

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**Cuerpo, urbe y violencia en *Pastor de perros* de Domingo
de Ramos**

TESIS

Para obtener el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Marco Antonio Diaz Asto

Lima – Perú

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I:	
MARCO TEÓRICO: LOS OCHENTA, DOMINGO DE RAMOS Y <i>KLOAKA</i> , ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
1.1 MARCO TEÓRICO: MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: LA RUTA DEL SUJETO DESCENTRADO	8
1.2. LOS OCHENTA Y LA VIOLENCIA SOCIAL, EL CONTEXTO DE LA URBE	16
1.3. EL MOVIMIENTO «KLOAKA» Y LA POESÍA CONTESTATARIA Y URBANA	21
1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	26
CAPÍTULO II:	
LAS IMÁGENES DEL CUERPO EN LA POÉTICA DE <i>PASTOR DE PERROS</i> DE DOMINGO DE RAMOS	35
2.1. LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL	35
2.2. LA METÁFORA DEL CUERPO COMO MICROCOSMOS DE LA VIOLENCIA SOCIAL EN <i>PASTOR DE PERROS</i>	48
CAPÍTULO III:	
ANÁLISIS RETÓRICO–FIGURATIVO DE <i>PASTOR DE PERROS</i>	64
3.1. CAMPO FIGURATIVO, CAMPO RETÓRICO Y PROCESO DE ENUNCIACIÓN EN <i>PASTOR DE PERROS</i>	64
3.2. ESTRUCTURA DE <i>PASTOR DE PERROS</i>	65
3.3. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO POÉTICO 1: «PASTOR DE PERROS»	67
3.3.1. <i>DISPOSITIO</i>	69

3.3.2. <i>ELOCUTIO</i>	70
3.3.3. LOS INTERLOCUTORES	73
3.3.4. <i>INVENTIO</i>	74
3.4. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO POÉTICO 2: «A LA HORA DEL PAY»	75
3.4.1. <i>DISPOSITIO</i>	77
3.4.2. <i>ELOCUTIO</i>	78
3.4.3. LOS INTERLOCUTORES	81
3.4.4. <i>INVENTIO</i>	82
3.5. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO POÉTICO 3: «DEL HIJO»	83
3.5.1. <i>DISPOSITIO</i>	85
3.5.2. <i>ELOCUTIO</i>	86
3.5.3. LOS INTERLOCUTORES	90
3.5.4. <i>INVENTIO</i>	91
3.6. CAMPO FIGURATIVO DE LA METÁFORA Y LA IMAGEN DEL CUERPO EN LA RELACIÓN INTERSUBJETIVA CUERPO-URBE EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA	92
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFÍA	97

INTRODUCCIÓN

La producción poética peruana de fines del siglo XX es objeto de estudio creciente por parte de la institucionalidad literaria dentro del proceso evolutivo de la identificación de los fenómenos culturales y artísticos de lo que se denomina tradición literaria peruana contemporánea¹. Si bien es cierto, la producción de discursos que se proponen estudiar, analizar e interpretar las diferentes manifestaciones literarias, en este caso, particularmente, la producción poética, es todavía exploratoria y poco profunda a nivel global, ya viene mostrando avances con la aparición de textos que tienen como objeto de estudio el tema que nos convoca. En ese contexto, el presente trabajo de investigación se alinea en la búsqueda de nuevas categorías que expliquen la naturaleza del discurso poético peruano en el transcurso de una década de violencia, caos y corrupción como es la década del ochenta, particularmente la producción poética en el espacio urbano de Lima.

Nuestra investigación se propone dar luces sobre el fenómeno poético limeño y toma como elemento significativo el discurso de uno de sus poetas más representativos: Domingo de Ramos, miembro del movimiento *Kloaka*, y cuya producción lírica interesa cada vez más al mundo académico². De su producción lírica, se ha elegido su segundo poemario, *Pastor de perros*, editado en 1993. La presente tesis incidirá en este texto, básicamente, en el aspecto formal, estructural y discursivo, y a partir de ello se proyectará a aspectos ideológicos, sociales y contextuales en general. Para ello, partimos de la premisa de que los estudios existentes de la obra de Domingo de Ramos,

¹ El canon, entendido como lo establecido, como lo distintivo, que rige y regula la producción literaria y las manifestaciones culturales. Al respecto, en relación con el canon literario peruano, léase «El canon literario peruano» de Carlos García-Bedoya M., publicado en *Letras* 78 (113), 2007.

² El 2014, Domingo de Ramos recibió un homenaje por parte del Congreso de la República; a propósito de dicho homenaje, se editó un texto recopilatorio de la obra completa del poeta hasta el momento con estudios críticos de dicha obra, *In sufrido fuego*.

y en particular *Pastor de perros*, han incidido esencialmente en aspectos contextuales, sociológicos, pero es muy poco en realidad lo que se ha estudiado hasta la fecha en cuanto del aspecto estructural, formal, discursivo.

En principio, partimos de un problema que lo planteamos en forma de interrogante: ¿Cuál es naturaleza del discurso poético en *Pastor de perros* a partir de la dinámica simbólica del ámbito subjetivo (cuerpo) y el espacio intersubjetivo de la urbe en un contexto de violencia social? A partir de esta problemática de fondo, nos hemos planteado dos problemas específicos:

1. ¿Cómo se manifiesta la subjetividad de la voz poética condicionada por el caos de la urbe y la violencia social?
2. ¿Cuáles son los elementos retóricos que evidencian la naturaleza del discurso poético en la gradación cuerpo-urbe-violencia?

En función de las líneas de investigación que desarrollemos para resolver los problemas antes mencionados, la presente investigación se propone abrir una línea de estudio de la poesía peruana, particularmente urbana limeña, de fines del siglo XX con la finalidad de ampliar y consolidar la perspectiva de nuestra tradición literaria a la luz de su proceso evolutivo. Resulta evidente, en ese sentido, que un propósito trascendente es aproximarnos a la voz poética de un poeta reconocido y autodefinido como subterráneo, disidente, marginal; pero que en el transcurso de las décadas recientes es objeto de reconocimiento por parte del mundo académico. Es entonces, una finalidad trascendente aportar en el conocimiento de la producción poética de uno de los autores que va consolidando su presencia dentro del canon de la tradición poética peruana contemporánea.

Por otro lado, para desarrollar en forma ordenada y metódica nuestro trabajo de investigación, proponemos como hipótesis general que en la poesía peruana del siglo

XX, se ha desarrollado una tradición, sobre todo en la lírica, ligada en muchos casos al erotismo y el desenfado como discurso literario; sobre todo en la denominada poesía «femenina». En el caso de Domingo de Ramos, se desarrolla una lírica no exclusiva ni predominantemente del cuerpo o erotismo sino de voz marginal, con connotaciones subjetivas y marginales. La voz poética encarna en la corporeidad, a través de imágenes y símbolos, la violencia del contexto, tanto inmediato (la urbe) como mediato (la violencia social). A partir de esta hipótesis general, proponemos como hipótesis específicas, en primera instancia, que la voz poética expresa, a través de recursos retóricos y símbolos, la violencia, tanto en la actitud como en la fragmentación del discurso que se desdobra como una manifestación, a su vez, del caos social. En segundo lugar, que en la tradición poética limeña, sobre todo a partir del siglo XX, es recurrente la temática del cuerpo. En el caso concreto de *Pastor de perros*, de Domingo de Ramos, se puede identificar esta retórica a partir del ámbito subjetivo en relación con el espacio intersubjetivo de la urbe y esta conjunción, a su vez, como manifestación marginal y rebelde ante el espacio abierto del contexto social y sus implicancias de caos y violencia.

A raíz del planteamiento de nuestras hipótesis, identificamos como variables en nuestro proceso de investigación al cuerpo como espacio subjetivo, la urbe como espacio intersubjetivo y la violencia como manifestación social. Asimismo, proponemos como objetivo general de esta investigación, determinar la naturaleza del discurso poético en función de la dinámica simbólica del cuerpo y el espacio urbano en un contexto de violencia social. Finalmente, nuestros objetivos específicos, por lo menos como punto de partida son, primero, identificar y explicar los recursos retóricos, así como los factores que dan forma a la subjetividad de la voz poética en su discurso esquizoide, fragmentado. Luego, identificar los recursos retóricos que permiten la

configuración del discurso poético objeto de estudio y examinar las formas en que operan.

Por todo lo expuesto anteriormente, resulta evidente que la línea de investigación en la cual insertamos nuestra investigación es la poesía peruana y para el abordaje metodológico se ha elegido la retórica argumentativa o cultural. Se procederá a realizar lecturas literales, inferenciales y contextualizadas como base para el análisis literario. Como metodología específica se ha asumido una perspectiva estructural funcional y que recurre, dentro de lo necesario, a la semiótica. Asimismo, el presente trabajo está conformado por tres capítulos. En el primero, se desarrolla todo lo concerniente al marco teórico que permita comprender el fenómeno poético propio de la década del ochenta en el Perú, particularmente Lima, pero siempre en referencia a la cultura occidental en la que esta se inscribe, además indaga en cuanto del contexto sociocultural y político de la década del ochenta, y finalmente el estado de la cuestión. El segundo capítulo explica elementos conceptuales referidos a la retórica general textual, en cuyas propuestas se sustenta el presente estudio, y luego incide en lo referente a la metáfora como figura retórica propia del lenguaje y no como desviación o adorno del mismo; así el presente trabajo relaciona dicho elemento retórico con la imagen del cuerpo como representación de lo humano y la urbe en el discurso de *Pastor de perros*. El tercer capítulo está dedicado al análisis retórico figurativo de fragmentos elegidos del poemario para evidenciar la propuesta teórica de la presente tesis.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO: LOS OCHENTA, DOMINGO DE RAMOS Y *KLOAKA*, ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1 MARCO TEÓRICO: MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: LA RUTA DEL SUJETO DESCENTRADO

La poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX corresponde, sin duda, a una de las manifestaciones discursivas estéticas y culturales en el territorio que entendemos como Perú. De esto se desprende que existen diversas manifestaciones literarias y en particular, poéticas. Sin embargo, en una realidad heterogénea, mestiza e híbrida como la peruana, una de dichas manifestaciones es la que se impone como oficial, la cultura hegemónica, instaurada y construida desde el siglo XVI con todas sus implicancias, las mismas que serán objeto de estudio de toda una gama de disciplinas humanísticas y sociales. Esta cultura hegemónica es hablada y escrita (sobre todo escrita) en español. En esta, se inscribe lo que denominamos la tradición poética peruana. Esta tradición y sus manifestaciones culturales, específicamente en lo que corresponde al último tramo del siglo XX, particularmente la década del ochenta, dentro de nuestro interés investigador, es todavía, debido a lo reciente de su desarrollo en el tiempo, un campo poco estudiado o, por lo menos, objeto de estudios que empiezan a aparecer en aumento en el escenario de la crítica literaria y los estudios culturales actuales. Hablamos, entonces, de identificar, en primera instancia, nuestro objeto de estudio dentro de un canon, el canon literario peruano contemporáneo, como sostiene García-Bedoya (2007), quien define dicho concepto como «un elenco de los autores y las obras literarias más destacadas y/o más representativas de su respectiva tradición»; esta definición, guarda

directa y estrecha relación con el concepto de nación desde un punto de vista actual, enmarcado en una concepción posmoderna:

Considero adecuado seguir trabajando con el concepto de nación, pero no entendiendo la nación de modo esencialista, como una nación homogénea, cuando no monolítica, sino sintetizada en el caso peruano por Arguedas con la fórmula (a veces hoy banalizada) de un país de todas las sangres. (García-Bedoya 2007: 8)

Al respecto, el presente trabajo pretende aportar en la delimitación y esclarecimiento de la naturaleza y conflictos de un sector de su corpus discursivo; el sector que corresponde a una postura proveniente de lo marginal, lo heterogéneo y disidente; incluso, subalterno; un proyecto de nación de todas las sangres. La presente investigación se centra en el estudio de un poeta elegido por la naturaleza de la construcción del sujeto poético con diversos grados de marginalidad asumida por la voz poética, tanto en su visión del mundo como en la construcción de su discurso; contestatario, cuestionador e irónico; sea a partir de su origen y naturaleza marginal geográfica y cultural, sea por su actitud disidente o contestataria. En el discurso poético de dicho autor se incidirá con el objetivo de delimitar la naturaleza de su perspectiva subjetiva plasmada en la imagen del cuerpo en relación con la intersubjetividad de la urbe limeña de los años ochenta; sin la menor intención de recurrir al desgastado parámetro generacional, sino como parte de un proceso progresivo transformacional.

Es cierto que sobre la producción de los años ochenta ya existen respetables estudios, desde los diversos campos de las disciplinas humanísticas y sociales. Al respecto, si bien es cierto el presente estudio no pretende cubrir la totalidad del espacio vacío en cuanto de los estudios de dicho momento de «nuestra» literatura peruana (limeña), sí pretende convertirse en un aporte válido. Como se ha manifestado, el foco de atención del presente trabajo de investigación es la obra poética de un representante

de la década del ochenta, Domingo de Ramos¹. Al respecto, para ubicar y posteriormente comprender cabalmente la naturaleza del discurso y su propuesta, propondremos en primera instancia el marco teórico y epistemológico. Se indagará en conceptos como modernidad y posmodernidad, y, a partir de ello, la naturaleza del discurso poético del sujeto descentrado. En primera instancia, se explora el concepto de postmodernidad desde el punto de vista de las diferentes teorías socioculturales y filosóficas contemporáneas, y, en función de ello, se propone el estudio de los orígenes y evolución de la categoría del sujeto descentrado. A partir de ello, se extiende a la manifestación de imágenes relativas al cuerpo con una relación de intersubjetividad con la urbe. Se incide en la contextualización de la categoría del sujeto descentrado en la realidad violenta y heterogénea de la década del ochenta en Lima y su extensión en la década del noventa. La propuesta consiste en aprehender el sentido de los procesos políticos, socioculturales y la configuración de los textos poéticos del periodo establecido como marco temporal del presente trabajo. Resulta necesaria, entonces, la contextualización interna, y también externa, del fenómeno poético de la década del ochenta para identificar la naturaleza y el sentido de la voz poética del sujeto descentrado en el contexto de la ciudad de Lima del decenio mencionado; pero para ello es necesario de antemano establecer los conceptos filosóficos y socioculturales que permitan la comprensión del objeto de estudio. En primera instancia, se cuestiona el concepto de generación² como criterio de clasificación historiográfica de la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX. Lo que se ha establecido como una práctica

¹ Su primer poemario editado fue *Arquitectura del espanto* (Lima, Asaltoalcielo Editores, 1988). Anteriormente había publicado poemas sueltos en periódicos y revistas y una plaqueta, editada por Kloaka Internacional.

² Se reconoce a José Ortega y Gasset, y posteriormente su seguidor Julián Marías, como el introductor del concepto en el escenario contemporáneo. Limitó la duración de dicho concepto a un período de 15 años y se fundamenta en aspectos contextuales, culturales y vitalistas para delimitar el concepto. En la actualidad, dicha propuesta orteguiana ha sido superada.

común en los medios de divulgación masiva, e incluso especializada, cuando se trata de “visiones panorámicas”, referirse a la generación del cincuenta, la generación del sesenta, y siguientes generaciones hasta una generación del dos mil tomando como único criterio de diferenciación el aspecto cronológico e incluso biológico:

La sobrevaloración historiográfica de las generaciones es un remanente del biologismo positivista, remozado con el discurso del vitalismo filosófico orteguiano. La alternancia biológica de las generaciones no puede en modo alguno determinar los procesos culturales. (García-Bedoya 1998: 9)

Este mismo criterio no puede, por ejemplo, explicar los desfases existentes entre las propuestas distintas en cuanto de visiones del mundo o dominancias estilísticas de autores pertenecientes a una misma «generación» en el sentido historiográfico. Al respecto, debe recordarse que generación, en el sentido propuesto por Ortega y Gasset, el cual ha sido el más considerado tradicionalmente, como se ha dicho, de manera facilista, se define como un estado de la sociedad en el que los individuos pertenecientes a una misma generación están sometidos a las mismas “vigencias” (Abanto 2008: 1), es decir condiciones económicas, sociales, políticas o culturales; en otras palabras, se trata de personas que comparten un mismo contexto, espacial y temporal, y sobre todo las mismas circunstancias y estímulos, independientemente de que las reacciones o respuestas de estas personas ante comunes condiciones sean necesariamente las mismas. Sin embargo, a pesar de los cuestionamientos respecto al concepto de generación, como sostiene García-Bedoya (1998), se puede rescatar ciertos aspectos.

Esto no debe llevar de modo necesario a desechar completamente el concepto de generación. Creo que puede tener alguna utilidad si no se sobrevalora su importancia. En particular es un útil sistema para clasificar escritores en etapas recientes, cuando la falta de perspectiva impide distinguir adecuadamente las diversas orientaciones y proponer clasificaciones más finas y productivas. Generación es en todo caso una categoría más descriptiva que teórica. (párr. 9)

Volviendo al contexto peruano, limeño, de la segunda mitad del siglo XX, Mazzotti (2007) propone, todavía en un nivel de hipótesis, dos núcleos generacionales en este período: Una «generación del 68», contextualizada a partir del derrocamiento de Fernando Belaúnde por las Fuerzas Armadas en el contexto interno y las jornadas estudiantiles de París en ese año, la masacre de Tlatelolco en México, en el contexto internacional; y la otra, la «generación del 82», contextualizada a partir del inicio de la lucha armada formalmente con la entrada del Ejército Peruano en la zona de emergencia de Ayacucho para enfrentar a las células subversivas de Sendero Luminoso, y la fundación del grupo poético de corte anarcoide Kloaka. Si bien es cierto, se ha cuestionado la utilización del concepto de generación en el decurso de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX, es necesario aclarar que no se cuestiona en sí el uso del concepto, sino solamente en cuanto se asocie con ligereza a la noción cronológica de decenios. Por ello, nos parece adecuada la propuesta de Mazzotti y nos adscribimos a ella.

