. Esta vez nos detendremos, en especial, en los versos semántica y argumentativamente más relevantes.

En la parte del exordio ubicamos en el primer verso un procedimiento lógico por contigüidad, en la provincia figural de la metonimia, “Quiero beberme hasta morir toda tu leche”, ya que existe el efecto de la muerte producto del beber la leche materna de la amada. La acción de la sugerente succión oral y erótica en este verso inicial, llama a la atención también por su carácter hiperbólico. En los versos 3, 4 y 5, la provincia figural de la metáfora, en la figura del símil “Nada es apacible ni insostenible como cuando te pierdes / entre callejuelas rosadas de una ciudad a la que acabas de llegar”, complementándose el sentido con la figura de la metáfora verbal en el verso 7, “para llamear bellos en lo profundo de un corazón de primavera”. En el verso 9 la provincia figural de la negación, en el oxímoron “arrojados del Paraíso de lo pútrido”, y en los versos 10 y 11, la provincia figural en las metáforas verbales “arrostrando temporales sombríos, y la nieve, tormenta / de una historia arrojándonos como flores extrañas del alba”. Hasta estos versos, se trata de

figuras referidas a sujetos extranjeros o migrantes perdidos en una ciudad nueva, por haber sido arrojados del “Paraíso de lo pútrido” que arrastran “temporales sombríos”, sugiriendo un pasado difícil pero mantenido aún en la memoria. Sin embargo, la nieve lo golpea como repeliéndolos por ser sujetos extraños. Los versos 12 y 13, sobresalen aclarando la identidad de los sujetos, en la metáforas verbales “Peruanos no expatriados de su inteligencia que arden perfec- / tos en la noche donde florecen”, resaltando el valor intelectual de la pareja peruana en tierras extranjeras, donde además, “arden”, sugiriendo una iluminación de trascendencia como seres bajo el nuevo cielo en que les toca vivir.

En la narración encontramos, la provincia figural de la metáfora, en los calificativos de las metáforas adjetivales “mujer esplendida”, “hermana adorable”, “cuerpo invicto”, y la provincia figural de la negación, en el oxímoron de “pecado intachable” y “explosión intacta”, de los versos 14 y 15. Seguidamente, en el verso 16, la metáfora ontológica y orientacional en “mar conduciéndome de regreso al punto de partida:”, donde la personificación del mar, conduce y lleva al locutor al lugar de inicio, seguido de los dos puntos, sugiriendo así el desarrollo de la idea de “inicio” para el locutor. Desarrollo que se centra en la provincia figural de la metáfora, en la figura del símil “tus pechos ahora olidos como un florero” del verso 17, y en “tu cuerpo / aún no terminado de penetrar como no se penetra una con- / ciencia”, de los versos 19, 20 y 21, los cuales se complementan con la metáfora verbal “cuando vuelta un papel para soñar es arrastrada / entre jardines y hoteles, paisajes y noches interminables / como ésta ahora arrojándonos contra las rocas / de una

desesperación tranquilísima, todo esto es mi locura”, en los versos 22, 23, 24 y 25, creando así ampliación en el sentido, propios de la metáfora diagramática y continua, ya que, a partir de la comparación conciencia – cuerpo, como no penetrables, se desarrollan las metáforas con relación al rechazo en la utilización de los verbos “arrastrar” y “arrojar”. Hasta este momento, el locutor compara la limpieza y lucidez de la conciencia, con el cuerpo erótico “invicto”, hermanado y cercano de la amada frente al rechazo de un paisaje citadino de “jardines” u “hoteles”, parte equivalente de su turbación y locura. Desde el verso 26 hasta el 31, ubicamos la provincia figural de la metáfora en “ni tus cabellos que el viento enciende en la terraza”, así como la provincia figural de la negación en la figura de la antítesis “ya no la castidad de un matrimonio que nunca / pudo ser casto (...)” resaltando así la contradicción del matrimonio al ser visto por la sociedad como una institución familiar al amparo de la religión y las buenas costumbres, donde lo sexual en los esposos solo serviría para traer hijos al mundo; matrimonio no casto, ya que una “sensibilidad, más nueva, completamente lúcida en su / analizar su época, lo permitieron”. En el verso 32, esta idea se complementa con la antítesis “Ya no esta castidad de un matrimonio feliz y con hijos”. En los versos 38 y 39, la provincia figural de la metáfora, en la figura de la metáfora verbal “y muévete rápido como un cielo de ternura desesperada / para alcanzar un orgasmo profundo como la noche”, donde los movimientos amatorios son comparados con el paisaje nocturno, marcando así una diferencia del modo de vida basado en el erotismo y la sexualidad, frente a un matrimonio “feliz y con hijos”. En los versos 42 y 43, la provincia figural de la metáfora en la personificación de “Interpretas mejor ahora a Mozart cuando el amor estrecha len- / tamente tu cuerpo”, sugiere que

la amada puede mejorar su interpretación o lectura musical de Mozart cuando el amor, visto como una persona, abraza de manera lenta su cuerpo. Los versos 46 y 47, las metáforas verbales “Conociéndote como conozco tu cuerpo Mozart es nada / si el orgasmo no florece en tus labios”, muestran más la importancia del aspecto sexual, en el orgasmo femenino, producto del conocimiento del cuerpo de la amada que la calidad musical del compositor alemán. Finalmente, la parte de la narración termina en el verso 50, con la metáfora ontológica, en la personificación “cuando el mundo perdió su sentido”, donde el mundo puede ser visto como un recipiente que alberga la sustancia del sentido. Podemos establecer también el emparejamiento metafórico con la megametáfora “el mundo es un lugar coherente”, estableciendo los emparejamientos:

EL MUNDO ES UN LUGAR COHERENTE

Muchas veces el mundo es una locura

El mundo está perdiendo su sentido de ser.

En la parte de la argumentación, en los versos 51 y 52, ubicamos la personificación y metáfora verbal en “ (...) noches de luna seduciéndome / como tus labios , verano estrellado como jardines de seda”, elementos de la naturaleza metaforizados que dan paso a los versos 55 y 56, en las metáforas adjetivales “hoteles de mármol” o “vientos con música / de *night – clubs* a orillas del mar de Menorca”, sugiriendo una selva de cemento con “olas como praderas de vidrio, / papel celofán en el cielo”, donde se ve el paisaje de una

ciudad artificial. En la mitad del verso 56 encontramos la metáfora verbal “Nada es trágico para nosotros / postulando la fiesta como un sentido del mundo”, donde vivir y frecuentar aquella ciudad artificial es evitar entrar en contradicciones y aceptar que el mundo se mueve en un solo sentido. En el verso 58, 59 y 60, la metáfora verbal “Tiempo, licor anaranjado, flores apretadas en tus manos, / todo eso para vivir una vida no concebible como / escarnio”, donde se amplifican los versos anteriores, ya que la vorágine de la vida citadina es aceptada para no ver al mundo en el que viven como una afrenta ni burla hacia ellos. En el verso 66, la provincia figural de la metáfora, en el símil “Pero tus pechos como frutas de sueño”, comparando la redondez de los pechos femeninos con frutas que se abren “cada noche a la inspiración del poeta” en el verso 67, resaltando la importancia del cuerpo erótico de la amada en su labor de poeta. En los versos 71 y 72, el locutor manifiesta que los pechos de la amada “me han inspirado apagar la radio para alcanzar el orgasmo de / tus ojos”, donde el sonido es visto como una interrupción posible del éxtasis de la amada. Los versos 73 y 74, en la metáfora verbal “Tu cuerpo tan conocido para mí como esta música adolescente / de Mozart”, repiten la relación del cuerpo de la amada con el compositor alemán, como en el verso 45. Los versos 75 y 76, en la metáfora verbal “Tu cuerpo hermoso como brotes de lirios continúa inspirando / mi espiritualísima poesía”, recalcan el cuerpo de la amada, como “brotes de lirios”, sugiriendo la pasión y erotismo del cuerpo que alimenta la labor del poeta, relación que el locutor ya había manifestado en el verso 67.

En la peroración final, en el verso 79, encontramos la metáfora ontológica en “Nada se apiada del amor”, donde el amor es concebido como una entidad o sustancia que recepciona el ataque amoroso de la pareja. Así, en el mismo verso “Todo escarnece lo lúcido ahora cuando la primavera son estos violines de / tus muslos”, metáfora que complementa el significado, ya que los muslos de la amada, representado esta vez como violines, son capaces de opacar o burlar, cualquier tipo de lucidez, claridad o pensamiento. Por último, los versos finales “Sinfonía de la aventura de nuestra vida para transfigurar / la soledad”, presentan la figura de la metáfora en el sonido propio de la música de cámara, la que se relaciona con las comparaciones del cuerpo sexual de la mujer, con la música y los instrumentos. Sinfonía, sonidos, cuerpo e instrumentos relacionados a un erotismo que anula la soledad del ser.

3.1.1.3. Las técnicas argumentativas

Podemos apreciar que el locutor del poema XVIII es un locutor personaje, con marcas del “yo” (Quiero beberme hasta morir toda tu leche), que se dirige a un alocutario representado en la amada con marcas del “tú” a lo largo del texto.

En el exordio, el locutor se dirige al alocutario utilizando un argumento casi lógico por contradicción en “Nada es apacible ni insostenible como cuando te pierdes / entre callejuelas rosadas de una ciudad / a la que acabas de llegar”, ya que el locutor manifiesta la contradicción entre la intranquilidad y lo razonable de la experiencia de perderse en una ciudad nueva. Seguidamente

manifiesta el sujeto migrante utilizando argumentos de enlace que sirven para fundamentar la estructura de lo real, mediante las metáforas “arrostrando temporales sombríos”, “tormenta de una historia arrojándonos como flores extrañas al alba”, así como el caso particular de la nacionalidad de los amantes migrantes en “Peruanos no expatriados de su inteligencia que arden perfectos en la noche donde florecen”, resaltando su valor intelectual a pesar de provenir de un país tercermundista.