Para periodificar e identificar la producción poética peruana de la segunda mitad del siglo XX, con incidencia mayor en sus últimas décadas, y a partir de ello especificar la naturaleza en particular del poemario que nos convoca, es necesario establecer que en principio la categoría a dilucidar en el estudio es la naturaleza del sujeto poético descentrado, la cual está relacionada con el advenimiento de la postmodernidad, en la que ya no se identifican tendencias ni estéticas homogéneas ni hegemónicas, tal como la tradición anterior solía considerar, sino la coexistencia de múltiples intereses individuales, tan propios de la postmodernidad en todos los ámbitos de la vida social y personal; es decir una dinámica descentrada. El sujeto poético descentrado, entonces, es un producto postmoderno, un ente inestable, heterogéneo, a diferencia del sujeto unívoco, unidireccional, característico de la tradición literaria:

La cultura posmoderna representa el polo “superestructural” de una sociedad que emerge de un tipo de organización uniforme, dirigista y que, para ello, mezcla los últimos valores modernos, realza el pasado y la tradición, revaloriza lo local y la vida simple, disuelve la preeminencia de la centralidad, disemina los criterios de lo verdadero y del arte, legitima la afirmación de la identidad personal conforme a los valores de una sociedad personalizada en la que lo importante es ser uno mismo, en la que por lo tanto cualquiera tiene derecho a la ciudadanía y al reconocimiento social, en la que ya nada debe imponerse de un modo imperativo y duradero, en la que todas las opciones, todos los niveles pueden cohabitar sin contradicción ni postergación. La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y *psi*, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de esas tendencias sino que, por el contrario, desarrollará las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias. (Lipovetsky 1986: 11)

Es verdad que la categoría postmodernidad, en los últimos años ha sido, y sigue siendo, cuestionada y tiene muchos críticos y detractores, después de haber dado lugar a una serie de debates desde diversos puntos de vista humanísticos y sociológicos en las dos últimas décadas del siglo XX. En parte, porque en los momentos de mayor presencia como tema de discusión y polémica no fue lo suficientemente esclarecida y en parte, además, porque en el transcurrir del tiempo, reciente sobre todo, ha ido perdiendo presencia filosófica, al “haber sido *absorbida* por el sentido común y el uso cotidiano y periodístico” (Follari 1990: 1). Al respecto, se puede anotar por lo menos dos cuestiones esgrimidas en desmedro del concepto de postmodernidad. En primer lugar, la ambigüedad de su definición en sí, pues, si se entiende el prefijo “post” como «posterior», que a su vez signifique ruptura, puede implicar superación de lo previo, o reacción. Entonces, habría que cuestionarse qué fue eso previo o anterior; entiéndase lo moderno o la modernidad para, a partir de dicha certidumbre, establecer una concepción idónea de postmodernidad. Ahora, si se sabe que el término postmodernidad tiene su origen básicamente en la sociedad anglosajona, se puede observar un problema en cuanto de su definición como secuencia posterior de la modernidad, puesto que, en

principio, no existe un correlato historiográfico entre la percepción de las sociedades hispanohablantes y la anglosajona en cuanto de lo moderno. Para las primeras, lo moderno abarca desde mediados o fines del siglo XV (la caída de Constantinopla, en el primer caso, y el descubrimiento de América, en el segundo) hasta la Revolución Francesa, en el último tercio del siglo XVIII; en tanto que para la sociedad anglosajona, se extiende de dicho período hasta la época contemporánea, inclusive. Entonces, si no está definida o no está establecida categóricamente la delimitación cronológica de la modernidad y sus implicancias y alcances, cómo se puede entender a su vez lo postmoderno.

Para entender la postmodernidad es indispensable aclarar el sentido del prefijo “post”. Lo “post” de los postmodernos no implica de manera alguna y bajo ninguna circunstancia una superación o una negación. Lo característico de lo postmoderno es que no intenta superar el pasado apuntando siempre hacia lo nuevo –caso concreto de lo moderno–, sino sobreponerse del mismo. Desde luego no como un “colocarse por encima de”, sino en el más habitual “sobrellevar una pena”, sobreponerse o convalecerse de una enfermedad. (García, J.G. y Reyes O. de J. 2008: 61)

Entonces, más que certezas o definiciones el término postmodernidad se mantiene flotante en un océano de interrogantes y/o paradojas, como lo podemos observar en la siguiente cita:

Posmoderno: como mínimo, la noción no es clara, remite a niveles y esferas de análisis difíciles de hacer coincidir. ¿Agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o surgimiento de una nueva fuerza renovadora? ¿Decadencia de una época sin tradición o revitalización del presente por una rehabilitación del pasado? ¿Continuidad renovada de la trama modernista o discontinuidad? ¿Peripecia en la historia del arte o destino global de las sociedades democráticas? Nos hemos negado aquí a circunscribir el postmodernismo a un marco regional, estético, epistemológico o cultural: si aparece una postmodernidad ésta debe designar una ola profunda y general a la escala del todo social, puesto que es cierto que vivimos unos tiempos en que las oposiciones rígidas se borran, en que se difuminan las preponderancias y homologías. (Lipovetsky 1986: 79)

En general, visto el carácter ambiguo del término postmodernidad y los cuestionamientos que se pueden hacer respecto de su idoneidad, se suele usar dicho término en la actualidad como un recurso para nominar la naturaleza heteróclita y heterogénea de las sociedades occidentales contemporáneas, regidas por el neoliberalismo e insertadas en la globalización, y sin referirse necesariamente a la noción de oposición o reacción en función de lo que se denomina modernidad.

Lo posmoderno no sería –entonces– una inversión simple de las tendencias de la modernidad, sino su continuidad con otros resultados. El avance tecnológico hacia lo virtual, los viajes, las grandes ciudades, la mezclas étnicas llevan hacia un mundo donde el sujeto se descentra, pierde su posibilidad de autocontrol y coherencia interna, y tiende a la dispersión, al abandonarse a la sensibilidad del instante y a la pérdida de normativas que trasciendan lo relativo. (Follari 1990: 4)

En todo caso, hablar de postmodernidad, en medio de cuestionamientos y ambigüedades, permite; sin embargo, por el mismo fenómeno de indefinición, una imagen del sujeto descentrado, un sujeto que nace, y se hace a sí mismo, como consecuencia de la interacción propia de una sociedad heterogénea, multiforme, cuyo dinamismo se define por una multiplicidad de situaciones, la mayoría de ellas superficiales, momentáneas, alienadas y alienantes. En suma, «un sujeto necesariamente múltiple, marcadamente antiesencialista, cuya construcción remite inexorablemente a sus otros. Un sujeto, en fin, que aprende en gran medida a ser uno mismo siendo uno más» (Marrero-Guillamón 2012: 324).

Se puede reiterar y reafirmar lo dicho líneas arriba con la propuesta de Vattimo (1990), quien se refiere a la posmodernidad como “rebasamiento” de la modernidad en el sentido de que no se trata de una superación dialéctica de esta ni de la inversión simple de sus tendencias, sino su continuidad con otras consecuencias; consecuencias que crean nuevas condiciones sociales y humanas en virtud de los avances tecnológicos, la tendencia hacia lo virtual, la globalización en suma; una suma de condiciones que

construyen la identidad de un sujeto descentrado, un sujeto sin coherencia interna y sin autocontrol, que tiende a la dispersión al entregarse a lo momentáneo, a la ausencia de proyectos de vida, a la ausencia de una noción de futuro; al respecto dice:

Con todo, yo sostengo que el término posmoderno sigue teniendo un sentido, que este sentido está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los medios de comunicación («*mass media*»). (9)

El sujeto poético de *Pastor de perros* es, entonces, en primera instancia, un sujeto descentrado, propio de la cultura postmoderna; de ahí su naturaleza descentrada, heteróclita, esquizoide, como sostiene Mazzotti (2002). A partir de este presupuesto, indagaremos en su relación entre cuerpo como manifestación de la violencia urbana de los ochenta y su relación, a su vez, con la violencia social imperante.

1.2. LOS OCHENTA Y LA VIOLENCIA SOCIAL, EL CONTEXTO DE LA URBE

En cuanto del aspecto espacial y temporal, como ya se ha manifestado, nuestro objeto de estudio, *Pastor de perros*, se ubica en la década del ochenta; a pesar de que el libro fue publicado en 1993. Si bien es cierto, el poemario fue editado a inicios de la década del noventa, expresa el sentir, la sensibilidad del poeta en su experiencia ochentera; es por ello que se incide en contextualizarlo en la mencionada década. ¿Y cuál es el contexto, la realidad, de la mencionada década crucial en la historia del Perú contemporáneo? La respuesta exige una referencia directa a los sucesos que marcaron el paso de nuestra historia hacia el nuevo milenio. Se trata de una realidad marcada por el caos y la violencia, la guerra interna, la quiebra económica, la corrupción generalizada que se verá oficializada en la década siguiente con la dictadura fujimorista. El primer referente es el proceso de transición del régimen dictatorial militar de la década del setenta al retorno a la democracia, vía elecciones generales convocadas por el régimen

de Francisco Morales Bermúdez en 1979³. Fernando Belaúnde Terry⁴, el depuesto presidente en 1968, retoma el poder a través de elecciones generales en 1980. Este gobierno democrático significó la introducción formal del neoliberalismo y no es casualidad, entonces, que «coincida» con la irrupción del fenómeno Sendero Luminoso, facción del Partido Comunista del Perú, de filiación maoísta-leninista; aparición que da inicio uno de los capítulos más sangrientos de nuestra historia republicana.

Así, los proyectos de modernidad neoliberal y comunista se enfrentaban encarnizadamente en una nación en la que convivían premodernidad, modernidad y la entonces recién anunciada postmodernidad, conforme a una situación socioeconómica y cultural en la que todo se encuentra enredado e «hibridado». Ambas maneras radicales de proponer un estado-nación batallaron directamente en los años de la violencia política. Ambos discursos posibilitaron la expresión de su lógica a través de la vía del fusil y de la pluma. (De Lima 2013: 21)

Sendero Luminoso⁵ (PCP-SL) y posteriormente, muy pocos años después, dentro de la misma década, el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru⁶ (MRTA), protagonizaron la guerra interna contra el Estado, cada uno desde su perspectiva en cuanto a la toma del poder a través de la violencia armada. Como es de común conocimiento, las consecuencias fueron devastadoras, pues se trata de la guerra más

³ Francisco Morales Bermúdez Cerruti lideró la «segunda fase» de la dictadura militar, entre 1975 y 1980. Había encabezado una insurgencia interna en las Fuerzas Armadas peruanas que depuso a Juan Velazco Alvarado. De esa manera se inició el desmontaje del proceso «revolucionario» de carácter nacionalista que había propuesto y desarrollado el general Velazco con desastrosos resultados y se había iniciado el camino hacia dependencia cada vez mayor de la injerencia norteamericana en nuestra economía y nuestra política interna. En 1979, Morales Bermúdez convocó a elecciones para la conformación de una asamblea constituyente que promulgó la Constitución Política de aquel año en reemplazo de la anterior, promulgada en 1933. Un año después convocó a elecciones generales, poniendo fin de ese modo al proceso de dictadura militar que duró doce años (1968-1980).

⁴ En 1980, Fernando Belaúnde Terry retoma el poder, a través de elecciones generales, después de haber sido derrocado por las Fuerzas Armadas en 1968.

⁵ El 17 de mayo de 1980, en el contexto de las elecciones generales, se inició la lucha armada con la quema de las ánforas electorales, cédulas de votación y padrones electorales en el caserío de Chuschi, Ayacucho, tras tomas por asalto las oficinas del registro electoral.

⁶ La primera acción armada públicamente conocida del MRTA fue el ataque de un comando tupacamarista con armas de fuego contra el puesto policial de Villa el Salvador – Lima, el 22 de enero de 1984 a través de la escuadra de combate «Micaela Bastidas».

destructiva de nuestra historia republicana, con un aproximado de 70,000 víctimas⁷, caídas, sacrificadas entre dos fuegos, la subversión y la represión militar. A Belaúnde Terry lo sucedió, en 1985, Alan García Pérez, del Partido Aprista Peruano. Después de un inicio auspicioso, el gobierno de García culminó en medio del caos, la hiperinflación, la corrupción generalizada y, sobre todo, con el agudizamiento de la «guerra sucia» (De Lima 2002) como política gubernamental para enfrentar la subversión. El punto más cuestionado fue, sin duda, el de la denominada «matanza de las prisiones», ocurrida el 19 de junio de 1986. Aquel día, fuerzas policiales y militares, bajo órdenes superiores, «retomaron» el control en la cárcel de mujeres, «Santa Bárbara», el penal de Lurigancho y el penal de «El Frontón». Por otro lado, cabe anotar también que a partir de los sucesos mencionados, el Gobierno peruano dio carta libre a la política de «guerra sucia» para hacer frente a la subversión; se organizó, por ejemplo, el «Comando Rodrigo Franco», brazo armado paramilitar cuya función era eliminar a subversivos y sospechosos opositores al régimen. También es importante destacar que a partir de 1988 las acciones subversivas violentas, como por ejemplo los atentados con coches bomba e incursiones de amedrentamiento por parte de Sendero Luminoso y el MRTA se intensifican en la ciudad de Lima⁸. Las condiciones de inseguridad extrema, la debacle de la economía y la agudización de las actividades subversivas en las zonas más estratégicas, sobre todo de la sierra y la ciudad de Lima, fueron propicias para allanar el camino para la «legalización» del régimen autoritario encabezado por

⁷ Según el informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) (2003). Véase en la bibliografía.

⁸ A fines de los ochenta, como se ha manifestado, se intensifica el accionar violento de los grupos subversivos, SL y MRTA, en la urbe limeña. Este accionar se intensifica en los dos primeros años de los noventa. Sin duda, el suceso más representativo y de triste recordación fue el atentado en la calle Tarata de Miraflores, ocurrido el 16 de julio de 1992. En aquella ocasión, un comando del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso hizo estallar dos cochebombas con casi media toneladas de explosivos en la cuadra 2 de la calle Tarata de Miraflores, un distrito de clase media alta de Lima. El saldo fue 25 fallecidos y más de 200 heridos. La onda expansiva destruyó o dañó 183 casas, 400 negocios y 63 automóviles estacionados.

Fujimori en la década del noventa. Así, se estableció una dictadura cívico-militar, «legitimada» por la desarticulación de las cúpulas políticas de los movimientos subversivos mencionados antes con la captura y encarcelamiento de sus cabecillas e ideólogos⁹. Esta legitimación se concretizó en 1992 con el «autogolpe» de Fujimori, a través del cierre del Congreso y el anuncio del «shock» económico. A partir de ese momento, el régimen de Fujimori se convirtió en una dictadura cívico-militar a lo largo de la década. En el año 2000, Fujimori renunció a su cargo de presidente de la República y jefe supremo de las Fuerzas Armadas por fax cuando se encontraba en Japón, país al que había huido después de haber salido del país con el permiso oficial para participar en la Cumbre de APEC en Brunei¹⁰. El desencadenante había sido la puesta al descubierto de la red de corrupción en las altas esferas del gobierno; específicamente, el punto de ruptura había sido la difusión del primer «vladivideo»¹¹ en

⁹ Abimael Guzmán Reynoso, líder e ideólogo del movimiento subversivo Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso, fue capturado por agentes del Grupo Especial de Inteligencia (GEIN) el 12 de setiembre de 1992 con su conviviente Elena Iparraguirre, número dos del movimiento subversivo, y otros miembros del Comité Central. Víctor Polay Campos, fundador y cabecilla del MRTA, fue capturado en 1989 y recapturado definitivamente en 1992, después de haber protagonizado una espectacular fuga en 1989, con otros 47 subversivos del penal Castro Castro; actualmente, condenado a cadena perpetua en 1993, sigue recluido en la Base Naval del Callao, la misma base en la que también está recluido el expresidente Alberto Fujimori. Se considera como punto final del MRTA en sus acciones subversivas el desenlace de la toma de la embajada de Japón en Lima. Tras 125 días de cautiverio, el 22 de abril de 1997, un comando especial de las Fuerzas Armadas del Perú tomó por asalto la residencia del embajador japonés en Lima, Morihisa Aoki. En la incursión, los 14 subversivos, encabezados por Néstor Cerpa Cartolini, fueron abatidos. Además fallecieron también, como producto de las acciones, un civil y dos comandos de las Fuerzas Armadas. Este suceso, así como el de la captura de Abimael Guzmán, afianzó la imagen y credibilidad de Alberto Fujimori; sin embargo, posteriormente, se han interpuesto demandas en contra de oficiales del Ejército por parte de parientes de los subversivos abatidos por ejecuciones extrajudiciales. Al respecto, el 29 de junio de 2015 la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) determinó que no existen elementos de juicio para sustentar dichas demandas; sin embargo, exige al Estado peruano que realice investigaciones en el caso único del subversivo Eduardo Cruz Sánchez, alias camarada Tito.

¹⁰ El día 19 de noviembre del 2000, llegó al despacho del entonces presidente del Congreso, Valentín Paniagua, la renuncia de Alberto Fujimori a la presidencia de la República mediante un fax enviado desde Japón. El Congreso de la República rechazó tal renuncia e inhabilitó a Alberto Fujimori para ocupar cargos públicos por «incapacidad moral».

¹¹ El día jueves 14 de setiembre del 2000, un grupo de congresistas de oposición al régimen, encabezados por Luis Ibérico y Fernando Olivera, ambos del Frente Independiente Moralizador (FIM), proyectó desde el hotel Bolívar, de Lima, un videotape filtrado desde los predios del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN). En dicho video se podía observar al asesor presidencial, Vladimiro Montesinos, entregando la suma de quince mil dólares al congresista de Perú Posible, Alberto Kouri, para que se pase a las filas del oficialismo. Luego se supo que se había pagado la suma de 100,000 dólares por dicho video y que tal

el que se observaba a Montesinos, asesor presidencial, entregando al congresista de Perú Posible, partido de oposición, Alberto Kouri, la suma de quince mil dólares para que se pase a las filas del oficialismo. Este suceso significó el punto de partida para el retorno de la democracia «efectiva» con la asunción interina del gobierno por parte de Agustín Paniagua¹² ese mismo año¹³.

En el caso específico de la urbe, escenario en que se gesta y ve la luz la obra que es objeto de nuestro presente estudio, como se ha manifestado anteriormente, el conflicto armado Estado-subversión se agudiza en la urbe limeña. Son frecuentes los apagones, ocasionados generalmente por el derribamiento de torres de alta tensión, los atentados, frecuentemente con coches bomba, los secuestros; todo ello en medio de la escasez de productos de primera necesidad como consecuencia de la hiperinflación. Por otro lado, continúa, aunque en menor medida, la ola migratoria del campo a la ciudad, que se había iniciado desde los años cuarenta y cincuenta.