En la narración el locutor se dirige a la amada, resaltando sus partes eróticas, utilizando enlaces que fundamentan la estructura de lo real, en “tus pechos ahora olidos como un florero”, “tus pechos perfumando mi página” o “noches interminables como ésta ahora arrojándonos contra las rocas”, complementando el sentido en la metáfora “Todo eso es mi locura”. Luego podemos ubicar la presencia de los argumentos casi lógicos en las incompatibilidades “Ya no retórica, ni dulce palabra, no la soledad ni tus cabellos”, o “ya no la castidad de un matrimonio que nunca pudo ser casto”, donde el locutor manifiesta su alejamiento de las normas del lenguaje y buenas costumbres matrimoniales, porque la sensibilidad de una época representada en las generaciones de los sesenta y en adelante, así no lo permitieron. Más adelante, y en oposición al “matrimonio casto”, el locutor recurre a argumentos que fundamentan la estructura de lo real, en las metáforas “Te floreceré, me ofreceré a quienes quieran un placer exquisito como beber coñac frente al mar”, hasta llegar otra vez a metáforas de contenido erótico “Te dije: muévete, / y muévete rápido como un cielo de ternura desesperada / para alcanzar un orgasmo profundo como la noche”. Y a continuación, el locutor hace una

distinción entre el erotismo y sexualidad de la pareja frente a la inmoralidad asociada a las buenas costumbres, y realiza una pregunta a su amada en “Situarnos lejos de toda pestilencia – la inmoralidad, ¿no te parece?- evitada solo con un buen duchazo”, donde se sugiere que las apetencias carnales son vistas como inmorales por una sociedad donde la única forma de aplacarlas es con un baño de agua fría, y en donde la “pestilencia” es esta manera de concebir la sexualidad. Luego el locutor continúa con metáforas que asocian el tema sexual a su forma de conocimiento, en “Conociéndote como conozco tu cuerpo Mozart es nada / si el orgasmo no florece en tus labios”. Seguidamente, el locutor describirá a la amada los elementos de su oficio de escritura en argumentos basados en la estructura de lo real en la sucesión “Esta cinta, este borrador, estos libros de flores / cuando el mundo perdió su sentido”, es decir, una escritura fundada por la existencia en un mundo sin sentido.

En la argumentación, luego de una breve descripción de una ciudad con “hoteles de mármol”, “*night – clubs*” o “autos último modelo”, como en la isla española de Menorca, el locutor se dirige a la amada con argumentos de enlaces que fundamentan la estructura de lo real, en las analogías “Nada es trágico para nosotros / postulando la fiesta como un sentido del mundo”, donde la idea de la vida como un carnaval o festividad, contienen elementos que le dan sentido a la vida y al mundo. Más adelante, el locutor recurre a la analogía “Pero tus pechos perfectos como frutas de sueño / abriéndose cada noche a la inspiración del poeta”, contraponiendo la “fiesta” de la vida citadina al trabajo artístico que empieza en el cuerpo erótico de la mujer. Cuerpo hermoso que es

conocido por el locutor y que despierta “Una fiesta alocada para florecer lúcidos al alba”, fiesta que no es citadina, sino privada, sexual y que permite la lucidez de los amantes al amanecer.

En la peroración final, el locutor se dirige a la amada de manera amable y admirando su belleza y erotismo, con un argumento de coexistencia basado en la estructura de lo real, en “Nada se apiada del amor”, donde la generalización de que nada en este mundo se conmueve por el amor, sitúan a los amantes como “héroes” en un mundo de apariencias, fiesta o artificial. Seguidamente lo claro, lo razonable o lúcido, se ve opacado por la metáfora “cuando la primavera son estos violines de / tus muslos”, alagando así el erotismo de la amada, en una “Sinfonía de la ventura de nuestra vida para transfigurar / la soledad”, donde el erotismo del cuerpo de la amada es música perfecta que se traslada en su significación a la música de la vida de la pareja en la ciudad y, en términos de Bataille, permite transformar la soledad en una continuidad trascendente para los amantes.

3.1.1.4. Los estilos de pensamiento

Atendiendo a los estilos del pensamiento en el locutor personaje podemos decir que manifiesta un tipo de pensamiento conjuntivo y disyuntivo. El pensamiento conjuntivo se manifiesta en su mayoría en el tratamiento del erotismo de la amada y de la cual el locutor se ve afectado en su experiencia y libido. El pensamiento disyuntivo, del tipo separativo, se manifiesta cuando el locutor muestra opresión producto de su estado como sujeto migrante en una

ciudad nueva, pero a la que también observa como un mundo superficial y materialista en contraposición a la experiencia sexual y erótica que le ofrece conocimientos más elevados o profundos como es la inspiración para su oficio de poeta. Aunque por momentos ambos estilos entran en conflicto, sobresaliendo el conjuntivo al aceptar la superficialidad y la “fiesta” como una forma de soportar el escarnio.

3.1.1.5. La retórica del personaje

A partir de esta reflexión, podemos decir que el locutor es un personaje metafórico, en lo que se refiere a su relación con la amada, al mismo tiempo que un personaje sinecdóquico, como sujeto migrante peruano, que empieza a formar parte de una sociedad europea como la ciudad española de Menorca, con la cual comparte algunas experiencias, pero de la cual se aleja.

3.1.1.6. El aparente desorden discursivo, primer plano y trasfondo

Es evidente que en el discurso y argumentación del locutor personaje la proliferación de metáforas amplificadas y símiles puede crear un efecto de saturación por sumatoria o efecto totalizante a lo largo del poema río de ochenta y tres versos. Este efecto, planteado ya por críticos como Jorge Frisancho (1999: 116 - 120), no significa desmerecer la obra de nuestro autor, sino despertar nuestro análisis desde la perspectiva de Giovanni Bottiroli (2004)

y su idea del estilo como una mezcla de estilos heterogéneos. Para Bottirolí, toda obra de arte contiene una relación dialógica entre el estilo de trasfondo y el estilo de primer plano. En el estilo de trasfondo guarda relación con la significados del contenido en el devenir de la enunciación, mientras que en el estilo de primer plano prevalece lo reconocible, y todo puede nombrar y es nombrado. Podemos decir, que en el poema XVIII, el estilo de trasfondo está ligado a la imagen del sujeto migrante que intenta asentarse en una nueva ciudad y cuya búsqueda de bienestar y equilibrio lo logra gracias al amor y erotismo que encuentra en la amada. El estilo de primer plano estaría relacionado a la utilización de metáforas diagramáticas y sucesivas que crean la sensación de densidad, pero en donde también ciertas expresiones en lo reconocible suprimen la lentitud o densidad. Las descripciones eróticas y sexuales estarían ligadas al primer plano, como en “quiero beberme hasta morir toda tu leche”, o “tus pechos perfectos como frutas de sueño”, así como los gentilicios “peruanos”, nombre de ciudades como “Menorca”, que son referentes de la vida real, solo por citar algunos ejemplos. Entonces, podemos decir que el caos aparente es un efecto de las relaciones dialógicas entre estos dos planos con imágenes que vuelven a confundirse y a alejarse, por medio de la recombinação de metáforas. Sin embargo, en el poema XVIII (como en los demás poemas analizados), prevalece el estilo de primer plano, en un caos aparente por el exceso de cercanía. Veamos detenidamente lo dicho en un fragmento en relación a la importancia que tiene la amada para el locutor personaje:

Compañera, mujer espléndida, hermana adorable,

cuerpo invicto, pecado intachable, explosión intacta,
 mar conduciéndome de regreso al punto de partida:
 tus pechos ahora olidos como un florero no más delicado
 que aquel que se nos rompe cada mes en la mesita del hall
 tus pechos perfumando mi página , tu cuerpo
 aún no terminado de penetrar como no se penetra una con-
 ciencia
 cuando vuelta un papel para soñar es arrastrada
 entre jardines y hoteles, paisajes y noches interminables
 como ésta ahora arrojándonos contra las rocas
 de una desesperación tranquilísima, todo eso es mi locura.

Podemos apreciar que en los tres primeros versos del fragmento, las descripciones del locutor se ocupan de calificar a la amada, haciendo “salir” el trasfondo de lo que significa para el locutor la amada. Luego, en los cinco versos siguientes en trasfondo es opacado por el primer plano en el tratamiento de los pechos de la mujer, pechos olidos, pechos perfumados que al estar contiguos a las descripciones de la casa de la pareja (como la mesita del hall), atraen el primer plano hacia el trasfondo. Asimismo, el primer plano vuelve a mostrarse en “tu cuerpo aún no terminado de penetrar, para volver a ser atraído hacia el trasfondo en “como no se penetra una conciencia, cuando vuelta un papel para soñar es arrastrada entre jardines y hoteles”, con descripciones de noches interminables y hoteles, finalizando en “Todo eso es mi locura”. El tratamiento de estos estilos es conjuntivo, logrando así un efecto

totalizante que depende de qué estilo prevalece a lo largo del discurso. Podemos decir además que es una de las formas en cómo el sujeto va construyendo su mundo posible.