Para 1984 la inmensa corriente migratoria de las décadas pasadas ha reducido su volumen y el fenómeno de desplazamiento demográfico comienza a perder importancia como tal. Las consecuencias de este proceso para la vida de la capital empiezan, sin embargo, a manifestarse, en forma dramática. Lima se ha convertido en escenario de un masivo desborde popular. Este desborde lleva el sello de la composición dominante andina de su nueva población que proyecta sus estilos. Lima muestra ya un nuevo rostro y comienza a perfilar una nueva identidad. (Matos Mar 1984: 79-80)

Sin embargo, es necesario señalar que Lima es también uno de los destinos de lo que la CVR (2003) ha denominado desplazamiento interno, en el contexto de la lucha

suma había sido aportada por el empresario Francisco Palacios. También se supo que la facilitadora de dicho video había sido la secretaria de Montesinos, Matilde Pinchi Pinchi.

¹² Valentín Paniagua Corazao ocupaba el cargo de presidente del Congreso cuando Alberto Fujimori renunció a la presidencia de la República. Por ello, asumió el cargo de presidente interino de la República tras la inhabilitación de Fujimori y cumplió la función de iniciar el proceso de desmantelamiento del aparato de corrupción del régimen fujimorista-montesinista anterior y convocar a nuevas elecciones generales. Cabe recordar que Alberto Fujimori había sido reelecto nuevamente como presidente de la República ese año 2000, en un proceso lleno de denuncias de corrupción y abuso por parte del gobierno de turno.

¹³ El 28 de julio de 2001 asumió la presidencia de la República el economista Alejandro Toledo Manrique, líder de Perú Posible, tras derrotar en elecciones generales al expresidente Alan García Pérez.

armada; es decir, la migración de los pobladores de las zonas en conflicto, principalmente comunidades andinas, agobiados por encontrarse entre dos fuegos; la violencia subversiva y la represión del Estado. De ese modo, la urbe limeña crece desproporcionadamente y se transforma radicalmente en su configuración socioeconómica y cultural. Se produce un proceso de andinización de la urbe.

Lima, comienza a esbozar el nuevo rostro peruano, que pugna por lograr una forma definida y que tratará de legitimarse jurídicamente venciendo toda resistencia opuesta por la ya debilitada maquinaria de la vieja República Criolla. Algunos de los rasgos de este rostro novedoso, son ya suficientemente claros como para que podamos imaginarnos su contenido final: se trata de una fusión interregional de culturas, tradiciones e instituciones, con fuerte componente andino y dotada de un sentido propio de la ley y la moral, que depende más de los usos, costumbres y decisiones colectivos y de las necesidades del vivir cotidiano, que de las fuentes teóricas de derecho que fundamentaron las constituciones y códigos del Perú Republicano (Matos Mar 1984: 94).

Lima, la urbe, es el escenario del ir y venir del Pastor de perros que nos presenta Domingo de Ramos, de su interacción con los perros, sus clientes, a quienes en ocasiones percibe como sus hijos. Precisamente, el escenario que describe Matos Mar, una urbe transformada por las migraciones que han ido construyendo desordenadamente barriadas, paulatinamente nuevas formas de vida, nuevos códigos éticos; un ámbito en el que lo impensable se hace posible desde el punto de vista de la cultura hegemónica.

1.3. EL MOVIMIENTO «KLOAKA» Y LA POESÍA CONTESTATARIA Y URBANA

La poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX presenta un inicio diverso pero solvente a través de los poetas de la denominada Generación del Cincuenta; todos ellos, a su vez, marcados por la irrupción de las vanguardias europeas y norteamericana de las primeras décadas del siglo en mención. De múltiples formas y por variadas razones, estos poetas del cincuenta continúan vigentes en la poesía contemporánea. Los caminos que tomaron en sus propuestas no se limitan en modo alguno en la manida

dicotomía «poesía social» y «poesía pura», sino que, por el contrario, manifiesta una serie de tendencias, entre las que destaca la recepción de la influencia en lengua anglosajona. Sin embargo, al parecer, se agota en los rezagos vanguardistas, y rudimentos postvanguardistas, y no logra articular una secuencia realmente renovadora. Es ante este agotamiento que irrumpe la obra de los poetas del sesenta con un espíritu fundacional e iconoclasta. Estos poetas exploran y experimentan la conversacionalidad y la polifonía, entre otras formas expresivas y bajo nuevos parámetros conceptuales, sobre todo los provenientes, en aquel contexto, de la poesía anglosajona y norteamericana. Esta renovación presente en las propuestas de los entonces jóvenes poetas del sesenta se ha ido incrementando; en todo caso, enriqueciendo por los poetas que fueron apareciendo en los años, en las décadas, posteriores; sobre todo de las dos siguientes décadas, las del setenta y el ochenta. Como se ha mencionado anteriormente, se prefiere contextualizar en décadas y no en generaciones a la producción poética de la segunda mitad del siglo XX, y no en referencia a lo que comúnmente se clasifica en «generaciones», salvo que sea en el sentido indicado por García-Bedoya (1998), como una simple referencia cronológica, mas no conceptual, en ciertos casos en que sea necesario.

Un punto interesante en cuanto de la irrupción de los poetas peruanos a partir de los años sesenta es identificar la naturaleza de la voz poética como expresión y manifestación de las variantes culturales que se van asentando en nuestra realidad. Las zonas urbanas, sobre todo la capital, se configuran en nuevos estratos heterogéneos como producto de la migración, principalmente del campo a la ciudad. En el ámbito estrictamente poético, es a partir de la década del sesenta que se introduce con fuerza la influencia de la poesía anglosajona y se acentúa en los poetas del setenta; se evidencia fundamentalmente la influencia de T.S. Eliot y Ezra Pound. El narrativismo o prosaísmo

poético de las voces del sesenta se trasunta en el coloquialismo y la poesía conversacional extremos de los poetas del setenta. Mazzotti (2002) plantea que en el ochenta se puede identificar dos líneas de trabajo en las poéticas de los autores de dicha década: la primera constituida por los poetas, calificados a su vez como de «tradición libresca»¹⁴, que reelaboran la retórica de sus antecesores «asumiendo una actitud de desencanto típica de los períodos de desengaño ante los grandes proyectos políticos y sociales propios de la Modernidad» (Mazzotti 2002: 132). En suma, «la pretendida modernidad literaria que los poetas de Hora Zero intentaron profundizar en los años 70 quedó fuera de contexto en los 80» (132-133). La segunda línea de trabajo está constituida por los poetas, calificados como poetas de «tradición vitalista», que proponen en sus textos

(el) quiebre de la lógica denotativa para explotar formas de expresión cercanas al discurso esquizoide y a una suerte de neovanguardismo cuyos nexos pueden ser rastreados en el ya lejano pero aún influyente *Trilce* de Vallejo. Esta suerte de «poesía del lenguaje» plantea, sin embargo, un nexo sumamente revelador de una tradición bastante antigua en la práctica escritural peruana: el de la ya mencionada incorporación en el poema de las formaciones discursivas dominadas, sobre todo las del ámbito barrial y suburbano (Mazzotti 2002: 134).

Es en la mencionada segunda línea de trabajo que se ubica la concepción y naturaleza del movimiento Kloaka, el grupo al que pertenece Domingo de Ramos. En cuanto del origen de este movimiento, Róger Santiviáñez (2010), ya mencionado como uno de los fundadores del movimiento, revela la génesis del mismo.

Reunidos en el restaurant *Wony* del céntrico jirón Belén decidimos iniciar un *estado de revuelta poética* bajo el radical lema *Hay que romper con todo*, lo cual significaba no sólo separarse de los modos de vida consustanciales al capitalismo y a la sociedad burguesa dominantes en nuestro país, sino la creación de un nuevo lenguaje para la poesía peruana y –si esto era posible– latinoamericana. Semejante empresa es sólo comprensible por la enorme influencia que tenía sobre nosotros todo

¹⁴ Mazzotti hace referencia a los poetas Eduardo Chirinos, Raúl Mendizábal y Oswaldo Chanove, y otros (por no citarse a sí mismo pues sus textos poéticos también se pueden incluir en esta primera línea de trabajo).

aquello que Octavio Paz llamó *la tradición de la ruptura*. Desde Rimbaud y su absoluto *desorden de los sentidos* hasta el surrealismo pasando por los movimientos europeos de vanguardia, su expresión latinoamericana, y su rebrote posterior en el nadaísmo colombiano o el infrarealismo mexicano, así como el *modernism* anglo-sajón y su zarpazo final en el movimiento beatnick, cuando no las propuestas libertarias vinculadas al rock (*Lennon's Legend*) al hippismo y a la anarquía punk configuraron la ideología *underground* de *Kloaka*, cuya versión peruana quiso ser *andes-ground* en atención a la raigambre quechua de la cultura andina (Santiváñez 2010: 1, cursivas del original).

Santiváñez se refiere a la primera reunión que sostuvo con Mariella Dreyfus en agosto de 1982. Posteriormente se unieron a los dos poetas en mención, el también poeta Guillermo Gutiérrez y el narrador Edián Novoa. Esta fue la base del movimiento en un primer momento. Luego, se unieron los poetas José Alberto Velarde, Domingo de Ramos, Mary Soto y Lelis Rebolledo. Además participaron en el movimiento, como «aliados principales», los poetas José Antonio Mazzotti y Dalmacia Ruiz Rosas. El movimiento *Kloaka*, en el transcurso de los años 1982 a 1984, los años de su participación activa como movimiento contracultural, recibió la adhesión de una larga lista de jóvenes poetas y convocó además a artistas¹⁵ de diversas disciplinas, sobre todo de la plástica y la música, especialmente, el rock subterráneo, cuyos protagonistas, entonces, asumen los textos de los poetas «kloakas» como suyos o como estímulos de sus canciones y sus propuestas. El amplio frente contracultural en que se convierte *Kloaka* despliega acciones «incendiarias» entre recitales, *happenings*, conciertos, exposiciones y otras actividades de difusión como edición de revistas, y plaquetas y la publicación de manifiestos. «También concedieron entrevistas y emitieron comunicados en los que se declaraban una suerte de “conciencia vigilante” del país y adoptaban un aire anarcoide aunque firme y directo en su denuncia de la “albañilización” progresiva

¹⁵ Se adhieren los poetas Rafael Dávila-Franco, Rodrigo Quijano, Frido Martín, Bruno Mendizábal, Tatiana Berger; el pintor Carlos Enrique Polanco y los artistas plásticos Fernando Bryce y Roberto Caballo Cuenca. La vanguardia rock del MK estuvo conformada por el subterráneo Édgard Barraza, conocido como 'Kilowat', y las bandas 'Kola Rock', 'Medias Sucias', 'Durazno Sangrando' y 'Delpueblo', esta última cultora de fusión entre lo andino y lo subterráneo.

de la sociedad peruana» (Mazzotti 2002: 132). A la mencionada característica anarcoide atribuida por Mazzotti, De Lima (2013) le suma la categoría «anarco-lumpen» para referirse a los poetas de Kloaka, pero reconoce también su firme postura de crítica social. En realidad, se trata, entonces, de un conjunto de jóvenes poetas, que con sus propuestas poéticas de lenguaje experimental en el que incorporan y subrayan el discurso oral y coloquial, cuestionan el sistema hegemónico, el conservadurismo burgués, pero al mismo tiempo se niegan a tomar partido por las izquierdas formales. Encarnan en sus discursos y en sus posturas el descentramiento actitudinal y discursivo en el contexto de la urbe sumida en la violencia y el caos ochentero. Los poetas de Kloaka no se proponen negar o refundar la tradición que heredan (o debieron heredar) de sus antecesores cronológicos, sino, tal vez, reformular, buscar nuevos caminos. Los jóvenes poetas de Kloaka no se conformarían con seguir los mismos pasos, debían, y se proponen, buscar otros caminos.

Había que ir hacia otras fuentes en nuestra propia tradición: César Moro y su entera insular rebelión. Martín Adán, en sus dos etapas centrales: la vanguardista de *Itinerario de Primavera* y los *Poemas Underwood* –ambos de 1928– y la metafísica de *Travesía de extramares* (1950) y *La mano desasida* (1964). Emilio Adolfo Westphalen y su particular apropiación del surrealismo en *Abolición de la muerte* (1935). Jorge Eduardo Eielson y su imaginería lujosa y deslumbrante en *Reinos* (1945) y aún en su estancia más cotidiana, como es el caso de su libro *Habitación en Roma* (1952). Frente a Vallejo¹⁶ y siendo *uno poeta peruano en el Perú* (como diría el propio Vallejo) la cosa no era fácil (Santiváñez 2010: 3, cursivas del original).

Asumen, entonces, retomar las propuestas de las vanguardias, en su carácter experimental, explorador (y hasta explotador) del lenguaje, en el afán de encarnar y expresar su percepción de la realidad que les tocó vivir y la postura que asumen en función de ello. «Lo central es esa identificación como “enemigos del Orden establecido” en cualquiera de sus formas» (De Lima 2013: 206). Mazzotti agrega que

¹⁶ Existe consenso en cuanto de la fuerte influencia de la poesía experimental de Vallejo en cuanto al lenguaje; específicamente *Trilce* (1922) en los poetas del movimiento Kloaka.

los poetas de Kloaka significan la culminación del logro de incorporar el discurso del dominado, del otro, en el quehacer poético.

Pero esta alteridad no se limita a recoger las normas populares y hasta lumpenescas del español limeño, sino que transcribe la violencia de la cotidianidad, con su carga inherente de sexismo, exagerando la ruptura morfológica y sintáctica del discurso poético, para crear en el texto la tensión y el dislocamiento que el sujeto de escritura (al fin y al cabo recipiendario de una subjetividad) recoge del sujeto social del que procede y al que se dirige (Mazzotti 2002: 135).

A partir de los rasgos mencionados de los poetas de Kloaka, se puede percibir la particularidad de cada uno de ellos. En el caso específico de Domingo de Ramos, se acentúa el rasgo provinciano y marginal con respecto del discurso hegemónico. Vich (2013) define la propuesta de De Ramos como una «estética del fragmento» (216) que más adelante analizaremos detalladamente; por ahora nos adscribimos a la idea de que «De Ramos propone un universo referencial y un uso de la dicción de los barrios periféricos de Lima —los eufemísticamente llamados “pueblos jóvenes”¹⁷ — debido a la calidad de habitante de uno de ellos que tiene en su condición de autor». (Mazotti 2002: 139)

1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En cuanto de los textos considerados importantes para el estado de la cuestión, en principio se ha analizado algunos artículos aparecidos en los medios, tanto hemerográficos físicos como virtuales, para establecer un estado de la cuestión en forma inicial, dado que el análisis de textos concretos de estudio de los fenómenos poéticos peruanos de las décadas mencionadas está en proceso.

Uno de los artículos estudiados para el presente estado de la cuestión es el trabajo de Carlos Orihuela, «La poesía peruana de los 60 y 70: Dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad» (2006). Si bien es cierto que el

¹⁷ Es la categoría eufemística que asignó Fernando Belaúnde Terry para referirse a las barriadas que se forman en las periferias de la urbe.

parámetro temporal de la tesis es la década del ochenta, se considera importante lo expuesto en el artículo de Orihuela en función de la proyección conceptual del discurso poético del sujeto descentrado de la segunda mitad del siglo XX. En el mencionado trabajo de investigación, el autor desarrolla una visión evolutiva del proceso de la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. Plantea la naturaleza fundacional de la poesía del sesenta ante la incapacidad de los poetas del cincuenta para inscribirse en la modernidad, ya que los considera como «remanentes de una retórica vanguardista agotada». Es entonces, la poesía del sesenta la que inaugura, según el autor, una nueva tradición poética en el Perú, influida básicamente por la poesía anglosajona, y que aporta esencialmente la conversacionalidad y la polifonía en medio de un contexto de crisis y de cambios sociales profundos. En ese proceso, la poesía del setenta se articula aportando giros de coloquialismo y violencia verbal a la conversacionalidad de los poetas del sesenta. Es aquí que se puede identificar una afinidad con la hipótesis de Mazzotti en cuanto a la identidad de los poetas del sesenta y setenta para integrarse en un núcleo del 68. Si bien es cierto, Orihuela, aborda textos específicos como muestras de su propuesta analítica, orienta su análisis básicamente hacia el aspecto contextual, socioeconómico y político que vive el Perú durante aquellas décadas. Propone el tópico del sujeto descentrado tratando sobre todo de contextualizarlo o a lo sumo de indagar en su origen, pero no lo desarrolla como concepto:

No pretendemos —en lo que nos toca— agotar los alcances teóricos del tópico del sujeto descentrado, sino destacar que desde la década de los 60 se produce en la poesía peruana un esfuerzo por delinear y poner en juego sujetos alternativos, en lo fundamental descentrados, que evidencien la post-colonialidad y la fragmentación del Perú, de manera que la realidad multicultural de la que se venía debatiendo desde décadas atrás en términos esencialmente sociológicos superara su condición de mero referente literario y se constituyera en elemento textual protagónico (Orihuela 2006: 72).