3.1.1.7. La visión del mundo desde el sujeto migrante

Apreciamos, desde el inicio del texto que el locutor personaje es un sujeto migrante, que reflexiona sobre su condición de peruano en tierras extranjeras. El perderse o extraviarse por espacios no conocidos lo hacen reflexionar acerca de su nueva situación en “Peruanos no expatriados de su inteligencia que arden perfectos en la noche donde florecen”, es decir, peruanos que mantienen viva su inteligencia a pesar de los extravíos o desorientación que genera en ellos la nueva ciudad. Además, peruanos que arrastran a esta nueva ciudad “temporales sombríos”, lo que se puede relacionar a las agitaciones políticas y sociales de los años setenta en el Perú, como la caída del Gobierno Militar de Velasco, o el surgimiento de grupos radicales de izquierda. Estos aspectos nos llevan a la concepción de migrancia planteado por Abril Trigo quien dice que “la migrancia, a diferencia de la inmigración, no conduce a síntesis, fusiones e identidades estables, sino a una suspensión de culturas en conflicto, siempre en vilo, en las cuales el migrante es un ave de paso enajenada de todas”³. De ahí que el locutor se refiera a la pareja como “flores extrañas del alba”, que son arrojadas por la tormenta de una historia, donde “Nada es apacible ni insostenible como cuando te pierdes /

³ Trigo, Abril. *Migrancia: Memoria: Modernidá*. En Morana, Mabel. Editora. *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina*. Santiago: Ed. Cuarto Propio, 2000.P.278

entre callejuelas rosadas de una ciudad / a la que acabas de llegar". Recordemos además que Antonio Cornejo Polar plantea la categoría de sujeto migrante en la obra de Arguedas e indica que "migrar es algo así como nostálgico desde un presente que es o debería ser pleno de las muchas instancias y estancias que se dejaron allá y entonces, un allá y un entonces que de pronto se descubre que son el acá de la memoria insomne pero fragmentaria"⁴, aspecto que podemos apreciar en el sujeto migrante, cuando se dirige a la amada con sustantivos y adjetivos como "Compañera", "hermana adorable", porque para el sujeto la amada es el pasado y el presente, recuerdo vivo de su identidad y punto de inicio de su viaje. Por ello manifestará "mar conduciéndome de regreso al punto de partida: tus pechos ahora olidos como un florero", cuerpo erótico de la mujer que representa su lugar de origen. Podemos agregar que para mantener esa pertenencia con su lugar de origen, describe su deseo sexual hacia la amada, desde el inicio de su argumentación en el primer verso "Quiero beberme hasta morir toda tu leche", deseo sexual que también es una forma de ansias de mantener su pasado.

El locutor, además, argumenta sobre su matrimonio incasto y su relación con la amada, ya que "ni la época", ni la pareja "reflejo de otra sensibilidad, más nueva" lo permitieron. Estableciendo así su postura ante la institución del matrimonio civil y religioso, en una época en que la revolución sexual, la proliferación del consumo de la píldora anticonceptiva y las ideas de la libertad

⁴Fernández Cozman, Camilo cita a Antonio Cornejo Polar en <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/view/163>, Fernández Cozman, Camilo, El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación. Universidad Federal da Grande Dourados, 2009

del erotismo en la obra influyente de Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, marcaron las relaciones interpersonales de una juventud que cuestionaba y rechazaba las prácticas de las instituciones sociales y públicas. Un ejemplo de esa juventud es el movimiento *hippie* en los Estados Unidos, el cual fue imitado en varias partes del mundo desde mediados de los años sesenta. “Ya no esta castidad de un matrimonio feliz y con hijos”, le dice el locutor personaje a la amada, castidad no solamente sexual, sino además castidad de libertad al no poder elegir el tipo de relación más allá del “molde” o paradigma del “matrimonio feliz” que las políticas, la televisión o la publicidad imponen.

La isla española de Menorca es la ciudad europea donde los personajes del poema llegan desde el Perú, ciudad con “hoteles de mármol”, “vientos con música de *night – clubs*”, “autos último modelo”, “olas como praderas de vidrio”, o “papel celofán en el cielo”, ciudad de opulencia económica, y de paisaje urbano nocturno de consumo, diversión e ilusión, donde la pareja empieza a formar parte.

Sin embargo, el erotismo de la pareja se abre ante una ciudad de tintes superfluos, cuando el sujeto indica que los pechos de la amada se abren cada noche a la inspiración del poeta, y lo inspira además a apagar la radio para alcanzar la trascendencia en el orgasmo. Además, cuerpo de mujer conocido como la música del compositor Mozart. También, “Todo escarnece lo lucido ahora cuando la primavera son estos violines de tus muslos”, donde podemos anotar que el erotismo es una forma de estructurar el mundo posible del sujeto, pero a la vez ese mundo posible es un agente modernizador, en tanto que proviene de un sujeto migrante en una ciudad moderna. Como lo indica

Abril Trigo, La mayoría de los estados nacionales modernos [...] es impensable sin el aporte demográfico, económico, étnico, cultural y político de contingentes migrantes. El migrante produce un plusvalor, tanto en la adición como en la diferencia, y aquí es donde entra la función directamente transculturadora del migrante, como traductor, como intermediario, como puente entre comunidades y culturas, entre lo viejo y lo nuevo, entre lo próximo y lo distante, entre lo presente y lo ausente [...] Todo (in)migrante es siempre desde su propio cuerpo y en su praxis cotidiana un modernizador, lo que equivale a decir [...] un transculturador, cuyas características específicas dependerán de las circunstancias históricas concretas, (Trigo, 2000:289 – 290). Vemos que el sujeto del poema XVIII acarrea “temporales sombríos”, retornando “al punto de partida” representado en el cuerpo de la amada que lo inspira en su oficio de poeta en un mundo que “perdió su sentido”, pero donde también intenta integrarse, vivir ese mundo sin sentido, “para vivir una vida no concebible como escarnio”. El nuevo sonido que el sujeto migrante escucha en la ciudad de Menorca, es una “sinfonía” que surge del erotismo y sexualidad de la pareja, es decir, de su mundo posible en contraposición y crítica al mundo sin sentido, para así también combatir la soledad del ser migrante.

3.2. EL EROTISMO DE LA PAREJA COMO UN MUNDO POSIBLE DE TRASCENDENCIA SOCIAL ANTE LA DECADENCIA Y SUPERFICIALIDAD DE LA SOCIEDAD TECNÓCRATA Y MODERNA

Ahora vamos a analizar el poema XXIV, donde el locutor describe los excesos y superficialidades de las relaciones amorosas en una urbe europea de la que también participa, pero ante la cual opone la posibilidad de un amor y erotismo que eviten las costumbres y represiones de la sociedad capitalista y tecnocrática fundada en la economía y el consumo.

3.2.1. Análisis del poema XXIV

Leamos el siguiente poema:

Uñas afiladas clavándose a la piel del deseo.

Palabras de amor grabadas desesperadamente en el cielo de la
noche:

corazones sangrantes, flechas, flores,

huyen de un sitio vulgar.

5

Parejas enloquecidas encontrándose sobre la fórmica

de mesas nocturnas como la vida para beber su soledad,

flores destrozadas en paredes de triplay amarillo:

aquí emborrachándonos un bello día otoñal cuando el mar verde

como cerveza

10

nos arrojó a un lecho violeta de un hotel de la noche

escribí una plegaria al cielo tras afiches irreales,

plegarias desesperadas en una ciudad desolada como esta noche.

Como un goliardo dictándose un excelente curso de poesía

en la universidad de tu cuerpo donde florezco pensativo,

15

bello lirio seductor, y mis versos

siguen allí – rojo sobre amarillo- en algún bar de Lima.

Contra la podredumbre del tiempo, contra la miseria,

contra los plagiaros, como un mar de flores

brotadas contra la mentira y la cizaña.

20

Pero no nos detenemos, ángeles vestidos sin flores inadecuadas,

flores vagabundas,
 y volamos ahora felices entre esos desechos de la tecnocracia,
 silenciosos como estrellas brillando en un mar tan dulce
 como tu vientre delineado perfectamente por el pincel de un lirio. 25

El amor: tu cuerpo y el mío atrayéndose y manoseándose,
 tu lengua entremezclándose en la mía como probando el fuego de
 un coñac solitario,

y yo me hundo en tu cuerpo y sin ti ni conocería
 ni gozaría belleza, yo he besado la cruz de tu vulva sangrante 30

y he probado el cáliz suavísimo
 de un clítoris como un caramelo de licor de menta disolviéndose
 en mi lengua, pero el amor - ¿qué es el amor
 (aparte de cualquier definición, lejos de toda política
 que no es más que la represión de lo espontáneo?)

35

¿Qué puede ser el amor sino entrelazar nuestras manos
 y contemplar tan soñadoramente la tarde como una flor adorada?

¿Qué puede ser el amor sino sentir aspirar el olor
 de tus axilas violetas – o dedicarnos a bailar un buen rock con-
 vulsivo en la cama?

40

¿No es tu sexo la flor de un corazón desolado
 estremeciéndose en la noche cuando deposito mis labios en ti?

¿No son tu pechos crecidos dos perfectos odres de miel
 y tiemblan apoyándose en ti como en la belleza de tus ojos?

¿Y no son tus pezones protuberancias con botones rosa donde 45
 terminan las mamas?

¿No son tus muslos columnas de un templo gótico
 elevándose una tarde en una plaza imponente de Francia?

¿No es tu vientre un lago tan tibio como una masa de carne
 abierta y cocida en una cesárea?
 50

¿No son tus talones tus pies adorables como el azúcar probado
 en un coñac extremidades que a diario te sudan y lavas?

¿No son tus cejas el oscuro relumbre del arco iris
 esta velocidad igual a tus largas pestañas impidiendo
 que el polvo de los campos ensucie el cristal de tu vista? 55
 El mundo es lo que el tiempo abandona a su propio obrar con-
 vulsivo.

Y te digo por eso medusa gotas de rocío del cielo de nuestras
 vidas

y te nombro adorable como los nombres de todas las flores, 60
 fragante como para ser atraído a ti cuando el amor
 humedece tus muslos y yo soy esta flor crecida tiernamente
 en tu vientre como un sueño que ha modelado tus sueños.