En *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992) A study of poets and civil war in Peru* (2014), Paolo de Lima propone el estudio de seis poetas relacionados directamente, por una cuestión básicamente contextual, con la década del ochenta. De ellos, tres pertenecen al movimiento Kloaka: De Ramos, Santiváñez y Ruiz-Rosas¹⁸. Este trabajo se ha constituido en un texto de consulta obligatoria para hacer una aproximación a la poesía peruana del último tercio del siglo XX, esencialmente, por el detallado y profundo estudio del contexto y los sustentos conceptuales que propone para explicar el fenómeno poético en mención. Orientado hacia el ámbito de los Estudios Culturales, incide; sin embargo, predominantemente en lo concerniente a factores socio históricos para explicar la poética de los autores representativos de la década del ochenta, específicamente la guerra interna y su manifestación más elocuente, la violencia. A propósito de esto, es, en la propuesta de De Lima, esta violencia y su contexto postmoderno en la urbe limeña del ochenta el factor esencial del descentramiento del discurso poético respectivo. En lo que nos interesa, propone una contextualización social, política y económica del movimiento Kloaka y a partir de ello establece definiciones y variables que identifican la voz del sujeto poético. Es importante rescatar el concepto de alteridad social que el autor identifica en las voces poéticas de los autores elegidos, una alteridad propiciada por un escenario político y social en que «se cruzan y chocan tiempos premodernos, modernos y postmodernos» (21). Un escenario de violencia en el que las voces poéticas manifiestan la otredad que se plasma en la marginalidad con respecto del discurso oficial. Según De Lima, los poetas de Kloaka dan cabida en sus discursos al sector lumpenizado de la sociedad. A este respecto, nos parece interesante relacionar esta postura con lo planteado por Pedro Granados (2013), quien en una reseña suya a propósito de *Voces más allá de lo*

¹⁸ Los otros tres poetas cuyas obras son estudiadas en el texto de Paolo de Lima son Bruno Mendizábal, José Antonio Mazzotti y Eduardo Chirinos, denominados como «los tres tristes tigres».

simbólico, de Víctor Vich, califica al grupo Kloaka como la poesía oficial del Perú en los 80 e incluso en los 90; una poesía producida por poetas de origen pequeño burgués y hasta burgués, con la sola excepción de Domingo de Ramos (párr. 6), precisamente el autor del cual el presente trabajo se ocupa. Nos interesa, entonces, profundizar en esta «cuestión»; es decir, la percepción que se tiene de un grupo de poetas «marginales» que irrumpe con actitud cuestionadora frente al canon, lo oficial. En ese sentido, resulta sintomático que el Congreso de la República haya rendido homenaje a Domingo de Ramos en el 2014, precisamente un poeta marginal, posiblemente el más marginal de «Kloaka», pero que en el transcurso de un cuarto de siglo pasa a ser considerado como una de las voces poéticas más resonantes del Perú reciente; una aceptación por parte de la oficialidad.

En *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana* (Lima, FCE, 2013), desde el título, se puede inferir el alcance de las reflexiones propuestas en los ensayos sobre poesía peruana: si entendemos lo simbólico como lo poético o lo relativo a la poesía, entonces que las voces (poéticas) dicen algo más que lo enuncian en un primer plano discursivo; es decir, se busca, se interpreta en ellas no solo lo que dicen sino lo implícito, lo contenido en el subtexto, sobre todo lo relativo al contexto, el marco temporal-espacial. De ahí es que se extiende el alcance de las reflexiones del estudioso de dichas voces a otras áreas más allá de lo literario y se entronca con la sociología, la antropología, y sobre todo la filosofía. Sin embargo, el primer objetivo es reconocer que el autor, Víctor Vich, plantea una serie de reflexiones en torno de la poesía peruana que va desde las décadas del sesenta al ochenta. Revisa y analiza la obra de poetas editados, desde Luis Hernández hasta Lorenzo Helguero. Propone una exploración de los cambios de lenguaje y la manera en que este manifiesta los cambios de la subjetividad, por extensión en la cultura. Reflexiona en torno de la relación sujeto /

lenguaje / poesía, con una particular incidencia en desarrollar una reflexión sobre el lenguaje.

Son doce los autores objetos de sus análisis y reflexiones, ordenados en forma cronológica desde los sesenta hasta los ochenta; evidentemente, para el objeto de estudio del presente trabajo interesa uno de ellos: Domingo de Ramos, a quien ubica dentro de «una ´estética del fragmento´ en tanto es producto de la ruptura de sentido a la que se ha visto sometida la realidad social y del descentramiento que la propia subjetividad ha venido experimentando en un universo profundamente deteriorado» (p. 216). Interesa sobremanera al presente trabajo el concepto de la estética del fragmento que De Ramos encarna cabalmente, y a su vez su identificación o, tal vez sea más preciso establecer, su ubicación frente a la realidad, que es configuración de la cultura hegemónica, descrita como un universo profundamente deteriorado, dado el contexto de violencia generalizada, una violencia no solo social y política sino también estructural que configura la identidad de sujetos descentrados con un mundo subjetivo frustrado y sin horizonte. En ese sentido, el discurso poético de Domingo de Ramos se presenta como la voz de una subjetividad subalterna, propia del migrante frente a la oficialidad, herida profundamente. Desde esta perspectiva, se profundizará en la naturaleza de la voz poética de De Ramos, una naturaleza que en su expresión manifiesta un ir y un discurrir por una realidad sin rumbo, no un ir hacia algún punto u objetivo predeterminado, real o utópico, sino simplemente un ir sin rumbo fijo, como un espectro.

En *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80* (Lima, FECR, 2002), José Antonio Mazzotti desarrolla un análisis no solo de la poesía producida en el Perú de la década del ochenta a través del nombre de autores tanto de su entorno más cercano, dado que él mismo fue uno de los nombres resonantes en la

mencionada década, como Mendizabal o Chirinos, o de los nombres más saltantes de «Kloaka» como De Ramos y Santiváñez, sino que en la necesaria contextualización del fenómeno poético ochentero elabora reflexiones en torno de conceptos como nación, cultura, poesía y en función de dichos conceptos, a su vez, conceptos como migración, migrancia, postcolonialidad y postmodernidad. Mazzotti llega a extender el alcance de sus reflexiones hasta la poesía escrita por mujeres, bajo la categoría de flujo con marca de género, así como también la poesía escrita en quechua, enmarcando a los poetas de este registro dentro de la categoría denominada de marca étnica. Para ello toma como referente la producción lírica de Arguedas y la proyecta a sus herederos, así denominados por el autor. Poetas indígenas, como Arguedas, pero además como él, migrantes, tanto en el aspecto geográfico como en el cultural, específicamente en el lingüístico. Precisamente, a partir de esto último se plantea la cuestión de quién es el sujeto que enuncia y desde dónde lo hace para a partir de ello ubicarlo en función de su identidad y de esa manera poder comprender su propio mecanismo de enunciación. Esta es una cuestión trascendental en el presente trabajo de tesis; sin dejar de lado, por supuesto, el rasgo común de marginalidad que relaciona a los sujetos poéticos estudiados por Mazzotti. En el caso de De Ramos, Mazzotti utiliza la categoría flujo subterráneo y lo relaciona, como se ha adelantado en puntos anteriores del presente trabajo, con la naturaleza del sujeto descentrado, el cual es manifestación de un contexto postmoderno en el ámbito cultural e ideológico y neoliberal en el aspecto económico. Al respecto, en el presente trabajo incidiremos en el análisis discursivo, más allá del aspecto contextual que subraya Mazzotti. Precisamente, Roldán (2015) cuestiona la autosuficiencia del contexto «para explicar el descentramiento del autor y si es que este descentramiento obedece solo al contexto o si es que puede explicarse también en relación a su vínculo con la tradición literaria» (Roldán 2015: 16).

El último estudio que aborda la obra de Domingo de Ramos y específicamente la obra que es objeto de nuestro estudio, *Pastor de perros*, es la tesis de Gino Roldán, *La poética del desborde: análisis de Pastor de perros (1992) de Domingo de Ramos* (2015). En este trabajo, el autor, como lo señala claramente a partir del título, propone la aplicación de una categoría de naturaleza sociológica como es la del desborde en el discurso poético de *Pastor de perros*, de Domingo de Ramos, identificándola como una poética; es decir, traslada un concepto de las ciencias sociales al campo retórico, poético. Esta categoría, el desbordamiento, es definida como una manifestación que radicaliza y «desborda» una forma hegemónica imperante, y, como lo señala el propio Roldán, es propuesta en su campo correspondiente a las ciencias sociales por José Matos Mar en su texto *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980* (1984) y, como también lo menciona Roldán, anteriormente otros estudiosos ya habían identificado una relación entre la propuesta de Matos Mar y la poesía de Domingo de Ramos, como son los casos de Luis Fernando Chueca y, más cercanamente, de Mazzotti¹⁹. En el caso específico del trabajo de Roldán, elabora una sustentación conceptual que justifica su transvase de una categoría de las ciencias sociales al campo literario, específicamente poético, y se apoya en el estructuralismo genético, de Lucien Goldmann, del cual toma el fenómeno denominado «homología estructural» para explicar las correspondencias de estructuras entre lo descrito por Matos Mar en el contexto sociocultural y económico de la realidad peruana de la década del ochenta y la poética de *Pastor de perros*. Con esto, el trabajo de Roldán se orienta, en primera instancia, al campo sociológico; sin embargo, no abandona el campo literario; pues aplica la noción de desbordamiento (de manera análoga a cómo lo propone Matos Mar en los ámbitos, económico, social, urbano e incluso religioso) a la

¹⁹ El prólogo a la edición homenaje del Congreso de la República, *Insufrido fuego* (2014), cuyo título precisamente es «Domingo de Ramos, entre el desborde popular y la nueva marginalidad»

estructura poética del discurso de De Ramos: «es ahí donde “desborda” a una forma hegemónica imperante -la poesía coloquial- mostrándose así como un agente más, en el ámbito de la literatura» (63).

En referencia a la importancia de la propuesta de Roldán hacia el presente trabajo, es necesario hacer hincapié en que el autor propone una categoría válida y la justifica, pero en lo que concierne a la aplicación efectiva en el texto de De Ramos nos parece insuficiente, ya que se limita al análisis de tres fragmentos, significativos en opinión de Roldán, para concluir en que el desborde del discurso coloquial, imperante en la década del ochenta, se manifiesta en los campos retóricos de la repetición y de la metáfora, en lo que respecta al campo figurativo. Evidentemente, el autor aclara que resultaría excesiva la pretensión de analizar el conjunto de poemas del texto o por lo menos poemas íntegros del mismo dado que estos son, sobre todo en su primera parte, muy extensos. Sin embargo, no debe dejarse de lado el hecho que el propio Roldán empieza su trabajo cuestionando la excesiva incidencia de la crítica especializada que se ha encargado de estudiar la obra de De Ramos y los demás poetas del ochenta en el tema netamente social y contextual.

De hecho, para culminar el presente recuento de lo que consideramos más significativo en cuanto a los estudios existentes de la obra de Domingo de Ramos y, en lo posible, *Pastor de perros*, asumimos que la generalidad de los mismos inciden, efectivamente, en el aspecto contextual (guerra interna, violencia, migración) y conceptual (modernidad / postmodernidad, hegemonía / periferia, desborde, sujeto descentrado); pero asumimos también que se trata de aproximaciones que van aumentando recién en cantidad y calidad por la cercanía cronológica del objeto de estudio y que nos encontramos todavía en un proceso, al cual pretendemos aportar,

como lo propone Roldán en cuanto de su trabajo, sobre todo en el aspecto discursivo y retórico.

CAPÍTULO II

LAS IMÁGENES DEL CUERPO EN LA POÉTICA DE *PASTOR DE PERROS* DE DOMINGO DE RAMOS

2.1. LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL

El presente trabajo de investigación se enmarca en los parámetros de la denominada retórica general textual con la finalidad de identificar, explorar y analizar la naturaleza del discurso poético en *Pastor de perros*, de Domingo de Ramos. De esta manera, se podrá comprender no solo la presencia de los recursos estilísticos y lingüísticos en su discurso en el sentido clasicista que ha imperado hasta pasado el medio siglo XX, a partir de los postulados esgrimidos por los teóricos de la denominada retórica restringida, sino en un sentido más amplio y completo, que integre una trascendencia cultural e ideológica.

En primera instancia, para comprender cabalmente las diferencias y oposiciones entre retórica restringida y retórica general, empezaremos por la noción más elemental y primigenia de retórica. El punto de partida de la retórica se encuentra en la obra de Aristóteles, quien propone que «entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer» (Aristóteles 1999: 173). Es decir, Aristóteles la define como la capacidad de reflexionar no solo en torno del *qué*, sino también del *cómo* se construye el discurso, en este caso propiamente en la oratoria. En otras palabras, la retórica aristotélica no se circunscribe al quehacer del orador en función de su discurso sino que se extiende al ámbito reflexivo y teórico; es decir, alcanza el estatus de ciencia. Al respecto, Jiménez (2010) sostiene, a partir de la definición de la retórica por el propio Aristóteles, como la facultad de teorizar lo que es conveniente y

necesario con la finalidad de persuadir, «el Estagirita le está dando la facultad de ciencia, una ciencia que reflexiona sobre cuáles deben ser los modos a seguir en el discurso para llegar a persuadir mediante la palabra» (323). Sin embargo, la concepción primigenia de la retórica es la de ser un arte, en el sentido de un *saber hacer*, pero que se extiende a la reflexión en torno del fenómeno y el proceso en sí mismo; en ese sentido:

Gracias a Aristóteles la retórica no es identificada con la persuasión misma, sino con la reflexión sobre los medios para llegar a persuadir. Después del análisis aristotélico podemos decir que la retórica es arte en cuanto práctica discursiva, y ciencia en cuanto análisis e interpretación del discurso. (Jiménez 2010: 324)

Por otro lado, consideramos importante establecer que Aristóteles propone la retórica en función del arte de la oratoria²⁰, básicamente; entonces, en función del discurso, oral, y a partir de ello su relación con el orador y la relación entre el orador y el receptor u oyente. Sin embargo, a través de la historia se ha extendido el tópico de la retórica a otros tipos de discursos en general; entre ellos, el literario. En lo concerniente a nuestro interés, extendemos el criterio al ámbito literario, específicamente el poético. A partir de ello, recordemos que Aristóteles considera tres géneros retóricos: el deliberativo, el judicial y el epidíctico. El primero corresponde al discurso político, se centra en la performance del orador que puede dirigir su discurso a sus interlocutores, las masas, sus correligionarios a través de dos mecanismos: el consejo o la disuasión. El género judicial se centra en el discurso del abogado, el cual desarrolla su intención persuasiva básicamente entre dos alternativas expresivas: la acusación y la defensa. El tercer género es el epidíctico, este corresponde al discurso del orador que se dirige a un

²⁰ En realidad, como se sabe, la *Retórica*, de Aristóteles, consta de tres libros que precisamente se organizan en función de los tres elementos mencionados: El orador, la relación entre el receptor y el orador, y el discurso.

auditorio de espectadores, preferentemente con dos alternativas: el elogio y la censura. A este género se puede asociar el discurso literario y poético²¹.

Siguiendo la línea de la retórica como un saber, Aristóteles establece tres partes esenciales en el ejercicio retórico, las cuales deben funcionar en función de un todo orgánico y organizado: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. En primera instancia, en términos llanos:

Por eso ya en la Retórica de Aristóteles, que es un arte, o sea, una disciplina teórico-práctica, las labores de observación y teorización que competen al arte de la elocuencia son tres: la obtención de medios de persuasión para fabricar con ellos persuasivos argumentos", actividad por la cual la retórica es un arte correlativo, homólogo y paralelo a la dialéctica, la disposición ordenada de los materiales obtenidos de esa primera función y ya trasladados al discurso, y el estilo en que este debe aderezarse y hacerse realidad, una vez compuesto, mediante la dicción, que, junto con la acción oratoria, son los dos factores de la ejecución del discurso oral. (López Eire 1995: 872)

Entonces, en la tesis aristotélica, se plantea, en primera instancia, la *inventio*, que contiene la ideología del enunciador, su visión del mundo, el mismo que debe ser manejado y preparado por el enunciador con dos propósitos básicos: convencer, objetiva y racionalmente, a través de pruebas, sean estas técnicas (entimemas²² y ejemplos²³) o extratécnicas (contratos, códigos, testamentos, etc.), o emocionar, subjetivamente, lo cual depende del nivel moral del enunciador. En este último caso, el enunciador apela, por lo general, a recursos sentimentales. En segundo lugar, se plantea

²¹ En realidad, se le asocia lo que se puede denominar el discurso narrativo preferentemente.

²² Se entiende entimema como un silogismo trunco, debido a que se omite una premisa por ser obvia o, eventualmente, la conclusión. Por ejemplo, si se tiene: Todas las mujeres pueden dar a luz (premisa mayor), Elisa es mujer (premisa menor); Elisa puede dar a luz (conclusión). Se afirma: Elisa es mujer, por lo tanto puede dar a luz. En esta afirmación se ha omitido la premisa mayor, pues resulta innecesaria para la comprensión de la conclusión. Es importante anotar que el entimema es un silogismo retórico; es decir, procura la persuasión, no una demostración de una «verdad». Es, entonces, un silogismo basado en lo verosímil, no en lo verdadero; de ahí que se utilice como una herramienta de persuasión que puede manipular al oyente. Por esto, el entimema carga en gran parte con la responsabilidad del desprestigio de la retórica, que a través de la historia se ha percibido como un mecanismo de superficialidad verbal superflua e incluso falsa.

²³ Se considera, en la retórica, a los ejemplos como pruebas técnicas fundadas en el principio de analogía; es decir, una relación de semejanza.

la *dispositio*, que corresponde a la estructura del discurso; es decir, el cómo se organizan las partes y los recursos empleados para conformar dicha estructura. Finalmente, se plantea la *elocutio*, que corresponde al estilo que el enunciador (orador en el caso específico de la propuesta aristotélica) elegirá para construir su discurso. Es en esta instancia que se lleva a cabo la utilización de las figuras retóricas.

Como se ha manifestado anteriormente, con este breve esbozo de la retórica aristotélica solo se pretende establecer un punto de partida de las reflexiones en torno del discurso y la retórica. A propósito de ello, la retórica aristotélica se propone abarcar el hecho, el *porqué* y el *cómo* del discurso, sobre todo argumentativo. Sin embargo, en el transcurrir de la historia, sobre todo moderna, la propuesta aristotélica se vio limitada; puntualmente, a partir del siglo XVIII, durante el período neoclásico. Ya en el siglo XIX, surge la figura de Pierre Fontanier, quien con la publicación de su *Libro de texto clásico para el estudio de los tropos* (1821) establece las bases de lo que se denominará retórica restringida. De hecho, la nominación se debe a que, efectivamente, restringe la perspectiva aristotélica pues se centra solo en una de las tres partes de la retórica que había propuesto Aristóteles: la *dispositio*; es decir, la parte estructural del discurso y se reduce a una taxonomía de los recursos expresivos o figuras literarias. Fontanier concibe dichos recursos estilísticos como un desvío respecto de la expresión cotidiana. Para ello, distingue entre significación y sentido. El primero corresponde a un punto de vista estrictamente semántico, en el que la palabra vale por sí misma, sin tomar en cuenta su efecto en el espíritu. El segundo, el sentido, corresponde a la palabra en función a su efecto en el espíritu. En este caso, dicho sentido, a su vez, puede ser objetivo, espiritual o literal. El sentido objetivo se sustenta estrictamente en la gramática; es decir, en la morfosintaxis de la oración, en la que se considera las categorías como sustantivos, adjetivos, verbos, etc. El sentido espiritual se fundamenta

en las circunstancias, en el tono de voz; por ejemplo, se puede expresar a través de alegorías. El sentido literal es de carácter subjetivo y puede ser primitivo, sin tropos, o tropológico, el que, evidentemente, hace uso de los tropos literarios. Aquí se encuentra el sentido figurado específicamente. Es el ámbito de la metáfora. En este caso, siempre siguiendo la perspectiva de Fontanier, la metáfora se define como una figura de semejanza, pues Fontanier la «presenta como una idea bajo el signo de otra más sorprendente o más conocida que, además, no tiene relación con la primera sino un cierto lazo de conformidad o analogía» (Fernández [trad.] 2013, párr. 1) y la clasifica de la siguiente manera: metáfora nominal, cuando un nombre en sentido figurado por semejanza sustituye a otro; por ejemplo, «gacela=*mujer veloz*»; metáfora adjetival²⁴, cuando una característica peculiar modifica a un sustantivo sustituyendo a una cualidad objetiva; por ejemplo, «mirada *dulce*»; metáfora de participio, cuando una frase adjetiva cuyo núcleo es un participio expresa una característica figurada; por ejemplo, «*muerto de miedo*»; metáfora verbal, cuando un sintagma presenta como núcleo un infinitivo figurado; por ejemplo, «*brillar con luz propia*»; y metáfora adverbial, cuando un adverbio funciona como complemento circunstancial de un verbo expresando una situación figurada; por ejemplo, «*abrazó cálidamente*». A partir de lo expuesto anteriormente, está demás enfatizar en la idea de que la definición y clasificación de la metáfora propuestas por Fontanier se han internalizado en el imaginario popular e incluso en ciertos sectores de la intelectualidad, sobre todo en lo referente al campo de la docencia. Resulta natural asumir a la metáfora como un «adorno» de la lengua, y no solo en el ámbito de la literatura, sino también en la interacción comunicativa cotidiana, en los distintos niveles diastráticos y diatópicos. Una revisión rápida de manuales de

²⁴ Como se puede observar en el ejemplo, se trata de una sinestesia, figura que consiste en relacionar elementos correspondientes a diferentes percepciones sensoriales.

divulgación informativa puede dar cuenta de taxonomías que a lo mucho llegan a esbozar análisis formales de las figuras literarias.

La propuesta de Fontanier, establecida y respetada durante el siglo XIX, es seguida por los formalistas rusos²⁵ de las primeras décadas del siglo XX, quienes proponen la científicidad de la literatura, buscan en el discurso literario el rasgo distintivo que lo defina y establecen el criterio de literariedad, como rasgo distintivo de dicho discurso. Es decir, proponen el estudio de la literatura a partir de sus mecanismos de funcionamiento interno, sin tomar en cuenta aspectos externos, como por ejemplo del contexto social respectivo. Se puede decir, que los formalistas rusos fueron los iniciadores de la teoría literaria y de la crítica literaria. Algunos de sus aportes fueron tomados por el estructuralismo francés. A partir de los años sesenta, surge el denominado Grupo Mi o de la Universidad de Lieja²⁶, cuyos aportes reciben influencias desde Saussure, hasta Roman Jakobson y los formalistas rusos. Si bien es cierto, son los profesores de la Universidad de Lieja quienes proponen la denominación de retórica general²⁷, en el sentido de una retórica general interdisciplinaria, limitan su enfoque del estudio de la figuras en sí solamente en el nivel semántico-intensional. En suma, en esta visión panorámica rápida, destaca como constante, con variantes propias de cada caso, la perspectiva de los tropos como figuras que representan desviaciones del nivel cotidiano del lenguaje.

²⁵ Entre los principales investigadores del movimiento figuran Víktor Shklovski –considerado el padre del formalismo–, Borís Tomashevski, Iuri Tiniánov, Borís Eichenbaum, Vladímir Propp y Román Jakobson. Estos investigadores influyeron en el desarrollo de nuevos paradigmas de la teoría literaria y de lingüística como la Escuela de Praga, el funcionalismo checo y el estructuralismo. Asimismo sus teorías influyeron en la obra de Mijaíl Bajtín y Yuri Lotman

²⁶ Es verdad que los integrantes del grupo suelen firmar sus artículos a nombre del colectivo; sin embargo, se puede destacar los nombres de Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, a ellos, los principales, se puede sumar los de Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon y Philippe Minguet.

²⁷ En 1970 se publica el texto *Retórica general*, su primera producción colectiva, que renovó los estudios literarios en su momento.

Hacia fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, se han establecido e institucionalizado dos conceptos respecto de la retórica y su importancia: en primer lugar, hay una primacía de la palabra; en segundo término, el tropo cumple una función decorativa. Es a partir de los años ochenta que surge en Europa la retórica general textual que cuestiona a la retórica restringida que había institucionalizado desde la primera mitad del siglo XIX Pierre Fontanier, y vuelve la mirada hacia el enfoque totalizante que había propuesto Aristóteles en la Antigüedad. Es decir, abre el espectro focalizado solo en la *dispositio* hacia la recuperación de la *inventio* y la *elocutio*; pero no como una simple recuperación de modelos clásicos del pasado, sino como un recurso para ampliar el campo de acción de sus propuestas teóricas en relación con la retórica. Entre los representantes más importantes de la retórica general textual destacan Antonio García Berrío, Tomás Albaladejo, Giovanni Bottirirolli y, sobre todo, Stefano Arduini. Este nuevo enfoque asume que la retórica, que es un saber, no debe limitarse al simple análisis formal de las figuras literarias sino que debe abordarlas en función con las estructuras lingüísticas de las que forman parte y proyectarse a una visión del mundo. Asimismo, a partir de dicha visión del mundo, debe referirse a los contextos culturales de manera amplia e incluso propiciar una interacción con otras disciplinas científicas y culturales. Arduini (1988-1989), uno de los principales exponentes de la retórica general, ya proponía la perspectiva interdisciplinaria cuando afirma, en un estudio acerca de los aportes de Edward Sapir²⁸ en sus estudios que relacionaban lenguaje con cultura:

El problema cultural, sea directamente, sea por influencia de una tradición dentro de la cual se situaba Sapir, se encontrase una parte fundamental en la teorización lingüística sapiriana. Se ha visto eso, en particular, por la tipología donde si la solución puede parecer toda lingüística, esa se sitúa

²⁸ Antropólogo y lingüista estadounidense (nacido en Alemania), considerado como uno de los primeros científicos sociales que investiga las relaciones entre estudios lingüísticos y antropológicos. Considera que el lenguaje es el resultado de un proceso estrictamente cultural y social.

de todos modos en el interior de un cuadro que veía tradicionalmente desde el siglo XIX estrechamente relacionadas cuestiones tipológicas y cuestiones culturales. A esto se une el hecho de que Sapir concebirá siempre el estudio lingüístico no aislado sino integrado y en relación activa con otras ciencias y disciplinas, un sistema complejo que permita comprender no sólo los puntos centrales del lenguaje, más allá de estos, al hombre en su totalidad, presentando una instancia humanística que verá ignorada por la futura lingüística americana. (Arduini 1988-1989: 287)

Arduini, entonces, rechaza la noción de la figura literaria como una desviación del discurso lineal, pues ello significaría una limitación y significaría relacionarla con una norma, la línea cero del discurso cotidiano. En última instancia, siempre desde la óptica de la retórica general textual, las figuras retóricas, más allá de ser adornos o desviaciones de la norma, poseen una dimensión pragmática y cognoscitiva. A partir de esta aseveración, se establece categóricamente los criterios que diferencian la postura de Arduini acerca de la retórica general con respecto de la propuesta de los profesores de la Universidad de Lieja, quienes, como ya se ha manifestado, habían planteado, a fines de los sesenta, una retórica general, interdisciplinaria.

Lo que me propongo podría, pues, aparecer en parte en la misma línea del trabajo realizado por el Grupo de Lieja con dos importantes diferencias, no obstante: en primer lugar la retórica no es entendida aquí como teoría del uso específico únicamente del lenguaje literario; en segundo lugar, aceptando la crítica de Ricoeur, la retórica de las figuras no puede tener en cuenta solo desplazamientos y modificaciones en el nivel semántico-intensional, sino que implica también la referencia y el ámbito semántico-extensional. En conclusión, si la retórica del Grupo de Lieja es una retórica restringida porque reduce todos sus componentes al trabajo de las figuras, yo pretendo, por el contrario, ampliar el estudio de las figuras hasta cubrir los otros componentes. Este intento de llevar a un nivel más profundo el ámbito de las figuras puede, además, integrar provechosamente cuanto ha sido propuesto por Antonio García Berrío en aras de una retórica general. (Arduini 1993: 9)

Además del aporte de Arduini es importante destacar el aporte de Tomás Albaladejo (2013), quien en los tiempos recientes habla de la retórica cultural «la cual ha sido concebida como una corriente en la investigación que se ocupa del papel funcional de la Retórica en la cultura y de sus elementos y rasgos culturales» (1). Habla del lenguaje

retórico y el lenguaje literario como dos clases del arte del lenguaje y los define como construcciones culturales cuya materia prima es el lenguaje natural, es decir, siguiendo a Iuri Lotman²⁹, se trata de los denominados sistemas de modelización secundarios. «El lenguaje literario se construye sobre el lenguaje natural, sobre las lenguas naturales, extrae de ellas determinados rasgos que incorpora a su sistema artístico, lo cual hace de él un sistema de modelización secundario³⁰» (p. 8). Esta naturaleza del lenguaje retórico y el lenguaje literario se puede evidenciar esencialmente en la *elocutio*, que es el ámbito en que se encuentran las figuras y los tropos. Pero, no queda simplemente en ese nivel el campo de acción del sistema de modelización secundario, sino que se evidencia también en las otras operaciones retóricas.

La *inventio* retórica, en el ámbito semántico-extensional, es resultado de una modelización secundaria sobre el modo de generar o encontrar elementos referenciales en la comunicación de lenguaje natural, de lenguaje no retórico. Por su parte, la *dispositio*, en el nivel macroestructural del discurso retórico, lo es de una modelización secundaria del organizar la macroestructura en los textos de lenguaje natural. (Albaladejo 2013: 10)

Es evidente, entonces, que el lenguaje retórico abarca la totalidad de la retórica y no queda, como proponía la retórica restringida, solamente en el nivel elocutivo del discurso, a pesar de que mantiene una gran presencia en dicho nivel. Por esta naturaleza abarcadora y amplia, Albaladejo afirma que «la Retórica misma es un sistema de modelización secundario. La Retórica constituye en sí un sistema y un lenguaje, como la literatura» (p. 119).

²⁹ Participante de la llamada semiótica rusa, es considerado entre los participantes de la Escuela de Tartu. Aunque guarda alguna relación todavía con los formalistas rusos, aplica la semiótica a la cultura y al arte en general, no solo la literatura. Es autor de *La estructura del texto artístico* (1970).

³⁰ Con respecto de la noción de sistema de modelización secundario, «los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). *El arte es un sistema de modelización secundario*. No se debe entender “secundario con respecto a la lengua” únicamente, sino “que se sirve de la lengua natural como material”. [...] Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios». (Lotman 1988: 20)

Volviendo a la propuesta de Stefano Arduini, es importante anotar que su principal aporte a la retórica general textual es indudablemente, en primera instancia, la noción de campo figurativo, al cual define como «el ámbito cognitivo y conceptual que permite la ubicación de las figuras literarias» (Fernández 2012a [trad.]: párr. 2). Del mismo modo, lo asume como el espacio cognitivo que le permite al poeta organizar el mundo desde una óptica conceptual determinada. Así, Arduini supera la taxonomía tradicional que considera figuras fónicas, sintácticas, semánticas y de pensamiento. Él, en general, considera a las figuras como elementos relacionados intrínsecamente con el discurso y, por ende, elementos transmisores de conocimientos, no solo en el ámbito semántico, léxico o incluso morfosintáctico, sino además, y sobre todo, de ideología, cosmovisión. En síntesis, la retórica general textual propone seis campos figurativos. Estos, en una enumeración breve, son los siguientes: En primera instancia se encuentra el campo figurativo de la metáfora, en el que se ubican la metáfora propiamente, el símbolo y la alegoría; el campo figurativo de la metonimia, básicamente en sus relaciones de causa-efecto y de efecto-cause; el campo figurativo de la sinécdoque, con sus respectivas relaciones de parte-todo, todo-parte, género-especie y especie-género; el campo figurativo de la elipsis, en el que se ubican la antítesis, la reticencia, la perífrasis, el eufemismo, el silencio, la elipsis propiamente y el asíndeton; el campo figurativo de la antítesis, en el que se encuentran el oxímoron, la ironía, la paradoja y el hipérbaton o inversión; y finalmente el campo figurativo de la repetición, en donde se ubican la aliteración, la paronomasia, el polisíndeton, la anáfora, la reduplicación, el quiasmo y la sinonimia.

La noción de campo figurativo que propone Arduini se enmarca perfectamente en su formulación general de campo retórico, al cual define como «la vasta área de experiencias adquiridas por los individuos y la sociedad» (Fernández [trad.] 2012b:

párr. 3). Asimismo, establece que existen campos retóricos amplios, que corresponden a los estudios de vastos contextos culturales, como por ejemplo, el campo retórico de la literatura peruana, el cual implica todo un proceso histórico de siglos. También existen campos retóricos restringidos, que corresponden a los estudios de momentos y espacios específicos de determinado contexto cultural, como por ejemplo, el campo retórico restringido de la poesía peruana de la década del ochenta. Precisamente, el campo retórico en el que se ubica el texto objeto de nuestro estudio, *Pastor de perros*. Queda claro, entonces, que existe una relación intrínseca entre ambos conceptos propuestos por Arduini, de manera que, para nuestros intereses de estudio y análisis, permitirá una incursión precisa y fructífera en nuestro corpus de estudio y sus implicancias significativas, contextuales, ideológicas y simbólicas. Asimismo, es importante precisar que de la propuesta de Arduini emana también una correlación directa y productiva entre el estudio de amplios contextos culturales, a partir, por ejemplo, de las experiencias adquiridas por el individuo y su entorno social, y el proceso de recepción del texto literario en determinados momentos. Como se ha evidenciado, sobre todo en el estado de la cuestión, la recepción crítica de *Pastor de perros* ha incidido básicamente en el aspecto contextual, lo cual es completamente válido; sin embargo, no ha ido más allá y casi en todos los casos, en mayor o menor medida, atribuye a la propuesta de Domingo de Ramos una motivación casi exclusiva emanada del contexto de violencia vivido en la década del ochenta. En ese sentido, la voz poética de *Pastor de perros*, constituiría una reacción subjetiva y visceral ante las circunstancias de caos y violencia de la época aquella. Ello, no se puede negar. Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz Rosas, en su primer encuentro en el que deciden fundar *Kloaka* parten de la idea fuerza *Hay que romper con todo*, con una actitud de rebeldía cercana a la anarquía. Hablamos entonces de una poesía que nace desde el fuero interno de cada poeta y se concretiza en

la materia verbal que «quiso meter el dedo en la llaga, pero no para exaltar el odio, sino para poner en evidencia la tragedia que nos competía en tanto creadores de arte y cultura» (Santiváñez 2015: párr. 4). Sin embargo, queda claro, al parecer, la motivación primera que impulsa el discurso de los jóvenes poetas de *Kloaka*, pero ¿cuál es la naturaleza de cada individualidad de ese grupo literario y artístico contracultural?, ¿cuál es el instrumento retórico que cada uno de los poetas de *Kloaka* dispone para expresarse en función del contexto que comparten. Mazzotti (2002) identifica al discurso esquizoide de De Ramos con la categoría *flujo subterráneo*, con lo cual podría afirmarse que es De Ramos el autor cuya voz identifica de mejor manera o más genuinamente la postura de *Kloaka*, a partir del mismo nombre del movimiento, relacionado directamente con *el mundo de abajo*, el verdadero mundo, ajeno al mundo de la epidermis, el *mundo de arriba*, envuelto en el caos y la violencia, pero sobre todo signado por la hipocresía, la desigualdad, el racismo y la exclusión. Es de notar, a propósito de lo último, que si recordamos la denominación que hace el propio Santiváñez (2010) de *Kloaka* como un movimiento *andesground*, tomando como referencia al mundo andino por la filiación del movimiento con la cultura popular que en aquella década del ochenta está empezando a copar con fuerza la urbe limeña como consecuencia de la migración, encontramos precisamente una categoría perteneciente a la cultura andina que, partiendo de la tripartición del cosmos *hanan-kay-hurin*, la podemos asumir para nuestro interés como una dicotomía³¹ *hanan pacha* (mundo de arriba) y *uku pacha* (mundo de abajo). Si tomamos esta categoría, adecuada a nuestros intereses de análisis sin afectar la concepción genuina del discurso andino, encontramos la presencia de un *pachakuti*, es decir, la inversión del universo, el universo peruano de

³¹ En realidad, la categoría andina es tripartita pues abarca los niveles del *ucku pacha* (mundo de abajo, correspondiente al mundo de los muertos, asociado también con lo negativo, oscuro), *kay pacha* (mundo de acá, en el que tiene lugar el quehacer humano) y *hanan pacha* (mundo de arriba, correspondiente al elemento uránico en el que habitan los dioses celestes, Luna, Sol).

los ochenta, nuestro marco teórico amplio. Se trata, entonces, de un mundo invertido, un estado que atenta contra el orden cósmico. De ahí, el caos y la violencia institucionalizados en la urbe. Por lo tanto, la actitud de *romperlo todo* que asumen los poetas de *Kloaka*, particularmente De Ramos vendría a ser, por el contrario *recomponerlo todo*. O tal vez, por lo menos, reconocernos como los *de abajo* que deberían ser *los de arriba*. Como afirma Róger Santiváñez haciendo referencia al primer recital público de *Kloaka* que terminó en fiesta popular³².