Poner en el papel la belleza de un amor admirable como

Mozart. Un poema apenas
 65

como las flores de primavera brotadas en nuestra máquina reflexiva
 y pensar ahora sobriamente nuestra vida.

Sueños como flores brotando del sabor de tus pechos:

2 elementos distintos pero relacionados como una ecuación:

$$25 = 3^2 + 4^2 \text{ (teorema de Fermat):} \quad 70$$

esta lucidez solo tiene sentido en el mundo,
 extraño sin este amor, constelación de mariposas que se hace
 y deshace en el lecho, esta cama rechina, tú
 te mueves lentamente como gimes, oh mi mujer,
 el amor sentido por ti es besarte los pechos exquisitos 75

como una barquichuela lentamente
 bamboleándose ante mis ojos extasiados,
 esta belleza de un violoncelo pulsado lentamente una noche:
 cambio ahora de radio pero el amor continúa espléndido como
 el cielo.

80

3.2.1.1. La estructura del texto argumentativo

La tesis del locutor en el poema XXIV es que el erotismo de la pareja trasciende social y culturalmente la decadencia y superficialidad de la sociedad tecnócrata y moderna, tesis que expondrá y argumentará dirigiéndose siempre a la amada. La estructura del texto argumentativo en el poema XVIII, se divide en cuatro partes:

Un exordio, desde el inicio hasta el verso 13, donde se manifiesta el estado de decadencia en las relaciones de pareja en una ciudad moderna, así como la reacción del poeta en la escritura de plegarias que lo rediman de esa realidad.

Una narración, desde el verso 14 hasta el verso 25, donde se describe el cuerpo de la amada como un lugar de saber en la creación del poeta, así como la idealización de la pareja por sobre la ciudad gobernada por la tecnocracia.

Una argumentación, desde el verso 26 hasta el verso 74, donde se busca reflexionar o definir qué significa el amor de la pareja y se venera la

actividad sexual del cuerpo femenino en descripciones con momentos de narración o exposición, así como la importancia de la amada y su erotismo que exalta formas culturales como la música o las matemáticas en un mundo decadente y sin sentido.

Una peroración final, desde el verso 75 hasta el final, donde se alaga la sensibilidad y el cuerpo de la amada en la relación sexual como una forma de belleza y continuidad en el mundo.

3.2.1.2. Las provincias figurales y la metáfora de Lakoff y Johnston

En el exordio ubicamos la provincia figural de la metáfora, en los procedimientos lógicos por intersección en “Uña afiladas clavándose a la piel del deseo”, en el primer verso; “Parejas enloquecidas encontrándose sobre la fórmica / de mesas nocturnas como la vida para beber su soledad”, versos 6 y 7, donde el deseo y el amor de las parejas son tratados como violencia sobre los elementos de la noche de “uñas afiladas” que dañan el cuerpo, y de parejas amándose con locura sobre las mesas de fórmica en algún bar nocturno para engañar a la soledad, deseo enfermo y rápido como la vida nocturna con alcohol y diversión. Asimismo, encontramos metáforas ontológicas y orientacionales en “corazones sangrantes, flechas, flores, / huyen de un sitio vulgar”, versos 4 y 5, donde los corazones, flechas y flores son tratadas como personas que escapan de lugares no sanos y vulgares, o también en “cuando el mar verde / como cerveza / nos arrojó a un lecho violeta de un hotel de la noche”, versos 9 , 10 y 11, donde la personificación del mar muestra lo exagerado en el consumo de alcohol, además de empujar o arrojar a la pareja hacia un hotel en su experiencia nocturna. La metáfora orientacional se

manifiesta también en “escribí una plegaria al cielo tras afiches irreales”, verso 12, en donde la orientación de la acto de escribir se dirige hacia arriba, sugiriendo un cielo sagrado, el cual contrasta con afiches irreales, ubicando elementos falsos en la ciudad donde viven. Escritos y plegarias “desesperadas en una ciudad desolada como la noche”, verso 13, mostrando la personificación de la escritura como personas atormentadas en una ciudad nocturna e inhóspita.

En la parte de la narración encontramos la provincia figural de la metáfora, en las metáforas “Como un goliardo dictándose un excelente curso de poesía / en la universidad de tu cuerpo”, versos 14 y 15; “contra la podredumbre del tiempo”, verso 18, o en “como un mar de flores brotadas contra la mentira y la cizaña”, versos 19 y 20, referidas al cuerpo de la amada como fuente de conocimiento y saber, al ser comparada con una universidad, así como los versos y escritos del poeta contra los tiempos malos donde la mentira y la cizaña pueblan en su ciudad de origen, Lima y que aún se encuentran en esa ciudad, mostrándonos que el locutor es migrante. También metáforas orientacionales en “y volamos ahora felices entre esos desechos de la tecnocracia”, verso 23, donde la acción de volar, es elevarse por sobre los bienes económicos y materialistas, los mismos que se quedan en un plano bajo o negativo, si tomamos en cuenta que más es arriba y menos es abajo (Lakoff, 1989).

En la argumentación, encontramos la provincia figural de la metáfora, en las metáforas verbales “y yo me hundo en tu cuerpo y sin ti ni conocería / ni

gozaría belleza”, versos 29 y 30, retomando el conocimiento surgido gracias al cuerpo de la amada, así como en “he probado el cáliz suavísimo / de un clítoris como un caramelo de licor de menta disolviéndose / en mi lengua”, versos 31, 32, 33, donde el acto sexual hacia la amada en el cunnilingus desmitifica los elementos de la eucaristía. A continuación ubicamos, en los versos 36 y 37, metáforas del tipo A es B dentro de preguntas como “¿Qué puede ser el amor sino sentir entrelazar nuestras manos / y contemplar tan soñadoramente la tarde como una flor dorada?, donde se intenta definir lo que significa el amor para la pareja. En el verso 41 y 42, ¿No es tu sexo la flor de un corazón desolado / estremeciéndose en la noche cuando deposito mis labios en ti?, o en los versos 47 y 48 “¿No son tu muslos columnas de un templo gótico / elevándose una tarde en una plaza imponente de Francia?, metáforas que describen el placer y la trascendencia de las partes erógenas de la mujer imponiéndose al paisaje nocturno y citadino de Francia. Luego, encontramos también, la metáfora ontológica “El mundo es lo que el tiempo abandona a su propio obrar convulsivo”, en los versos 56 y 57, donde el mundo sería un producto del tiempo. Podemos establecer los siguientes emparejamientos metafóricos:

EL MUNDO ES EL RESULTADO DE LA HISTORIA

El mundo es el devenir de la historia y su tiempo

El mundo es un producto del tiempo

En el verso 60, la provincia figural de la metáfora en “y te nombro adorable como los nombres de todas las flores”, donde nombrar a la amada es

hacerla más presente en un mundo que es producto del tiempo. En el verso 62 y 63, en “yo soy esta flor crecida tiernamente / en tu vientre como un sueño que ha modelado tus senos”, la metáfora sugiere una reciprocidad en la creación erótica de los seres, cuyo origen principal es el cuerpo de la amada. Encontramos una metáfora estructural en los versos 65, 66 y 67, en “Un poema apenas como flores de primavera brotadas en nuestra máquina reflexiva / y pensar ahora sobriamente nuestra vida”, ya que los poemas son creados en la “máquina reflexiva”, lo que nos acerca a la metáfora estructural *la mente es una máquina*, entendida así como una estructura producto de la naturaleza y la ciencia. El emparejamiento metafórico es el siguiente:

LA MENTE ES UNA MÁQUINA

El pensamiento es una máquina perfecta

Los poemas son el producto de nuestra máquina reflexiva.

Seguidamente, en los versos 68, 69 y 70, la metáfora A es como B, en la analogía “Sueños como flores brotando del sabor de tus pechos: / 2 elementos distintos pero relacionados como una ecuación: $25 = 3^2 + 4^2$ (teorema de Fermat)”, en donde la concepción del cuerpo se precisa con una ecuación exacta de la mente, cuya “lucidez sólo tiene sentido en el mundo”, mundo extraño sin el amor de los amantes.

En la peroración final, ubicamos también a la provincia figural de la metáfora en “el amor sentido por ti es besarte los pechos exquisitos / como una barquichuela lentamente / bamboleándose ante mis ojos extasiados”, versos 75, 76 y 77, acto oral y erótico hacia la amada como un “violoncelo pulsado lentamente una noche”, en el verso 78, acto erótico y de amor que continuará como el cielo que los cubre, a pesar de que el amante cambie de emisora radial.

3.2.1.3. Las técnicas argumentativas

En el poema XXIV, apreciamos a un locutor no representado, en la parte del exordio, hasta el verso 11, donde empieza a manifestarse un locutor personaje con marcas de un “nosotros” en “nos arrojó a un lecho violeta de un hotel de la noche”, locutor personaje que parece dirigirse a un alocutario representado. En la parte de la narración, a partir del verso 14, se establece claramente el alocutario representado con marcas del “tú”, en “un excelente curso de poesía / en la universidad de tu cuerpo”.

Hecha esta aclaración, podemos decir que en el exordio el locutor reflexiona, y parece hablar consigo mismo, exponiendo el paisaje nocturno poblado de hombres y mujeres amándose con locura y desenfreno. Para ello utilizará argumentos de enlaces que fundamentan la estructura de lo real, con analogías y metáforas como “Uñas afiladas clavándose a la piel del deseo”, “Parejas enloquecidas encontrándose sobre la fórmica / de mesas nocturnas como la vida para beber su soledad”, panorama de descontrol y libertad sexual y bebidas alcohólicas en exceso que buscan llamar la atención sobre la actuación de las parejas en la vida nocturna, sugiriendo además, la soledad del

ser en medio de un mundo de excesos y rapidez amorosa . Excesos que rodean también al locutor y a su posible pareja en la metáfora “aquí emborrachándonos un bello día otoñal cuando el mar verde / como cerveza / nos arrojó a un lecho violeta de un hotel de la noche” y que describen la vida alcohólica nocturna unida a la promiscuidad sexual del momento. Como reacción a esta vida nocturna decadente, el locutor indica que escribió con dirección al cielo, “plegarias desesperadas en una ciudad desolada como esta noche”. Vemos que hasta esta parte del discurso, el locutor busca la atención del auditorio y del alocutario mediante una descripción desde el exordio.