Cumplíamos una de las propuestas centrales del Movimiento Kloaka; es decir, mezclarnos, estar allí, vivir, con la gente de carne y hueso de nuestro país. Con aquellos –verbigracia el lumpen– que mora (sobrevive) entre los límites de la ley y la marginalidad. (Santiváñez 2015: 2)

Es cierto que el hecho que un recital poético termine en fiesta popular en realidad no guarda relación directa con la poesía en tanto discurso, pero es verdad también que guarda relación directa con la proyección cultural de dicho discurso a través de la actitud y la *performance* del poeta en tanto artista y por ende agente cultural. Es en ese aspecto, la vital importancia del Movimiento Kloaka en la escena literaria y cultural de su respectivo contexto. En cuanto del discurso poético en sí, se trata en el presente trabajo del discurso poético en *Pastor de perros* y se puede afirmar que se trata de un discurso, efectivamente, radical, fragmentado, esquizoide, marginal, y que representa cabalmente el descentramiento de un sujeto migrante que ante el caos y la violencia propone *romperlo todo*, reflejando en su significado, en su forma y en su visión del mundo la condición del que no tiene salida. Por ello, no presenta una alternativa lógica ni idealista, una «solución al problema», ni política ni ética, simplemente presenta la visión del otro en función de lo oficial, la cultura hegemónica ante la cual irrumpe con violencia y desencanto y para la cual este sujeto descentrado no

³² Esta actividad se realizó el 11 de febrero de 1983 en el célebre bar La Catedral, cercano a la Plaza Unión de Lima, el mismo que es tomado como referente por Mario Vargas Llosa para su escenario principal que da título a la novela *Conversación en La Catedral*.

existe. Como se verá más adelante, la violencia y el caos de la voz poética en *Pastor de perros* no solo se enuncia a partir de la subjetividad desencantada y frustrada con una carga semántica determinada, sino que se expresa a través de la corporeidad.

2.2. LA METÁFORA DEL CUERPO COMO MICROCOSMOS DE LA VIOLENCIA SOCIAL EN *PASTOR DE PERROS*

La metáfora o, más apropiadamente, el campo figurativo de la metáfora, desde la perspectiva de la retórica general textual, es un elemento intrínseco del lenguaje en general y se manifiesta de maneras diversas, incluso en expresiones que asumimos como naturales o ajenas del más mínimo sentido «figurado». Todo esto a diferencia de la perspectiva de la retórica restringida que encabeza, en primera instancia, Pierre Fontanier, en el siglo XIX, y que se mantiene posteriormente entre los profesores de la Universidad del Lieja, conceptos que se mantienen durante gran parte del siglo XX. Como se ha visto anteriormente, la mencionada retórica restringida concibe a la metáfora como una desviación del discurso cotidiano. Eso está claro. En lo que respecta a los intereses del presente trabajo de investigación, queremos, en primer lugar, indagar en la propuesta de la retórica general textual en el sentido de la interdisciplinariedad en cuanto de los enfoques que se pueden manejar acerca de la retórica y, en particular, de la metáfora, dadas las implicancias del discurso poético en *Pastor de perros*. Es decir que, para comprender y explicar la propuesta de Domingo de Ramos en su texto mencionado, podemos y debemos extender nuestra percepción a campos como la sociología, la antropología, además del estrictamente literario. Nuestro punto de partida será el común acuerdo que existe respecto de la concepción que se maneja actualmente acerca de la retórica: un área del conocimiento que interrelaciona a diferentes disciplinas que permiten pensar la complejidad cultural en que el hombre articula sus

discursos y sus prácticas³³. No obstante, es necesario hacer hincapié en el hecho que nos encontramos en el ámbito de la crítica literaria y al respecto nos acogemos a la siguiente diferenciación:

La retórica se define con relación a los procedimientos del discurso (por lo tanto, con relación a las transposiciones de sentido, y entre estas, los tropos de la antigua retórica); la crítica literaria se define con relación a las obras (poemas, ensayos, ficciones en prosa). (Ricoeur 1980: 132)

El propio Ricoeur, ligado directamente con la hermenéutica, enfatiza en la concepción que aquí asumimos de la metáfora, en el sentido de un elemento retórico capaz de transmitir conocimiento; es decir, se trata de un elemento cognitivo y no simplemente discursivo o de desviación de sentido basado en una relación de semejanza como tradicionalmente se le concibe.

La metáfora se toma como un *poema en miniatura*, y se plantea la siguiente hipótesis de trabajo: si se puede dar razón satisfactoria de lo que está implicado en estos núcleos de significación poética, también debe ser posible extender la misma explicación a entidades más vastas, como el poema entero. (Ricoeur 1980: 132)

Asumimos, además, que la metáfora no solo puede transmitir conocimiento como «un poema en miniatura» dentro de un poema o discurso poético, sino que puede, y de hecho lo hace, transmitir una ideología, una cosmovisión de la voz poética. Entonces, nos aproximamos al campo de la pragmática, sin ánimo de extender nuestro análisis con el riesgo de perder el foco de atención, sino simplemente con el afán de indagar y profundizar nuestro estudio. Al respecto:

Resulta todavía más importante advertir que el enfoque interactivo de la metáfora supone un cambio importante de la atención: en lugar de atender a las metáforas como *productos* de la actividad artística (o “desviaciones” del sentido literal) han pasado a ser estudiadas como *procesos* de construcción de significados. Este cambio –que corresponde en lingüística

³³ Este es el concepto básico del que parte el *III Coloquio Nacional de Retórica*, el *II Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina*, “*La Cultura y sus Retóricas*”, y las *III Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*, que se llevó a cabo en la ciudad de Villa María (Córdoba, Argentina), en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Villa María los días 22, 23, 24, 25 y 26 de junio de 2015.

a un giro de la atención de la semántica a la pragmática– se debe en buena parte a la moderna revolución cognitiva que traspasa los límites tradicionales de las disciplinas en su búsqueda de una cabal comprensión de la inteligencia humana. (Nubiola 2000: 75)

A propósito de aproximar el enfoque hacia los límites de la pragmática, debemos recordar que «la pragmática se ocupa de la forma en que *adscribimos significado a nuestras acciones*, cuando las realizamos, o a las acciones de otros, cuando las comprendemos» (De Bustos 1994: 2). En ese sentido es que consideramos a la metáfora como elemento retórico capaz de manifestar conocimientos y subrayamos su capacidad cognoscitiva, la que la convierte en componente común del lenguaje en todos sus niveles. Al respecto de esta concepción de metáfora, hemos considerado pertinente asumir, sin dejar de lado la plataforma teórica que nos proporciona la retórica general textual y particularmente la propuesta de Stefano Arduini, sino que por el contrario con la finalidad de complementar y ampliar el armazón teórico en que nos sustentamos, la propuesta del lingüista cognitivo George Lakoff³⁴, quien conjuntamente con Mark Johnson, publica en 1980 su libro esencial *Metáforas de la vida cotidiana*. En este texto, ellos proponen que:

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo del lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. (Lakoff y Johnson 1980: 39)

Sin embargo, es necesario aclarar que Lakoff y Johnson mantienen una distinción entre las metáforas «convencionales» y las metáforas «nuevas» o «creativas».

³⁴ El norteamericano George Lakoff fue, en la década del sesenta, uno de los fundadores de la Semántica generativa en lingüística, en la década del setenta fundó la Lingüística cognitiva, y en los años ochenta destacó como uno de los investigadores de la Teoría neural del lenguaje.

Las primeras, en las que incide más el estudio de *La metáfora en la vida cotidiana*, corresponden, como el título³⁵ mismo del libro anuncia, están fijadas en el léxico, forman parte inherente del lenguaje; muchas veces pueden pasar desapercibidas en la interacción comunicativa, pues es en esa interacción donde se manifiestan. Se puede citar los casos de las denominadas *catacresis* o metáforas fósiles, las cuales pueden ser identificadas en frases hechas, como por ejemplo en la expresión *luna de miel* o en la expresión *corriente literaria*. Al respecto, el texto de Lakoff y Johnson abunda en ejemplos. Incluso, cabe agregar que el discurso científico se basa en muchos de sus conceptos más académicos y especializados en metáforas convencionales. En el caso de las metáforas «creativas», estas corresponden básicamente al discurso literario.

Las metáforas creativas confieren sentido a nuestra experiencia de la misma manera que las convencionales: proporcionan una estructura coherente, destacan unos aspectos y ocultan otros. Son capaces de crear una nueva realidad, pues contra lo que comúnmente se cree no son simplemente una cuestión de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual, y por tanto nuestras actitudes y nuestras acciones. Las palabras por sí solas no cambian la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan a la forma en que percibimos al mundo y al modo en que actuamos en él, pues actuamos sobre la base de percepciones. (Nubiola 2000: 81)

Siguiendo con la propuesta de Lakoff y Johnson, rescatamos la clasificación de las metáforas que proponen estos estudiosos. Está claro que diferencian entre metáforas «convencionales» y «creativas». Las primeras se pueden clasificar en tres grupos. En primera instancia, las metáforas orientacionales, las que tomando como referente nuestra experiencia física y cultural establecen nociones de orientación espacial; por ejemplo, arriba es positivo, bueno, feliz; abajo es negativo, malo, infortunado. Se debe tener en cuenta que puesto que estas metáforas parten de aspectos culturales, sus

³⁵ El título original en inglés es *Metaphors We Live By*, que expresa con mayor precisión el sentido de lo que desarrollan Lakoff y Johnson. Se puede entender como «las metáforas en las que vivimos» o «las metáforas mediante las que vivimos».

significancias pueden variar de acuerdo con cada cultura a la que pertenezcan. Así tenemos que si, por ejemplo, asumimos que futuro es arriba (o adelante) y pasado es abajo (o detrás), estamos asumiendo una perspectiva occidental, ya que en el mundo andino, por poner un caso relacionado con la perspectiva de Domingo de Ramos en *Pastor de perros*, el pasado está adelante y el futuro detrás, en función de su concepción cíclica del tiempo y su devenir. Una referencia, como ejemplo, a esta idea, la podemos encontrar en algunas partes del discurso de *Pastor de perros*, específicamente el poema «El viaje... primer encuentro»: «Descendimos antes de tiempo descendimos como un día / de la Anunciación sin trompetas ni estrellas como quien va / al cadalso solo y desnudo con la noche de arriba / con la noche de abajo» (*In-sufrido fuego* 2014: 133). En el fragmento se puede observar que el locutor personaje señala con el verbo «descendimos» la orientación de arriba abajo y en pasado (referente occidental: de pasado a presente y de arriba abajo) en una estructura del campo figurativo de la metáfora a través de un símil y en función de un suceso mítico (Anunciación), pero con una intención desmitificadora («sin trompetas ni estrellas») e inmediatamente estructura un nuevo símil («como quien va al cadalso solo y desnudo»), pero incorpora en esa estructura metafórica un circunstancial que hace referencia a un concepto temporal ya no occidental, sino, ¿podría decirse, andino?, («con la noche de arriba / con la noche de abajo»). En todo caso, si «arriba» es positivo, «la noche de arriba» correspondería a la noche comúnmente entendida, pero «la noche de abajo», considerando «abajo» como negativo haría referencia a lo subterráneo, el mundo en que habita esta voz poética, el submundo, la kloaka.

Como se ha observado en el párrafo anterior, hemos identificado en un fragmento del discurso poético de *Pastor de perros* la existencia de metáforas consideradas por Lakoff y Johnson como metáforas convencionales; es decir, metáforas

propias del discurso cotidiano, distintas de las metáforas nuevas o creativas. Esto significa, entonces, que dichas metáforas convencionales se hallan también en el discurso literario. Una explicación de esto, en el caso concreto de *Pastor de perros*, puede ser la naturaleza del discurso en este texto y en la obra en general de Domingo de Ramos; un discurso poético que incorpora la cosmovisión del marginal, el subterráneo y que, de acuerdo con la propuesta de Roldán (2015), «desborda» en su elocución al discurso coloquial; aunque dicho investigador tampoco establezca una denominación que defina mejor ese nivel de discurso que va más allá de lo coloquial. Asimismo, nos parece pertinente también indicar que otra razón de la presencia de metáforas convencionales, propias de lo cotidiano y, según la tradición literaria, ajenas de lo poético sería, por todo lo expuesto en el acápite anterior del presente capítulo, referente a la retórica general textual, la naturaleza misma de la metáfora; es decir, su vínculo inherente con el discurso, independientemente de la naturaleza y el contexto del mismo.

El segundo tipo de metáforas convencionales corresponde a las metáforas ontológicas, según las cuales se categoriza un fenómeno, una entidad, un recipiente. «Son formas de considerar acontecimientos, actividades, emociones, ideas, etc., como entidades y sustancias» (Lakoff y Johnson 1980: 64). Estas metáforas pueden ser de sustancia y entidad; Lakoff y Johnson proponen el ejemplo de visualizar metafóricamente la pobreza como una entidad por medio del nombre inflación. De ese modo, sostienen, podemos referirnos a ella, cuantificarla, verla como causa, identificar un aspecto particular, etc. Podríamos ensayar como ejemplo, el siguiente fragmento de «A la hora del pay», poema de *Pastor de perros*.

(...) hombres babeantes sumisos por el esplendor del acero
y bajo ella los hijos de la herrumbre pilosos cetrinos
constantemente segregados por las leyes de tránsito
y ya no confiamos en nadie hastiados como un ciclón a volarlo todo
Este sucio reino que nos raja los pies nos exilia nos dopa

desde sus gordos edificios las ratas mordisquean los muslos
de la gente de las muchachas de apretados dientes y tetas crepusculares
(*In-sufrido* fuego 2014: 141)

Podemos observar en los versos citados entidades ontológicas como «el esplendor del acero», para categorizar el arma blanca utilizada como amenaza e intimidación; aunque, dado el contexto mismo de los versos del fragmento citado, puede referirse también al «acero» que es un componente básico de la urbe, el cual implica conceptos como deshumanización, violencia, caos, a partir de la dicotomía implícita centro (urbe)-periferia (campo). A esta categorización corresponden directamente las entidades «hijos de la herrumbre», en referencia a seres que son producto y que habitan ese espacio aludido, signados por la barbarie («pilosos») y amarillentos, melancólicos «cetrinos»; mecanizados, deshumanizados por «las leyes de tránsito», otra entidad, nominalizadora de inmovilidad, rutina. Pero el centro de este breve fragmento es «Este sucio reino», entidad que designa ineludiblemente a la urbe, el escenario donde se mueven los seres antes descritos y al cual el locutor personaje, colectivo (nosotros), no pertenece, y por ello está signado por la actitud violenta y a la defensiva: «Y ya no confiamos en nadie hastiados como un ciclón a volarlo todo».

El tercer grupo de metáforas convencionales, siempre en la propuesta de Lakoff y Johnson, corresponde a las metáforas en las «que una actividad o una experiencia se estructura en términos de otra» (Nubiola 2000: 77). Para continuar con la identificación de las metáforas convencionales en el discurso poético de *Pastor de perros*, podemos citar un breve fragmento del poema «De la madre»: «entre el rumor de los primus y voces que se cuelan / y hachan las sombrosas telas que aún apañan las hendiduras / del tiempo y ella se levantara y yo en el sitio donde no debo» (*In-sufrido* fuego 2014: 167). Destaca en esta cita, la metáfora del tiempo como una estructura sólida, tal vez inmóvil, y no como un devenir, sea lineal o cíclico. Esta referencia se establece a partir del

sustantivo «hendiduras»³⁶ que funciona como núcleo de la estructura sintáctica «las hendiduras del tiempo». Según el contexto actualizado en el poema, se trata del encuentro del alocutario con su madre en un escenario espacial-temporal, una hendidura o grieta, distinto al que normalmente él habita. Entonces lo define como un momento y un lugar singular, detenido, otro, que no es el suyo; sobre todo cuando él no tiene un lugar ya que es un ente marginal y subterráneo, pero al mismo tiempo trashumante. Asimismo, el texto afirma que esas hendiduras del tiempo son apañadas³⁷, remendadas, asumiendo una de las acepciones que propone el DRAE, todavía por «sombrosas telas», las cuales a su vez son «hachadas» por voces que se cuelan y el rumor de los primus. Es decir, ese espacio-tiempo especial en que tiene lugar el encuentro madre-hijo es «hachado», cortado, mutilado, o por lo menos interrumpido por la realidad cotidiana de voces, de los protagonistas o de terceros, y el rumor del fuego de los primus, a propósito, un referente de lo rústico y precario, pues, como se sabe, con ese nombre se denomina a pequeñas cocinas portátiles que funcionan con kerosene.

El propósito de asumir la propuesta de Lakoff y Johnson es reafirmar la propuesta de la retórica general textual en el sentido de que las metáforas son fuentes de conocimiento, tienen una capacidad cognitiva innegable y forman parte del discurso en general, en todas sus formas y niveles. Esta aseveración, además, es válida tanto para las metáforas convencionales como para las nuevas o creativas. «Tenderíamos a sugerir que

³⁶ Según el DRAE, hendidura: m. Corte en una superficie o en un cuerpo sólido cuando no llega a dividirlo del todo

³⁷ Según el DRAE, apañar (De *pañ*o).

1. tr. Coger, especialmente con la mano.
2. tr. Recoger, coger con la mano frutos, especialmente del suelo.
3. tr. Tomar algo o apoderarse de ello capciosa e ilícitamente.
4. tr. Acicalar, asear, ataviar.
5. tr. Aderezar o condimentar la comida.
6. tr. Remendar o componer lo que está roto.
7. tr. coloq. Poner solución o remedio a un asunto precariamente, con disimulo o por conveniencia.
8. tr. coloq. Abrigar, arropar.
9. tr. *Arg., Bol., Hond., Nic. y Perú.* Encubrir, ocultar o proteger a alguien.
10. prnl. coloq. Darse maña para hacer algo.

las metáforas nuevas dan sentido a nuestra experiencia en la misma forma en que lo hacen las metáforas convencionales: proporcionan una estructura coherente, destacan algunas cosas y esconden otras» (Lakoff y Johnson 1980: 181).