En la narración, el locutor personaje se dirige al alocutario representado en la amada, y ubicamos también argumentos que fundamentan la estructura de lo real en “Como un goliardo dictándose un excelente curso de poesía / en la universidad de tu cuerpo donde florezco pensativo”, metáfora verbal, donde una vez más, el locutor indica que la amada es fuente de conocimiento, ya que según estos versos, el locutor es un estudiante libre (como en la época del Medioevo) autodidacta (“dictándose”) en el cuerpo de la amada, comparándola a una universidad, lugar de muchos saberes. Cuerpo que le permite el conocimiento y elaboración de su poesía, con versos que se han quedado en algún bar de su ciudad de origen, Lima, los cuales fueron escritos “Contra la podredumbre del tiempo, contra la miseria, / contra los plagiarios, como un mar de flores / brotadas contra la mentira y la cizaña”, metáforas, que manifiestan aspectos negativos con los cuales lucha desde su oficio de poeta. Sin embargo, a pesar de todo lo manifestado, el locutor declara a la amada que no se detendrán en su camino, porque son “ángeles vestidos sin flores

inadecuadas, / flores vagabundas” que volarán felices “entre esos desechos de la tecnocracia”, metáforas sobre una ciudad de economía capitalista donde el consumo exagerado, por ejemplo de alcohol, deja desechos, tanto materiales como humanos, en lo que se refiere al espíritu. Así, la pareja se eleva de manera silenciosa sobre una ciudad desolada, “silenciosos como estrellas brillando en un mar tan dulce / como tu vientre delineado perfectamente por el pincel de un lirio”, en este caso símiles que comparan la paz y el silencio del paisaje marino de la costa en una noche estrellada, similar al vientre de la amada dibujado a la perfección, elementos alejados de la ciudad inhóspita. Seguidamente, encontramos argumentos casi lógicos en intentos del locutor personaje al definir qué es el amor, donde tenemos “El amor: tu cuerpo y el mío atrayéndose y manoseándose, / tu lengua entremezclándose en la mía como probando el fuego de / un coñac solitario”, donde también ubicamos una interacción de argumentos, ya que la metáfora de la lenguas entrelazadas como el fuego del licor coñac, es un argumento que fundamenta la estructura de lo real. El amor definido así, es relación corporal y sexual, erotismo de los cuerpos en términos de Bataille. Lo anterior se reafirma mediante metáforas verbales como “y yo me hundo en tu cuerpo y sin ti ni conocería / ni gozaría belleza, yo he besado la cruz de tu vulva sangrante”, manifestando al mismo tiempo una desmitificación al vincular símbolos religiosos con el sexo de la amada. A continuación, el locutor intenta definir el amor utilizando preguntas como “pero el amor - ¿qué es el amor / (aparte de cualquier definición, lejos de toda política / que no es más que la represión de lo espontáneo)?”, donde la utilización de los paréntesis sugieren una reflexión íntima entre el locutor personaje y la amada, reflexión que pretende alejarse de una definición social y

política, lo que nos recuerda a las ideas de Herbert Marcuse en su obra *Eros y civilización*, ya que el impulso natural del eros en el hombre es reprimido por el principio de realidad, vinculado este último a las obligaciones y deberes de una sociedad que ve su progreso en el trabajo. Lo espontáneo para el locutor se corresponde con el principio de placer planteado por Marcuse. Seguidamente, el locutor personaje continúa con las preguntas utilizando argumentos que fundamentan la estructura de lo real, mediante metáforas que plasman la respuesta en la misma pregunta, como en “¿Qué puede ser el amor sino entrelazar nuestras manos / y contemplar tan soñadoramente la tarde como una flor dorada?”, como lo indica Perelman, a menudo, las preguntas tienden a obligar a elegir entre varias posibilidades, pero la respuesta también es un compromiso, y con frecuencia, la adhesión a lo que pretende el orador, (1989:744). En las siguientes preguntas, el locutor emplea metáforas precedidas por una negación, obligando en la misma pregunta la adhesión de la amada en su reflexión, como en “¿No es tu sexo la flor de un corazón desolado / estremeciéndose en la noche cuando deposito mis labios en ti?”, con una respuesta posiblemente afirmativa, si se toma en cuenta la relación filial, erótica y sexual de los amantes. Asimismo, el hecho de poder preguntar, elegir como quiera las preguntas y el orden en el que se van a plantear, constituye una ventaja incontestable para quien argumenta (Perelman, 1989: 744). Ventaja incontestable si tomamos en cuenta que las metáforas de las preguntas se fundamentan en argumentos basados en la estructura de lo real, verbi gracia “¿Y no son tus pezones protuberancias con botones rosa donde / terminan las mamas?”, donde sin duda el alocutario busca convencer a la amada. Son siete preguntas con la negación al empezar la pregunta ¿No son

tus muslos columnas de un templo gótico (...)? , ¿No es tu vientre un lago tibio (...)?, ¿No son tus talones tus pies adorables tus pies adorables (...)?, ¿No son tus cejas el oscuro relumbre del arco iris (...)? A continuación, el locutor sigue utilizando argumentos de enlaces que fundamentan la estructura de lo real en las metáforas “El mundo es lo que el tiempo abandona a su propio obrar con- / vulsivo”, donde el mundo es un producto del tiempo abandonado un residuo del ritmo repetitivo de la sociedad. Más adelante, el locutor indica que nombra a la amada “como los nombres de todas las flores”, ya que al decir su nombre estaría evitando que el tiempo enajene o corrompa el existir de la amada. Luego, la metáfora “Poner en el papel la belleza de un amor admirable como / Mozart”, desarrolla la idea del “amor admirable” en el caso particular de la biografía del compositor Mozart, y en la posibilidad del amor hacia la vida. El recurrir a la figura de Mozart, permite la transición hacia el oficio del poeta en el argumento del locutor, al decir “Un poema apenas / como flores de primavera brotadas en nuestra máquina reflexiva / y pensar ahora sobriamente nuestra vida”, donde el poema es resultado de la mente como una “máquina reflexiva”, recordándonos también la utilización de la máquina de escribir, pero además, mente – máquina que permite reflexionar lejos de los excesos del alcohol, sobre la vida de la pareja. Esta reflexión, permite continuar con los argumentos que fundamentan las estructuras reales, con “Sueños como flores”, es decir, reflexiones y pensamientos como brotes vegetales que “brotan del sabor de tus pechos”, y a continuación sustentándose en las matemáticas, precisamente en el teorema de Fermat, este último un argumento casi lógico, ya que el locutor afirma la importancia de la reflexión y el conocimiento surgido de los pechos de la amada, comparando en igualdad al conocimiento de una de las

ecuaciones más famosas del saber de las matemáticas. Ecuación que se fundamenta en la igualdad “ $25 = 3^2 + 4^2$ ”. Por ello, este nuevo conocimiento en la relación de igualdad, será una “lucidez” que solo tendrá sentido “en el mundo extraño sin este amor”, aspecto muy interesante, porque el locutor afirma que su conocimiento y reflexiones solo pueden tener sentido de su ser en un mundo extraño, como en el que les toca vivir, y donde además, el conocimiento más elevado como un teorema de Fermat, les es muy cercano y contiguo a su mundo posible de pareja. El locutor y la amada poseen un privilegio en este mundo sin sentido, irreal y tecnocrático. Ampliando lo ya dicho, el locutor se refiere al amor de la pareja como una “constelación de mariposas que se hace / y deshace en el lecho, esta cama rechina, tú / te mueves lentamente como gimes, oh mi mujer”, juntando así, metáforas con lenguaje elevado y descripciones con lenguaje bajo como el rechinar de la cama y los gemidos en la relación sexual.

En la peroración final, el locutor también utiliza argumentos de enlace que fundamentan la estructura de lo real, como en la metáfora verbal “el amor sentido por ti es besarte los pechos exquisitos / como una barquichuela lentamente / bamboleándose ante mis ojos extasiados”, dirigiéndose hacia la amada al alabar sus pechos eróticos, así como su movimiento produciéndole un éxtasis visual. Finalmente, la admiración por la belleza de la amada se plasma en una metáfora verbal “esta belleza de un violoncelo pulsado lentamente una noche”, belleza tranquila como la música lenta producida por un instrumento de cuerda en medio de la noche. Luego de los dos puntos, el locutor manifiesta “cambio ahora de radio, pero el amor continúa espléndido

como / el cielo”, sugiriendo que la música del violoncelo es reproducida en un equipo de música por medio de una emisora radial, pero que a pesar del cambio del dial, el amor de la pareja continúa elevado como un cielo que cubre la ciudad y su mundo.

3.2.1.4. Los etilos de pensamiento

Vemos también, que el locutor manifiesta un estilo de pensamiento distintivo, porque describe y acepta las costumbres y excesos formando parte de la vida nocturna urbana. Sin embargo, también contiene algunos aspectos disyuntivos, al criticar y argumentar, que el tipo de amor de pareja y sexualidad con la amada son superiores, lúcidos o trascendentes, en comparación a un mundo sin sentido.

3.2.1.5. El personaje metafórico y sinecdóquico

El locutor a lo largo del discurso, evidencia ser un personaje metafórico, que utilizando metáforas en sus argumentos, realiza intersecciones de varios elementos o referentes, realizando analogías que ayudan a tener un mayor significado y conocimiento del mundo en el que vive. Al mismo tiempo, también es un personaje sinecdóquico, ya que es parte de una ciudad y urbe, en la cual comparte algunas de sus prácticas, pero a la cual cuestiona o critica. Aspecto interesante, ya que la ciudad en la que vive es para él un mundo sin sentido, pero el erotismo y la relación amorosa con la amada, representa su mundo posible, mundo alterno y con sentido, mundo posible ligado a su percepción y experiencia que lo nutre para escribir su poesía.

3.2.1.6. El efecto totalizador y las flores en un mundo posible erótico

Hemos analizado cómo la relación dialógica entre el estilo de trasfondo y el estilo de primer plano crean un efecto totalizador el cual sustenta en la acumulación de metáforas diagramáticas y de sucesión. Asimismo, desde la Teoría de la Gestalt (en cual tratamos en el capítulo II) vemos que el locutor construye significados que se originan desde las partes eróticas del cuerpo de la mujer, y que cada parte del cuerpo femenino genera experiencias gestálticas de gran importancia en el mundo posible del locutor personaje. Pero ¿qué función cumple la reiteración constante de elemento “flor” a lo largo del poema XXIV? En la parte del exordio las flores están personificadas y “huyen de un sitio vulgar”, son “flores destrozadas” emborrachándose y haciendo el amor sobre mesas de formica. En la parte de la narración, la flor está asociada a la lucidez del pensamiento, donde el locutor declara “florezco pensativo, bello lirio seductor”, y seguidamente las flores son versos “como un mar de flores brotadas contra la mentira y la cizaña”. Más adelante las flores pueden ocupar el lugar de las vestimentas en “ángeles vestidos sin flores inadecuadas” o también ocupar el instrumento con el cual se delinea el vientre “perfectamente por el pincel de un lirio”. En la parte de la argumentación “una flor dorada” es la metáfora de la pareja contemplando la tarde, y luego una flor estremeciéndose, es el sexo de la mujer cuando el locutor lo toca con los labios. Para el locutor, nombrar a la amada es decir “los nombres de todas las flores”, pero a la vez, el locutor se define como una flor en “y yo soy esta flor crecida tiernamente en tu vientre”. Seguidamente, los sueños son “flores brotando del sabor de tus

pechos". Vemos entonces, que la concepción de la "flor", como equivalente de la palabra poética dentro de la retórica clásica (Friedrich, 1974: 141, 167) se amplía como idea pura, para ocupar todos los elementos ontológicos y activos dentro del discurso argumentativo, creando el efecto de movimiento o desplazamiento de la totalidad del erotismo a lo largo de la enunciación. Entonces, la función principal de la "flor" en el poema es mantener constantemente la existencia de un mundo posible erótico.

3.2.1.7. La visión de un mundo extraño sin erotismo

El sujeto, en el poema XXIV, describe a la ciudad en la que habita como un lugar de excesos, de "uñas afiladas", de "parejas enloquecidas encontrándose sobre la fórmica de mesas nocturnas", aludiendo a encuentros sexuales rápidos con el fin de aplacar su propia soledad, una "ciudad desolada" como su noche con un "mar verde como cerveza". Un mundo en donde los objetos de consumo tienen la misma rapidez y violencia de los encuentros amorios. Una transparencia del amor, a la vista de todos sobre las mesas de bares nocturnos. Frente a esto, la pareja se eleva sobre los "desechos de la tecnocracia", "silenciosos como estrellas" para reflexionar sobre el significado de la palabra "amor", recurriendo el sujeto a preguntas que intentan la adhesión de la amada en la concepción del amor como totalidad de su ser físico. Amor alejado de toda definición política como "represión de lo espontáneo", o represión del principio de placer por parte de la sociedad capitalista, ideas planteadas en la obra de Marcuse. Así, el erotismo de la pareja no es expuesta en los bares, sino que se sugiere un ambiente privado, íntimo, donde la poesía

surge al mismo tiempo que el placer que origina las partes del cuerpo de la mujer, “sueños como flores brotando del sabor de tu pechos”, “constelación de mariposas que se hace y deshace en el lecho”, un amor que lo cubre todo, a pesar de cambiar el dial de la radio, ya que el amor “continúa espléndido como el cielo”. El filósofo argentino Eduardo Grüner (2002) nos habla del valor de la experiencia poética en la sociedad de la transparencia y la comunicación total, ya que “no significa en absoluto que todas las construcciones ficcionales tengan el mismo valor crítico, sino solamente aquellas en las que pueda encontrarse la marca de un conflicto con lo que se llama “realidad”, y que sean por lo tanto capaces (aun, y sobre todo, si lo hacen de manera “inconsciente”) de devolverle su opacidad a la engañosa transparencia de lo real, de escuchar en ella lo no dicho entre sus líneas, lo no representado en los borde de sus imágenes, lo no comunicado en el murmullo homogéneo de la comunicación [...] La experiencia de lo poético [...] apuesta a la construcción sobre lo desconocido, a la fundación de lo por – conocer”, (2002: 333 – 334).

A diferencia de Pablo Neruda, quien trata el erotismo como un retorno a la naturaleza frente a la urbe deshumanizante en su obra *Residencia en la tierra*, Verástegui explora el tema erótico como una crítica que busca cuestionar las prácticas sexuales de la sociedad moderna, desde un erotismo que evita el sexo asociado al consumo capitalista, y plasma desde la acumulación de las metáforas, la sublimación de lo sexual orientado al saber y cultura occidental, como las matemáticas de Fermat o la música de cámara de Mozart. Asimismo, la utilización de argumentos basados en analogías coloca a la sociedad capitalista como un mundo sin sentido donde el erotismo se ha

perdido al ser incorporado al mercado de la producción. Para el sujeto hablante, el mundo posible, de amor y erotismo que plantea la pareja, solo tiene especial lucidez en un mundo extraño que carece de erotismo. Octavio Paz (1974), reflexiona sobre la “desacralización del cuerpo” por culpa del capitalismo:

El cuerpo fue una fuerza de producción. La concepción del cuerpo como fuerza de trabajo llevó inmediatamente a la humillación del cuerpo como fuente de placer. El ascetismo cambió de signo: no fue un método para ganar el cielo, sino una técnica para acrecentar la productividad [...] En nombre del futuro se completó la censura del cuerpo con la mutilación de los poderes poéticos del hombre”, (1974:202- 203).

Se podría decir que el sujeto del poema se rebela ante una realidad que derrumba en su avance, la idea de un erotismo que revive la importancia del cuerpo de la amada en la formación de un amor trascendental, platónico y romántico, como visión de un mundo posible bajo los ojos de un poeta.

Asimismo, Mario Vargas Llosa (2012), en su artículo *La desaparición del erotismo*, reflexiona sobre el peligro de la falta de erotismo en la cultura actual:

Sin el cuidado de las formas, de ese ritual que, a la vez que enriquece, prolonga y sublima el placer, el acto sexual retorna a ser un ejercicio puramente físico – una pulsión de la naturaleza en el organismo humano de la que el hombre y la mujer son meros instrumentos pasivos -, desprovisto de sensibilidad y emoción [...] Hacer el amor en nuestros días, en el mundo occidental, está mucho más cerca de la pornografía que del erotismo y, paradójicamente, ello ha resultado como una deriva degradada y perversa de la libertad, (2012: 115 – 116).

La sexualidad y el erotismo, se ha convertido en un producto de consumo, donde el sujeto del poema verasteguiano plantea conocer un mundo posible de libertad y no de apariencias fundadas en el consumo mercantil.

3.3. La progresión temática de los cuatro poemas

Los cuatro poemas analizados muestran en su conjunto una progresión temática del erotismo como una forma de conocimiento en el mundo posible de la pareja.

En el poema III, el cuerpo femenino es tratado como origen del conocimiento y creación poética. Cuerpo de mujer, que se abre ante el poeta para alumbrar su destino, convirtiéndose la amada en la metáfora preferida.

En el poema VIII, el gozo sexual de la pareja es una forma de liberación e identidad, donde el amante posee el cuerpo de la amada y rechaza el trabajo rutinario y capitalista para seguir el sexo de la amada como única guía ante un mundo moderno "irreal".

En el poema XVIII, el erotismo envuelve el mundo posible de la pareja migrante, donde el amante critica el modelo del "matrimonio feliz", así como a la "fiesta" de la vida nocturna en una ciudad europea. Un erotismo que se convierte en una "sinfonía" que aparta a la pareja de la soledad que vive lejos de su lugar de origen.

En el poema XXIV, el erotismo en la pareja es un mundo posible de trascendencia social ante la decadencia y superficialidad de la sociedad tecnócrata y moderna. El sujeto migrante se ocupa de describir la decadencia de la urbe, para luego intentar definir la trascendencia del amor en la pareja comparándola con la exactitud de una ecuación matemática que afirma la “lucidez” del amor en un mundo extraño, donde el erotismo está desapareciendo producto de la tecnocracia.

Vemos así, que la temática de los cuatro poemas analizados, parten del origen del conocimiento en el erotismo del cuerpo de la mujer, para luego poseer el cuerpo en la experiencia sexual como guía en el camino por el mundo. Después, con el sexo como guía, el amante establece una oposición y crítica a las instituciones y costumbres de la sociedad moderna desde una ciudad europea, símbolo de un poder político y cultural. Finalmente, el sujeto amante y migrante, establece cada vez más una postura firme en la trascendencia del amor erótico de la pareja, como un mundo posible y nuevo, lejos de los modelos de sociedades tecnócratas, superficiales que enajenan y frenan la libertad de la humanidad.