Una vez establecida y reafirmada la naturaleza de la metáfora o, más apropiadamente, el campo figurativo de la metáfora, planteamos indagar en lo que denominaremos las metáforas del cuerpo, una suerte de metáforas somáticas, en la poética de *Pastor de perros*, las cuales se manifiestan como mecanismos cognitivos que establecen una relación intersubjetiva cuerpo-urbe y por extensión como una manifestación representativa y simbólica de la violencia social. Para ese propósito, incidiremos en algunas referencias semióticas con respecto de la figura del cuerpo en la retórica como metáfora, sin ánimo de desviar la atención en asuntos estrictamente semióticos ni muchos menos ahondar en reflexiones semióticas en sí. Para ello, partimos nuevamente de la propuesta de Lakoff y Johnson (1980) para asociar las metáforas somáticas con las metáforas convencionales y las metáforas creativas propuestas anteriormente por dichos autores. No pretendemos incluir las metáforas somáticas en la clasificación de Lakoff y Johnson; sin embargo, queremos establecer que dichas metáforas somáticas vendrían a ser consideradas como creativas por el hecho de manifestarse en el discurso poético (lo cual, evidentemente, no significa que deban ser tipificadas de ese modo necesariamente) y al mismo tiempo podrían adaptarse a la noción de metáforas convencionales, como se ha ejemplificado anteriormente al hacer mención de dicha categorización. Esto es posible en virtud de que por un lado si bien pertenecen al ámbito coloquial y convencional del lenguaje ello no impide en modo alguno que se utilicen en el discurso poético. No olvidemos que la poesía peruana e hispanoamericana contemporáneas inciden enormemente en el discurso coloquialista, sobre todo a partir de la década del sesenta. Por otro lado, por lo inmediatamente

anterior, el discurso poético en *Pastor de perros*, en concordancia con la dominante estilística de la década del ochenta, particularmente el movimiento Kloaka, hace un uso recurrente de registros lingüísticos propios de hablantes marginales e incluso lumpenescos. Como sostiene Roldán (2015), el discurso poético en *Pastor de perros* desborda el nivel coloquial que se imponía en la poesía de aquel contexto, proveniente de las décadas anteriores. Entonces, se concluye que las metáforas somáticas pueden identificarse, en primera instancia, como metáforas ontológicas, en el sentido de que categorizan una entidad, en muchos casos como recipiente, el cuerpo; pero debe tenerse en consideración que esta relación con las denominadas metáforas ontológicas no inhibe el hecho de que puedan, en determinados momentos y contextos del discurso poético, asociarse a las nociones de metáforas estructurales y orientacionales también. Como se ha manifestado, la única intención de asociar a las metáforas somáticas con las propuestas de Lakoff y Johnson es establecer de alguna manera un esbozo de ubicación tipológica de las mismas.

Para continuar con nuestra propuesta, partimos de la idea de que «“Metáfora” es el nombre que damos a nuestra capacidad de usar los mecanismos motores y perceptivos corporales como base para construcciones inferenciales abstractas, de forma que la metáfora es la estructura cognitiva esencial para nuestra comprensión de la realidad» (Nubiola 2000: 83). Es decir, la fuente de la que nace la metáfora es el cuerpo (mecanismos motores y perceptivos corporales), lo cual nos conduce al ámbito de la semiótica, más precisamente, la semiótica del cuerpo. De hecho, reiteramos, no es intención del presente trabajo introducirse en el campo de la semiótica en general ni de la semiótica del cuerpo en particular; simplemente recogeremos algunos referentes que nos permitan justificar la naturaleza, la incidencia y la importancia de la metáfora del cuerpo en *Pastor de perros*. Al respecto:

El cuerpo es el lugar donde las percepciones se engarzan con el sentido y es por esto que se constituye como el lugar donde nace, se cría y opera el sujeto en relación con otros sujetos-cuerpos (*intercorporeidad*). La semiótica del cuerpo se ocupa de la *estesia* en cuanto dimensión sensible de la experiencia, de las articulaciones del sensible (sinestesia, polisensorialidad), de la dimensión somática de la memoria y por ende también de la estética. Se trata, en el fondo, de un campo de estudios que intenta dar cuenta del cuerpo como sede y resorte de la experiencia sensible y la articulación semiótica. (Contreras 2012: 14)

El cuerpo ha sido considerado desde distintas ópticas y disciplinas, empezando naturalmente por la biología y la medicina, también, además, por la economía, la sociología, la religión, la tecnología, etc., y este se ajusta a cada perspectiva desde la cual se le aborde. El motivo es que «el cuerpo está en constante movimiento, y no me refiero solo al desplazamiento espacio-temporal sino también al lugar simbólico que ocupa e impide que pueda ser “atrapado” en categorizaciones» (Contreras 2000: 15). También ha sido y sigue siendo, el cuerpo, un tema de la semiótica, una de cuyas ramas es la semiótica del cuerpo, la misma que «permite realizar análisis de obras aportando instrumentos concretos para una articulación conceptual que considere la experiencia de los artistas y la de los receptores» (Contreras 2000: 27). Entonces, llevando este criterio al campo de la retórica en función del discurso poético de *Pastor de perros*, podemos afirmar que en este poemario de Domingo de Ramos la recurrencia de la metáfora del cuerpo convierte a esta en el principal mecanismo de representación de la visión del mundo de locutor poético. El cuerpo se expresa en su constitución física y los sentidos como una metáfora de la urbe, la cual también, a su vez, encaja en la metáfora del cuerpo, un cuerpo decadente y caótico, enfermo, como consecuencia de la violencia social tanto real como simbólica.

Los lenguajes de una cultura muestran, con recurrencia, que el cuerpo humano –incluidas su dimensión mental y emocional– es punto de partida para pensar y hablar de distintas esferas de la vida social. De esta manera, cuerpo y sociedad emergen en el discurso, en una interrelación en la que se nombran y explican mutuamente; no se trata, pues, de dos realidades

segregadas sino más bien de un cuerpo social y de una sociedad corporizada delineando un interregno en el que se confunden y mezclan los caracteres de una y otra estructura cognitiva. (Pérez 2012: 174)

Es cierto que en la tradición literaria peruana contemporánea, particularmente poética, existen antecedentes concretos de la presencia del cuerpo como mecanismo metafórico que expresa sufrimiento, dolor, violencia; también placer, realización, libertad. En el primer caso, es imprescindible mencionar la poética vallejiana a partir de la segunda década del siglo XX; en el segundo, el asentamiento y desarrollo de la denominada poesía femenina que sobre todo se acentúa a partir de la década del setenta, con figuras como Carmen Ollé y María Emilia Cornejo, y se intensifica en los ochenta, con poetas como las integrantes de Kloaka, Dalmacia Ruiz Rosas y Mary Soto; además de nombres como Rocío Silva Santistevan, Giovana Pollarolo, entre otras. En esta breve lista de nombres, se puede identificar el nexo común de la metáfora del cuerpo para expresarse, evidentemente con estilos y fines diferentes en cada caso. Ahora, para indagar un poco más en el tema, podemos rescatar la presencia del cuerpo en la totalidad de la obra poética de César Vallejo como una constante; desde *Los heraldos negros* hasta *Los poemas en prosa*. Pero es importante en este punto destacar la diferente perspectiva con la que Vallejo subraya y utiliza la metáfora del cuerpo. En la poesía vallejiana, el cuerpo normalmente aparece como receptáculo del sufrimiento y concretiza a través de su metabolismo el dolor, el sufrimiento. En *Los poemas humanos*, por ejemplo, es recurrente la imagen de los fluidos corporales, como en *España, aparta de mí este cáliz*, la recurrencia de órganos, huesos, sangre; sobre todo, cadáveres. Pero lo que nos interesa básicamente es destacar que la presencia del cuerpo en la poesía vallejiana encaja en la lógica de un proyecto humanista, basado en la solidaridad y que, a pesar de todo, aspira a la construcción de un futuro esperanzador. Podemos subrayar, por ejemplo, la idea de cuerpo humano y cuerpo social en *España, aparta de mí este*

cáliz, debido a que se trata del poemario de Vallejo compuesto en el contexto de una guerra civil, la española; lo cual lo emparenta con nuestro objeto de estudio *Pastor de perros*, compuesto en el contexto de una guerra interna. No obstante, al respecto, resulta imprescindible observar que el citado libro de Vallejo, la referencia a la guerra y la muerte es directa, evidente; es más, es el motivo de la voz poética; mientras que en *Pastor de perros* no existe referencia directa alguna a la guerra interna que desangra al país. En *España, aparta de mí este cáliz*, la violencia que se expresa a través de las imágenes del cuerpo, en forma individual con la presencia de cuerpos mutilados, sangre, y cadáveres, se trasunta hacia una perspectiva colectiva en el sentido de vida como cuerpo social. Es decir, la muerte de los individuos tiene una razón, busca un ideal grandioso, la vida de la patria. En el caso de *Pastor de perros* no existe un proyecto esperanzador, ni siquiera existe un proyecto de vida; se trata de la exposición y descripción de vidas en decadencia, sin futuro, corroídas por el vicio, la desesperanza. Y ello tiene sentido, en función de una estructura mental propia de una sociedad posmoderna, en la que no existen proyectos. La actitud de locutor poético expresa su visión del mundo a través de la imagen del cuerpo como mecanismo recurrente.

Siguiendo la idea propuesta anteriormente, podemos agregar que en *Pastor de perros*, la percepción de su corporeidad, su anatomía, su accionar, sus percepciones sensoriales, le provee al locutor elementos para conceptualizar y nombrar toda una variedad de experiencias en su realidad más inmediata, la urbe, y la más amplia, la sociedad. Ese es el fundamento de la relación intersubjetiva entre la voz poética y la urbe; ambas son expresadas a través de la metáfora del cuerpo, con semejanzas y oposiciones. Entre la serie de rasgos compartidos entre cuerpo del locutor y cuerpo de la urbe destaca la noción de decadencia; la decadencia propiciada por el vicio y la corrupción. En el caso del personaje trashumante, el pastor de perros, y, por extensión,

los demás seres que lo rodean, además la soledad, la individualidad configurada por el temor, el desasosiego ante la nulidad de oportunidades, ante la nulidad de futuro. En el caso de la urbe, el caos, la suciedad, la miseria.

Observemos la presencia de lo anotado en el párrafo anterior en algunos fragmentos del poema «El iniciado» de *Pastor de perros*. Al inicio del poema, el locutor personal, un ser errante y extraviado, establece su condición cuando afirma «Afilo los huesos Deshago mis fronteras No soy ciudadano de nadie»; incide en su condición de ser marginal, pero también su condición interna, humana, al referirse a sus huesos, lo cual además es una clara referencia a la muerte, una muerte en vida; se trata metafóricamente de un muerto, un esqueleto, y enfatiza que no tiene hogar, por ende identidad, se autodefine como un paria. Discurre esta sombra viviente por un escenario brumoso y surrealista, con un discurso quebrado, marcado por la escritura automática que actualiza imágenes decadentes, tanto en la presencia del locutor como en su entorno. En cierto momento de su trayectoria, describe «este dolor de la sabiduría que se desmorona en rondallas / de míseras casas cuya belleza es la simpleza de sus trenzas / de sus ropas y su silencio su destierro y su astucia». Atribuye elementos propios de un cuerpo humano (trenzas, ropas) a las casas y una cualidad también humana (astucia). Está el locutor expresando su percepción de la realidad, su entorno más inmediato, la urbe en que se mueve, con una naturaleza humana, expresada en una forma corpórea humana. Y continúa «Oh es lo que heredo es lo que heredo Un cráneo mi dulce cráneo / un manojo de nombres un país vetusto una porción de carne». Como se puede observar, destaca la insistencia en la referencia a la muerte a través de la figura del cráneo; pero también menciona explícitamente el concepto «país» y asociado directamente a «carne». La presencia de la referencia de la muerte se refuerza constantemente en el poema o, en todo caso, la referencia a la naturaleza interna del cuerpo, acaso más

genuina y humana: «Oh rebúlleme rebélame que el cierzo de tu aliento al despertar / desmugra mi esqueleto». También podemos observar que en este nivel del poema, el locutor ha introducido a un locutor representado que no existía al principio. Vuelve a la imagen de su contexto como una persona cuando lo identifica con una característica relacionada con el apetito sexual humano («arrecho³⁸ »): «Oteo y no hay mujer posible para este país arrecho». En su discurrir, el locutor reitera, entonces, elementos relacionados directamente con el cuerpo, su cuerpo, también con su entorno (la urbe) e incluso lo extiende a elementos como la noche y la naturaleza. Podemos identificar en esa dirección: «desnudez rocosa», «tus huellas dactilares», «los rostros ya roídos por el insomnio», «el pie maltrecho», «la frente de tez cetrina», «ruinosa quijada», «ojos de tigres», «el certero aborto en el corazón», «el pecho de flechas», «el ansia de los párpados», «tu fría e impía anatomía», «la mujer desnuda», «tu frente», «estas regiones pobladas de púas y estacas sobre mi cabeza», «su rostro era como un pocillo hondo», «cantaba a la carne», «los ojos mojados», «molinetes mis brazos», «tu sepultada oreja», todas estas frases asignadas al propio locutor y en algunos casos al alocutario representado. Pero, como se ha indicado anteriormente, también la referencia al entorno urbano: «En el culo del mundo tengo un nombre y una pistola», «con vagos campos de huesos olas y nubes ferias de párvulos violentos», «este país largo y tendido como trenzas de ríos que se rechazan entre sí», e incluso en función del tiempo: «y su cuerpo yesoso y su alma yesosa Oh que trunca fue la noche / de ebrias caderas como piedras y el exceso me abruma».

La metáfora del cuerpo en *Pastor de perros*, en conclusión, efectivamente se manifiesta en una relación intersubjetiva entre el cuerpo del locutor y el cuerpo de la

³⁸ Según el DRAE, «arrecho» significa «levantado, erecto» y en su tercera acepción : «Dicho de una persona: Excitada por el apetito sexual».

urbe. Es verdad que predomina entre ambas, la metáfora del cuerpo humano del locutor, pero cada vez que se refiere al cuerpo de la urbe se actualiza la relación intersubjetiva entre ambas. El rasgo común es la decadencia, física y simbólica, tanto en el cuerpo humano como en la urbe; una decadencia que nos remite a la noción de enfermedad, en perspectiva incurable, terminal. Una enfermedad cuyo factor esencial, definitivamente no exclusivo, es la violencia.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS RETÓRICO–FIGURATIVO DE *PASTOR DE PERROS*

3.1. CAMPO FIGURATIVO, CAMPO RETÓRICO Y PROCESO DE ENUNCIACIÓN EN *PASTOR DE PERROS*

El análisis de *Pastor de perros*, en el presente trabajo de investigación, se desarrolla de acuerdo con los planteamientos de la retórica general textual, sustentada, entre otros intelectuales, por Stefano Arduini. En su recuperación de la propuesta aristotélica, esta moderna retórica general textual valida no solo el aspecto estructural y sus implicancias semánticas, como proponía la retórica restringida, sino que extiende su análisis a los aspectos contextuales e ideológicos. Como se ha explicado en el capítulo anterior, la retórica restringida focaliza su atención en la *elocutio* (reducida en este caso a una taxonomía de las figuras retóricas); la retórica general textual, además de la *elocutio*, actualiza la *dispositio* (la estructura del discurso, en nuestro caso poético) y la *inventio* (la ideología del poeta). Partimos, entonces, de la *dispositio*, a través de una segmentación textual de los fragmentos que consideramos representativos de *Pastor de perros* para, a partir de ello, arribar a la *elocutio*, es decir, el análisis de las figuras retóricas presentes en dichos fragmentos, en nuestro caso particularmente la metáfora; y finalmente, en virtud de la exploración de las dos partes antes mencionadas, concluiremos con el campo de la *inventio*, ahí, a partir del reconocimiento de la visión del mundo del locutor poético, podremos establecer cabalmente el campo retórico o los campos retóricos en que se inscribe la propuesta de *Pastor de perros*.

Es evidente que para arribar a una delimitación del o los campos retóricos en que se inscribe *Pastor de perros*, acogiendo como se ha planteado anteriormente la propuesta de la retórica general textual, nos sustentaremos en la noción de Arduini de

los campos figurativos. Precisamente, asumimos al respecto que es la metáfora, o más precisamente el campo figurativo de la metáfora, con su dimensión cognoscitiva y pragmática, la que sostiene la relación intersubjetiva de la imagen del cuerpo con la urbe en el contexto de la violencia generalizada de la realidad de nuestro país en la década del ochenta. Dicho de otro modo, incidiremos en los sentidos que adquiere la metáfora, en relación con el cuerpo del locutor y la urbe como cuerpo, de acuerdo con su inscripción respectiva en el campo retórico correspondiente a la visión del mundo propuesto en *Pastor de perros*.

Por otro lado, en concordancia con la aplicación de la propuesta de la retórica general textual en nuestro trabajo de investigación, consideramos también el análisis del plano de los interlocutores, ya que resulta indispensable establecer con claridad el proceso de enunciación en el discurso poético. Al respecto consideramos pertinente recordar que en el discurso poético se puede identificar a un locutor que interacciona con un alocutario. El locutor es el enunciador del discurso, quien expresa o narra, y el alocutario es quien recibe lo expresado o narrado por el locutor. Así mismo, cabe recordar que el locutor puede ser personaje, quien se manifiesta a través de los deícticos (pronombres personales *yo, nosotros*), o no personaje, quien no se manifiesta a través de los mencionados deícticos; en este caso, el locutor se manifiesta en tercera persona (él) lo cual lo presenta ajeno de los sucesos, experiencias o reflexiones propuestas en el discurso. El alocutario también puede ser de dos tipos: un alocutario representado, quien se manifiesta a través de los deícticos *tú, ustedes, vosotros*, y el alocutario no representado, quien no se manifiesta en el texto con marca alguna.