3.4. El Exteriorismo

Edmundo De la Sota (2007) nos habla sobre la influencia de la poesía de Ernesto Cardenal en la obra de Enrique Verástegui. Principalmente se ocupa de la poesía “conversacional” o “exteriorista” y cómo se perciben “ecos” del poeta nicaragüense en el poemario de *En los extramuros del mundo*. Para De

la Sota, quien también cita a Lauer, la poesía exteriorista se basa en una narratividad que argumenta en oposición a la lírica clásica que seducía por su musicalidad. Entonces esta voz coloquial nos ‘habla’ –lejos de la solemnidad y fastuosidad verbal- de los sucesos históricos y cotidianos, con nombres propios, fechas exactas, cuadros estadísticos, noticias periodísticas; es decir, “narra historias morales y crea contextos estéticos y espirituales para el ethos de su lugar y de su época”.

Pero ¿cómo se manifiesta esta influencia del exteriorismo en la relación filial de la pareja de *El equinoccio del cuerpo y el alma*? En los Epigramas podemos apreciar la entrega del amor del poeta a la amada por medio de su poesía:

Te doy, Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña.

Los he escrito sencillos para que tú los entiendas.

Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,
un día se divulgarán tal vez por toda Hispanoamérica...”

Y más adelante, en otro fragmento:

“no quedará nada para la posteridad

sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia (si acaso)

Lo importante aquí es ver cómo el locutor personaje le entrega sus escritos a la amada, como prueba del amor que siente por ella. Tópico que podemos apreciar desde el antecedente del “amor cortés”, pero que en los poetas contemporáneos mencionados destaca la auto referencialidad del trabajo poético. En Verástegui, al final del poema VIII leemos:

“Existes: sala desolada como terraza al mar violeta aterciopelado de
 la noche, tan bellamente tranquila
 como el magnífico amante maduro leyéndote su espléndido equinoccio
 del cuerpo y el alma”

En el poema VIII, la lectura por parte del poeta de “su espléndido equinoccio del cuerpo y el alma” es una prueba tangible de la existencia física de la amada, “Exites”, le dice a la amada, y a continuación describe los elementos y el entorno en el que habita la amada. El poeta le lee y le ofrece su obra, como un perfecto amante.

También podemos encontrar las referencias a personajes históricos y de la cultura occidental en la poética de Cardenal:

Yo no canto la defensa de Stalingrado
 ni la campaña de Egipto
 ni el desembarco de Sicilia
 ni la cruzada del Rhin del general Eisenhower:

Yo sólo canto la conquista de una muchacha.
 Ni con las joyas de la Joyería Morlock
 ni con perfumes de Dreyfus

En el poema III, por ejemplo, encontramos “te amé tan alocadamente como un Tchaikovski”, y en el poema XVIII leemos “Conociéndote como conozco tu cuerpo Mozart es nada / si el orgasmo no florece en tus labios” o “tu cuerpo tan conocido para mí como esta música adolescente / de Mozart”, y finalmente en el poema XXIV de nuestro análisis “Sueños como flores brotando del sabor e tus pechos: 2 elementos distintos pero relacionados como una ecuación: $25 = 3 + 4$ (teorema de Fermat)”, en donde los personajes destacados del arte y la ciencia occidental enriquecen el mundo posible del poeta. Claro, en Cardenal, el nombrar eventos o personajes como la defensa de Stalingrado o al general Eisenhower guarda relación con su poética de denuncia social e injusticia histórica, pero que además complementan y resaltan la importancia del amor exclusivo hacia una muchacha. Referencias que en Cardenal funcionan más como una manifestación hiperbólica del amor del locutor que como una acumulación metafórica en la construcción del mundo posible para el caso de Verástegui.

Finalmente, tenemos un fragmento de un poema de Ernesto Cardenal, incluido en su obra *Gethsemani Ky* (1960):

Y la belleza pasó rápido, como el modelo de autos
 y las canciones de las radios que pasaron de moda.
 Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,
 más que latas vacías y colillas apagadas,
 risas en fotos marchitas, boletos rotos,
 y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares.

En Verástegui, podemos apreciar un ejemplo de la influencia del poeta nicaragüense, dentro del poema XVIII:

y hoteles de mármol y ópalo verde, vientos con música
de night-clubs a orillas del mar de Menorca, noches
con autos último modelo, una autopista bordea limpiamente la
bahía ahora
sembrada de luz fluorescente, llevándonos
a esa orquesta rojo dorado, olas como praderas de vidrio,
papel celofán en el cielo. Nada es trágico para nosotros
postulando la fiesta como un sentido del mundo.
Tiempo, licor anaranjado, flores apretadas en tus manos,
todo eso necesario para vivir una vida no concebible como
escarnio (Verástegui, 1990: 250).

Aquí, Verástegui plasma un locutor que opina y juzga las costumbres de la juventud europea de la década de los ochenta, narrando como testigo lo exterior de la sociedad con la que le tocó vivir, pero al mismo tiempo manifestando su malestar frente a un mundo que parece rechazar a la pareja migrante peruana.

3.5. Atendiendo al título del poemario

Equinoccio del cuerpo y el alma, como intersección de los cuerpos y su trascendencia en un amor que cuestiona la sexualidad de una sociedad tecnócrata y capitalista, en la enajenación de personas que ven su realización en el consumo mercantil. El erotismo es el motor de donde mana el diálogo entre el cuerpo y el alma como una forma de conocer un nuevo mundo posible que permita el amor y la libertad de la pareja sin ningún tipo de represión.

Una obra que nos regala el poeta, siempre desde una filosofía y conocimiento que se adelanta y vislumbra los problemas humanos y sociales más íntimos de nuestro tiempo. Enrique Verástegui confirma así su trascendencia en la generación del 70, como una de las voces más importantes de la poesía peruana contemporánea.

3.6. BALANCE

En el poema XVIII, el erotismo de la pareja migrante es una crítica a las instituciones y costumbres de una sociedad europea en decadencia. La isla española de Menorca es la ciudad europea donde los personajes del poema llegan desde el Perú, ciudad con “hoteles de mármol”, “vientos con música de night – clubs” “autos último modelo”, “olas como praderas de vidrio”, o “papel celofán en el cielo”, ciudad de opulencia económica, y de paisaje urbano nocturno de consumismo, diversión, e ilusión, donde la pareja empieza a formar parte. Sin embargo, el erotismo de la pareja se abre ante una ciudad de tintes superfluos, cuando el sujeto indica que los pechos de la amada se abren cada noche a la inspiración del poeta, y lo inspira además a apagar la radio para alcanzar la trascendencia en el orgasmo. El tratamiento de estos estilos en el poema XVIII es conjuntivo, logrando así un efecto totalizador que depende de qué estilo prevalece a lo largo del discurso. Podemos decir además que es una de las formas en cómo el sujeto va construyendo su mundo posible.

En el poema XXIV, el locutor describe los excesos y superficialidades de las relaciones amorosas en una urbe europea de la que también participa, pero ante la cual opone la posibilidad de un amor y erotismo que eviten las costumbres y represiones de la sociedad capitalista y tecnocrática fundada en la economía y el consumo. El locutor a lo largo del discurso, evidencia ser un personaje metafórico, que utilizando metáforas en sus argumentos, realiza intersecciones de varios elementos o referentes, establece analogías que ayudan a tener un mayor significado y conocimiento del mundo en el que vive. Al mismo tiempo, también es un personaje sinecdóquico ya que es parte de una ciudad y urbe, en la cual comparte algunas de sus prácticas, pero a la que cuestiona o critica. Vemos también que la concepción de la “flor”, como equivalente de la palabra poética dentro de la retórica clásica (Friedrich, 1974: 141, 167), se amplía como idea pura, para ocupar todos los elementos ontológicos y activos dentro del discurso argumentativo, creando el efecto de movimiento o desplazamiento de la totalidad del erotismo a lo largo de la enunciación. Entonces, la función principal de la “flor” en el poema es mantener constantemente la existencia de un mundo posible erótico. . Asimismo, la utilización de argumentos basados en analogías coloca a la sociedad capitalista como un mundo sin sentido donde el erotismo se ha perdido al ser incorporado al mercado de la producción. El sujeto amante y migrante, establece cada vez más una postura firme en la trascendencia del amor erótico de la pareja, como un mundo posible y nuevo, lejos de los modelos de sociedades tecnócratas, superficiales, que enajenan y frenan la libertad de la humanidad. Si se atiende a la provincia figural de la metáfora como una operación lógica de intersección vemos que El equinoccio del cuerpo y el alma,

es justamente la intersección de lo sinestésico en el cuerpo como fuente de placer y la trascendencia del alma en la continuidad del ser manifestado en un amor permanente.

4. CONCLUSIONES

1. Se puede observar en *Equinoccio del cuerpo y el alma*, que las técnicas argumentativas por analogía, disociación de ideas, e interacción de los argumentos, se centran en el papel que cumple el erotismo sobre el cuerpo femenino. Erotismo que se mezcla, con los tópicos de una vida de pareja en la ciudad, y con elementos de la alta cultura occidental, dando como resultado, un conocimiento del mundo posible, por parte de un personaje metafórico, que se opone a la falta de valores, superficialidad y consumo de las sociedades de finales del siglo XX.
2. Atendiendo a los alcances de la Retórica General Textual, vemos que el erotismo en *Equinoccio del cuerpo y el alma* de Enrique Verástegui, se manifiesta bajo la provincia figural de la metáfora, la cual establece relaciones de analogía, que generan un aprendizaje y conocimiento del mundo posible, por parte de un personaje metafórico.
3. El erotismo en *Equinoccio del cuerpo y el alma* construye y determina la identidad del sujeto, desde un yo hablante, el cual descubre y cuestiona

la enajenación y los excesos de las sociedades modernas, por medio de un erotismo libre, ligado al amor de la amada.

4. En *Equinoccio del cuerpo y el alma*, los elementos del saber y la cultura occidental, tales como la música clásica, y las matemáticas, se relacionan directamente con un erotismo que descubre la sexualidad del cuerpo femenino en el conocimiento del mundo posible. Elementos que subliman la vida sexual de la pareja.

5. El locutor del poema, se manifiesta también como un sujeto migrante que construye y describe un mundo posible “real”, frente a una sociedad tecnócrata y superficial, donde el amor se desarrolla a un ritmo de consumo y excesos. En el mundo posible del locutor, el erotismo libre le permite conocer su posición en el mundo “irreal”, desde una perspectiva de deseo, sexo, amor y misticismo. Elementos que le permiten la realización una crítica a la sociedad moderna de finales del siglo XX, desde una ciudad europea, centro y símbolo del poder cultural en el mundo.

5. BIBLIOGRAFÍA.

5.1. Primaria

VERÁSTEGUI, Enrique. (2004). *En los extramuros del mundo*. Perú: Fondo Editorial Cultura Peruana.

VERÁSTEGUI, Enrique. (1989). *Angelus Novus*. Tomo I. Lima: Antares.

VERÁSTEGUI, Enrique. (1990). *Angelus Novus*. Tomo II. Lima: Antares / Lluvia Editores.

VERÁSTEGUI, Enrique. (1991). *Monte de goce*. Lima: Jaime Campodónico / Editor.

VERÁSTEGUI, Enrique. (1995). *Etica. IV Albus*. Lima: Editorial Graciela.

VERÁSTEGUI, Enrique (2010). *La teoría de los cambios*. Lima: Cascahuesos.

VERÁSTEGUI, Enrique (2013). *Equinoccio del cuerpo y el alma*. España: Ediciones Liliputienses.

VERÁSTEGUI, Enrique (2013). *Splendor, epistemología y épica de la complejidad*. México: Proyecto Literal – Kodama Cartonera- Gráficorafo ediciones.

5.2. Secundaria

CABEL, Jesús. (1986). *Fiesta prohibida, apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*. Perú: Ediciones Sagra.

COAGUILA, Jorge. (2 ene.1994). *La rebelión de Verástegui*. Lima: diario La República.

CORNEJO POLAR, Antonio. (1989). *La formación de la traición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicidad.

DE LA SOTA DÍAZ, E. (2007). *Una retórica de la antítesis: En los extramuros del mundo de Enrique Verástegui*. Tesis para optar el grado de licenciado en literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ESCOBAR, Alberto. (1973). *Antología de la poesía peruana, tomo II, (1960-1973)*. Lima: Peisa.

ESPARZA, Cecilia. (1989). *El erotismo de Pablo Neruda en Residencia en la tierra*, en Diálogo, n°1. Lima: Diálogo.

FALLA, Ricardo. (1990). *Fondo de Fuego. La Generación del '70*. Lima: Poesía.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2008). *Mito, cuerpo y modernidad en la poesía de José Watanabe*. Lima: Cuerpo de la metáfora.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2010). *Casa Cuerpo. La poesía de Blanca Varela frente al espejo*. Lima: Universidad San Ignacio de Loyola.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2011). *Hacia una retórica del personaje en Los ríos profundos*, en Revista Letras, v82, n°117. UNMSM. Lima: 10.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2013). *El poema argumentativo de Washington Delgado*. Lima: Ornitorrinco Editores.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. (2014). *Las técnicas argumentativas y la utopía dialógica en la poesía de César Vallejo*. Lima: Universidad Ricardo Palma / Cátedra Vallejo.

FORGUES, Roland. (2010). *Palabra viva*. Lima: San Marcos.

FRISANCHO HIDALGO, Jorge. (1990). "Verástegui, el moderno", en Hueso Húmero, n° 26, febrero, pp. 116 – 120.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo. (1989). "Prólogo". *Angelus Novus*. Tomo I. Lima: Antares, pp. 7- 10.

GONZALEZ VIGIL, Ricardo. (2009). *Verástegui visionario*, en la sección Luces - El Dominical de El Comercio. 31 de Agosto: P.8.

LÓPEZ SORIA, José Ignacio. (2002). "Piedras del escándalo", en Hueso Húmero, n° 39, febrero, pp. 168 – 171.

MASI, Perla (2003). *El cuerpo musical de la palabra: erotismo en la poesía de César Moro*, en Revista de Literatura Hispánica, n° 54. USA: Ediciones Inti.

MUÑOZ CARRASCO, Olga. (2007). *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

OVIEDO, José M. (1972). *Introducción a Enrique Verástegui*, en *Revista Eco*, nº 169, noviembre, pp. 83 – 94.

OVIEDO, José M. (1973). *Estos 13*. Lima: Mosca Azul.

5.3. Complementaria

ALBADALEJO, Tomás, (1991). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis.

ARDUINI, Stefano, (2000). *Prolegómenos para una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

BAUMAN Zigmunt. (2007). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

BOBES, Carmen. (2004). *La metáfora*. Madrid: Gredos.

BOTTIROLI, Giovanni (2004). “Mimesis y murales”, en *Encomio de Helena. Homenaje a Helena Beristain* (a cura di T. Bubnova e L. Puig), traducido del italiano por M. Carreras y Goicoechea. UNAM, México 2004, pp. 109-119

CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos (2009). *Historia del Perú contemporáneo*. Lima: IEP.

DUERO, Dante. (2003). *La Gestalt como teoría de la percepción y como epistemología: aportes y desarrollos*. Facultad de Psicología. Universidad Nacional de Córdoba.

DOLEŽEL, Lubomír. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción Félix Rodríguez. Madrid: Arco / Libros, S.L.

EAGLETON, Terry, (2010). *Cómo leer un poema*. Traducción, Mario Jurado. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

FRIEDRICH, Hugo, (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral.

GRÜNER, Eduardo. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós.

GARAY SOLANO, Mónica. (2011). *El Programa constructivista CL1y el incremento del nivel de comprensión lectora de los alumnos de primero de secundaria*. Tesis para optar grado de Magister en Psicología. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GONZÁLEZ SUÁREZ, Lucero. (2013). *Finitud, erotismo y experiencia mística en San Juan de la Cruz*, en Open Insight. Volumen IV. N°6. Pp. 43 – 68. México: UNAM.

HABERMAS, Jürgen. (2008). *La modernidad, un proyecto incompleto*, en La posmodernidad. España: Kaíros: pp. 19 – 33.

HOZVEN, Roberto (1979). *El estructuralismo literario francés*. Chile: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Chile.

Kogan, Jacob. (1967). *Literatura y conocimiento*. Argentina: Centro editor de América Latina. S.A.

LAKOF & JOHNSON (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.

MARCUSE, Herbert (1983). *Eros y civilización*. Madrid: SARPE S A.

MALPARTIDA, Juan, (2001). *Breton o el triunfo de eros* en Letras libres: 92.

MORAÑA, Mabel, editora. (2000). *Nuevas perspectivas desde / sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

PAZ, Octavio (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, Octavio (1991). *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral.

PAZ, Octavio (1956). El surrealismo, en Universidad de México, Volumen X, Número 10: Universidad Autónoma de México.

PEÑA BELTRÁN, José (2000). *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y antología*. Lima: San Marcos.

PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS – TYTECA, Lucie (1989) [1958]. *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

PERNIEOLA, Mario, (2008). *Del sentir*. Traducción de César Palma. España: Pre- textos.

REISZ, Susana (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. España: Universitat.de Lleida.

RODRÍGUEZ REA, Miguel Ángel, (2008). *Diccionario Crítico Bibliográfico de la Literatura Peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

SARTRE, Jean Paul. (2002). *El existencialismo es un humanismo*, trad. cast. por V. Prati. BuenosAires: Edhasa.

TARAZONA RUIZ, Andrés, (1993). *Introducción general en Ciclo Tchaikovski: canciones e integral de música de cámara*. Madrid: Fundación Juan March. Pp. 13 – 16.

TODOROV, Tzvetan (1975). *¿Qué es el estructuralismo?: Poética*. Buenos Aires: Losada.

VARGAS LLOSA, Mario (2012). *La civilización del espectáculo*. Perú: Alfaguara.

VIDELA DE RIVERO, Gloria (1994). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano: estudios sobre poesía de vanguardia en la década del veinte*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

WESTPHALEN, Yolanda (2001). *César Moro: la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos.

ZAPATA, Miguel A. y MAZOTTI, José A. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana, 1963 – 1993*. Ámsterdam: El tucán de Virginia.

5.4. Páginas web

BOTTIROLI, Giovanni (2004). *Diferencias de familia (pdf)*, 27 de agosto de 2015, 23:00 h, <http://www.giovannibottirolit.it/pdf/espanol/10bis-diferencias.pdf>

BOTTIROLI, Giovanni (2006). “*La muerte y la brújula*” y la refutación del tiempo. (pdf), 12 de agosto de 2015, 21.00 h, <http://www.giovannibottirolit.it/pdf/espanol/09-borges.pdf>.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo (2010). *La teoría de los cambios de Enrique Verástegui*. 3 de setiembre de 2015, 20.00 h, <http://camilofernande.blogspot.com/2010/02/la-teoria-de-los-cambios-de-enrique.html>

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo, (2009). *El sujeto migrante en la poesía de César Vallejo. Primera aproximación*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad San Ignacio de Loyola, Academia Peruana de la Lengua, 16 de setiembre de 2015, 22.00 h, http://www.academia.edu/1207305/El_sujeto_migrante_en_la_poes%C3%ADa_de_C%C3%A9sar_Vallejo._Primera_aproximaci%C3%B3n

PATÍÑO Káran, Juan Pablo. (2005). *El erotismo en los cuentos de Azul...de Rubén Darío como propuesta vital*, 7 de agosto de 2015, 19.0 h, <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/azulrd.html>