3.2. ESTRUCTURA DE *PASTOR DE PERROS*

El poemario *Pastor de perros* fue publicado en 1993 y reúne poemas compuestos durante la década del ochenta. Estos poemas están organizados en dos

partes en el libro. La primera parte se titula «Pastor de perros» y consta de tres poemas extensos: «Pastor de perros», «El viaje... primer encuentro» y «A la hora del pay». La segunda parte del libro se titula «Mientras yo agonizo» y consta de ocho poemas: «Mientras yo agonizo», «Viento de kastración», «Insepulto», «Los perseguidos», «El iniciado», «Del padre», «Del hijo» y «De la madre». Los poemas que componen la primera parte son extensos y se puede afirmar que constituyen el núcleo temático del poemario, en el sentido de que expresan la visión del mundo del locutor poético. Los poemas que componen la segunda parte son de menor extensión que los primeros; excepto, el poema «El iniciado» que también es de extensión considerable. En general, si bien es cierto que el núcleo del libro se puede identificar en la primera parte, es cierto también que el nivel de mayor subjetividad e intimismo se manifiesta en la segunda parte.

Pastor de perros presenta un carácter narrativo, en el discurso poético se puede hallar recurrentemente la presencia de un locutor personaje que narra sus peripecias en las periferias de una urbe que no admite a los marginales como él. En sentido estricto, el título hace referencia a un personaje protagónico de los poemas del libro, un pastor de perros, no de ovejas, sino de perros, en la que la categoría perro se puede referir según el contexto del momento a los cuadrúpedos callejeros o también a los humanos desarraigados y trashumantes que tienen en el consumo de la droga su única actividad válida de vida. Dada la naturaleza de los personajes, los escenarios y las acciones presentados en el texto, el discurso se vale de recursos expresivos propios del uso coloquial, incluso llega a niveles lumpen de lenguaje callejero, expresiones singulares propias de la «deformación» que suelen hacer usuarios marginales de la lengua.

En el transcurso del análisis que propone el presente trabajo de investigación incidiremos en rasgos específicos de la naturaleza y la propuesta de *Pastor de perros*.

3.3. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO POÉTICO 1: «PASTOR DE PERROS»

El texto seleccionado como muestra para el primer análisis es el primer poema de la primera parte del libro y que lleva precisamente como título el título de la mencionada primera parte y de todo el libro también: «Pastor de perros». Dicho poema, a su vez, consta de 191 versos, los cuales están distribuidos en dos partes; la parte I está formado por los primeros 94 versos, la segunda parte comprende desde el verso 95 hasta el 191. Para nuestro análisis, hemos elegido un primer segmento de la segunda parte, desde el verso 95 hasta el verso 125. Para una mejor visualización transcribimos el fragmento con los versos enumerados. Como se podrá observar, hemos preferido mantener la numeración en función del poema completo; es decir, desde el verso 95. Es importante remarcar que en nuestro análisis de la *elocutio* este se restringirá al campo figurativo de la metáfora, en virtud de que nuestra propuesta se centra en el hecho de que el sostén retórico de *Pastor de perros* precisamente se halla en la intersubjetividad cuerpo-urbe a través de la configuración cognitiva y pragmática de la metáfora. De hecho, consideramos que los demás campos figurativos que puedan ser actualizados en el discurso guardan relación directa o se sostienen en función de la metáfora.

Pastor de perros

*Solo gracias a aquellos sin
esperanza nos es dada la esperanza*

W. BENJAMIN

II

“El amor nos envuelve en una vorágine interminable

95

donde el pasado es solo cenizas

por donde los pies caminan inexorablemente hacia el olvido”

ladeándome fecal y arcilloso mientras una turba de niños
 me hondean desde los cerros y feroces hacedores de antiguas señas
 han desviscerado en mi pecho un conejo blanco

125

3.3.1. *DISPOSITIO*

A. El título

En el caso particular de este poema, es de suma importancia el paratexto, pues se trata de un título que se extiende en primera instancia a la primera parte del poemario, parte que podemos considerar como el núcleo del texto completo, y, en segunda instancia, sirve también como título de todo el poemario. «Pastor de perros», es un sintagma nominal cuyo núcleo es el sustantivo Pastor, guía, protector, de un ganado, normalmente de ovejas, con una reminiscencia bíblica cristiana; pero en este caso el modificador indirecto presenta como núcleo al sustantivo perros; es decir, un pastor no de ovejas sino de perros. En el poema se puede asumir que se trata de perros literalmente, pero también como alusión a individuos degradados en su condición humana, seres desarraigados, hambrientos, sin identidad, que solo tienen, en el contexto del poema narrativo, una finalidad: la droga. Asimismo, el término pastor también puede aludir a «pasta», denominación coloquial de la droga, pues se trata de un proveedor de droga, de pasta básica de cocaína. Se trata, entonces, de la travesía dantesca de este personaje marginal en un submundo caótico, con visiones oníricas, que es la urbe. De acuerdo con nuestro objetivo de estudio, un cuerpo decadente deambulando en las periferias de un cuerpo mayor, también decadente y violento, que es la urbe, marcada por la violencia social, la desigualdad, el egoísmo, el racismo. Por otro lado, también podemos indagar en una lectura del poema completo y por extensión de todo el poemario *Pastor de perros*, que, partir de la presencia de un pastor de perros

(literal y simbólicamente) nos enfrentamos a un mundo invertido, con códigos inversos o en todo caso distintos de lo «normal», debido a que normalmente son los perros los que colaboran con un pastor en el cuidado de un rebaño, pero en este caso, se trata de un rebaño de perros (si cabe el término en lugar de jauría).

B. Segmentación

Como se ha indicado, se ha elegido un fragmento del poema «Pastor de perros», debido a la extensión del poema completo. Se podría decir que se ha elegido lo que vendría a ser un primer segmento de la segunda parte del poema, el que corresponde a una suerte de reflexión que se trasunta en imágenes aparentemente inconexas, pero que a su vez remiten a un itinerario fantasmagórico, dantesco, tan propio del discurso del locutor no solo a lo largo del poema, sino del conjunto de poemas que conforman el libro. Como se ha mencionado anteriormente, el fragmento seleccionado va del verso 95 al 125 y podríamos asignarle como título tentativo «Conciencia», dado que se trata de una suerte de toma de conciencia del locutor en cuanto de su condición y su ubicación en el mundo, su mundo.

3.3.2. *ELOCUTIO*

Ya hemos reiterado líneas arriba que restringiremos el ámbito de la *elocutio* a la identificación y análisis del campo figurativo de la metáfora. En los casos en que lo consideremos pertinente, se hará referencia a otros campos figurativos.

A. El campo figurativo de la metáfora

Es el campo figurativo de la metáfora, en principio en este poema y, como sostenemos en el presente trabajo de investigación, en la totalidad del libro, el sostén cognitivo del discurso poético en *Pastor de perros*. En lo concerniente a este fragmento del poema «Pastor de perros», el inicio se da con una cita del propio locutor personaje, una cita cuya estructura básica es metafórica: «El amor nos envuelve en una vorágine

interminable / donde el pasado es solo cenizas» (95, 96). Como se puede observar, existe una personificación del amor cuya acción absorbente se da en función de una metáfora que actualiza al pasado como vestigio de algo que fue (cenizas), como algo irrecuperable, consumido e inservible. Así mismo, es interesante destacar una situación que también forma parte de nuestra propuesta de investigación: dado que es el campo figurativo de la metáfora el centro o núcleo cognitivo a partir del cual se construye la ideología del locutor, su cosmovisión, los otros campos figurativos, salvo excepciones, actúan como complementos de la metáfora. Por ejemplo, en este caso, inmediatamente después de los versos (95, 96) citados, se construye una sinécdoque, figura que constituye en sí un campo figurativo también, «por donde los pies caminan inexorablemente hacia el olvido». Evidentemente, los pies son la parte que equivale al todo hombre, caminante (característica esencial del pastor de perros y los demás personajes trashumantes significados normalmente como perros); de hecho, entonces, su capacidad y costumbre habitual es caminar, en este caso hacia el olvido.

A partir de la cita en cuestión, en el poema, sostenido siempre en la configuración de figuras retóricas pertenecientes al campo figurativo de la metáfora; en primera instancia se observan las metáforas: «acurruqué la cabeza en el desgano» (98), «tu presencia de perla de ombligo» (105), «y me detuve en medio del camino» (113), «en tu cemento en tus brazos de escoba que armé en cruz» (115), «... y yo en ella / ladeándome fecal y arcilloso...» (122, 123), actualizan la actitud del locutor, la naturaleza del alocutario representado, la pausa para la reflexión, la relación mimética de cuerpo con elementos de la urbe (aspecto valioso para los fines de este estudio), la condición de decadencia del locutor. Asimismo, se manifiestan personificaciones: «desolado polvo tragando mis horas repicando mis palabras» (114), «membranoso viento que va marchando» (122), dan existencia, vida, a los elementos de la naturaleza

urbana: polvo y viento que recorren la urbe llevando o trayendo no solo objetos o seres, sino también al propio tiempo, a las palabras (caídas en el olvido). Se actualizan símiles: «... incesantes aguas / que violineaban mis nervios como retazos / como un insecto pulmonado temblando bajo la luna» (99, 100, 101), «... y yo ya no sé llegar a mi casa minuciosamente / fragmentado como un robachancho pustulento» (118, 119), como complementos idóneos de las metáforas para configurar la acción de la naturaleza en función del cuerpo del locutor, fuente de sentidos, de sensaciones; así mismo, para delinear la propia naturaleza del locutor, siempre asociado con la decadencia y el vicio. En este punto, nos parece interesante el recurso de trastocar las funciones gramaticales de algunas palabras (recurso que se puede encontrar en otros pasajes del libro, lo cual lo convierte en un recurso característico del texto): «violineaban», «pulmonado», recurso que nos remite a la estética vanguardista, Vallejo, sin ir más lejos, y que representa la incapacidad del lenguaje como tal, como se usa cotidianamente, para decir algo más de lo que normalmente puede o suele decir. El poeta, entonces, manifiesta su insatisfacción con el instrumento verbal y lo fuerza a decir, a potenciar su capacidad comunicativa y expresiva. En esa misma línea, pero en un nivel más coloquial se puede ubicar también «robachancho». Estos recursos, tanto el experimento gramatical como el propio de la «jerga» coloquial e incluso del nivel subestándar, abonarían también en nuestra perspectiva de la capacidad del lenguaje como instrumento polivalente, o tal vez lo podríamos enunciar mejor al revés; la capacidad expresiva, creativa, incluso hasta connotativa del lenguaje no es exclusiva de la literatura, la poesía en particular, sino que es una propiedad inmanente del mismo. En otras palabras, no es que el lenguaje sea incapaz de decir o de ser naturalmente connotativo, sino que tal vez se le usa normalmente sin exigirle más, pues como queda demostrado, es completamente capaz, expresivo, connotativo, en suma, metafórico.

Otra figura retórica perteneciente al campo figurativo de la metáfora, presente en el fragmento analizado es la alegoría, que se actualiza al final del mismo: «... mientras una turba de niños / me hondean desde los cerros y feroces hacedores de antiguas señas / han desviscerado en mi pecho un conejo blanco» (123, 124, 125). El locutor, marginal y paria, es agredido por niños, figuras que en el imaginario popular representan inocencia, pureza; pero en este caso, «feroces hacedores de antiguas señas», encarnan la tradición, el pasado supuestamente ordenado, puro; y llevan a cabo un rito sangriento, «han desviscerado en mi pecho un conejo blanco». Es decir, seres puros pero ahora llevados a su antípoda, en un mundo al revés, sacrifican a un ser que también representa la pureza, la inocencia, como los niños. El locutor, por lo tanto, siente en su punto relacionado popularmente con los sentimientos, su pecho, el impacto de un mundo invertido, en el que los valores se han trastocado. Ello debe ser, por tanto, el motivo o uno de los principales motivos de su actitud que transita de lo displicente a lo radicalmente marginal y paria.

3.3.3. LOS INTERLOCUTORES

En este fragmento del poema, se puede identificar claramente a un locutor personaje que se manifiesta con una voz en primera persona y que se verifica en los verbos conjugados en ese sentido y en los deícticos correspondientes que le dan identidad. Así mismo, este locutor personaje se dirige a un alocutario representado (en segunda persona), pero no se establece a lo largo del fragmento (y del poema) la identidad o por lo menos la naturaleza de dicho alocutario representado. Como se puede verificar en otros poemas del mismo libro, esta estrategia del autor le permite jugar con la ambigüedad de dicha identidad. En este caso, podríamos afirmar que se trata de la droga, el único elemento con el cual el locutor se permite socializar, pero debe tenerse en cuenta, que en diversos pasajes asocia la identidad del alocutario representado con

una mujer, o mejor dicho, con la noción de intimidad, complicidad, fuente de goce o de sufrimiento que encierra la figura femenina. Así que no nos parecería descabellada la idea de que en el texto se asocia expresamente la categoría mujer con la categoría droga por significar ambas, la vía única de socialización, interacción, complicidad, goce momentáneo, para dicho locutor, en un mundo agresivo donde reina el individualismo y la violencia.

3.3.4. *INVENTIO*

La ideología del autor expresada a través de la capacidad cognitiva y pragmática de la metáfora nos remite en este texto al campo retórico de la literatura peruana contemporánea, específicamente de la década del ochenta. El locutor personaje se identifica a sí mismo como un ser antisocial y marginal, para el cual no existe el pasado, ya que «el pasado es solo cenizas» y todo paso que se dé en esa dirección solo conduce «inexorablemente hacia el olvido». Este locutor personaje no tiene proyecto de vida ni de sociedad, mucho menos de nación. Es en ese sentido que su ideología nos remite a la literatura peruana de la década del ochenta, porque manifiesta, en su discurso, la visión del mundo de un sujeto descentrado, posmoderno, para el cual ya no tienen validez ni futuro los grandes proyectos propios de las sociedades inmersas en proyectos modernizadores. Específicamente en el caso de la realidad peruana de esa década, asistimos a la configuración de una estructura social y política resquebrajada por la violencia social, el divorcio de la élite urbana y las capas emergentes que pugnan por espacios físicos y simbólicos y pueblan las periferias, también geográficas y simbólicas. El locutor personaje es ese marginal que deambula en las márgenes de una urbe ajena a él, o mejor dicho, una urbe a la cual él le es ajeno. Y este locutor personaje expresa su situación, su condición y su visión del mundo básicamente a través de la imagen del cuerpo; así, pies, cabeza, nervios, ombligo, muslos, ojos, brazos, heces, pecho,

configuran la imagen de un cuerpo fragmentado, que sufre y que recrea el caos, la violencia que reina en el otro cuerpo que es la urbe, a la cual asocia, efectivamente, cuando dice «desolado polvo tragando mis horas repicando mis palabras / en tu cemento en tus brazos de escoba que armé en cruz» (114, 115). Además, configura el rostro de la urbe que él conoce y recorre a través de referencias como techos, puertas, esteras, piedras, muros de caña, cerros. Y refuerza grandemente su referencia a la urbe, pero desde la marginalidad cuando menciona este locutor personaje al ícono de la religiosidad popular urbana limeña: Sarita Colonia, a través de un retrato y con la mención de que a ella también «el pasado le hedía». Entonces, en la perspectiva de este locutor personaje posmoderno, de discurso fragmentado, a veces violento como la realidad que simboliza discursivamente, ni siquiera algo tan subjetivo como la fe le ofrece esperanza. Esa es su visión del mundo, precisamente carente de ideología, por lo menos en el sentido político. No es casual, entonces, que siendo el contexto inmediato a la década del ochenta la guerra interna, marcada por la violencia virulenta, tanto por parte de los movimientos subversivos (PCP-SL y MRTA) como por parte del Estado, con su política de guerra sucia, el discurso poético en *Pastor de perros* no haga la más mínima referencia directa al respecto. Se trata entonces de un silencio sumamente elocuente, una omisión muy significativa, puesto que su discurso poético desarrolla como tema eje en su discurso el tema de la marginalidad, el caos, el discurso del subterráneo, el desposeído, la víctima del estado de cosas de ese momento de violencia en el país.

3.4. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO POÉTICO 2: «A LA HORA DEL PAY»

El texto seleccionado como muestra para el segundo análisis es el tercer poema de la primera parte del libro: «A la hora del pay», del cual hemos elegido los primeros 33 versos. Es importante indicar que se trata del poema más extenso de *Pastor de*

perros, pues consta de 287 versos en total, los mismos que, a su vez, se organizan en dos partes (155 versos la parte I y 132 versos la parte II). Para una mejor visualización transcribimos el fragmento con los versos enumerados. Del mismo modo que en el fragmento analizado en el acápite anterior, nuestro análisis de este fragmento se restringe también al campo figurativo de la metáfora a fin de especificar adecuadamente los parámetros de nuestra investigación.

A la hora del pay

I

A LA HORA DEL PAY caminamos bordados y transparentes por el sol 1
arrastrando desde la cintura un remolino de piedras que se
agiganta y purga nuestros cigarros alzándonos por encima
de las casas bajo una luna frígida que arroja sus suaves fulgores
sobre la pista que nos esqueletea y nos hace frotar los huesos 5
contra las bancas boyando entre el sueño y el viento
escarbamos el fuego el humo entrando flojo y turbio
con brazas que se acuden para danzar y tocar entre los dedos
en los pulmones la boca bebiendo agua seca
rocío de orín y la ventruda luz del cielo acarbonado 10
nuestras sombras con extrañas tinturas por las esquinas
las calles arrojadizas embrionan su desolado huevo
el acto callejero El grito de Munch eco que se deshace
en el verdor del césped donde una jaba de niños tiemblan
con desparramados brazos como botellas rotas 15
La máquina avanza con las luces apagadas El corazón se contrae
el pecho se despuebla un hueco en la noche

A la hora del pay cuando todo se despeña en volutas de Humo
 se tronchan los dedos la noche que no imagina no graba no recuerda
 y cenagoso bala el río una mentada de madre y un coro receloso 20
 de piedras de troncos caen como nuestros pies sinuosos sobre el cemento
 Se acoda el humo frondoso en la madrugada Es el himno nuestro himno
 Humo fértil que roe el muro el faro las columnas
 y el viento hambriento se aferra como pedúnculo en los postes
 cansados foviando las ruinas las calles las almas se mimetizan 25
 en tachos de basura en obreras de limpieza en casas abandonadas
 refugios y huecos candentes de las 12 vadeamos la noche como
 un microbús atestado de cuerpos pelos y sangre y motores calientes
 que se van diluyendo en ruinosas hojarascas como lluvia de coleópteros ardiendo
 en fosas en pequeños días en pequeñas noches nuestras cabezas 30
 desgarradas en el espasmo del cemento y vimos al Pastor
 yendo y viniendo por calles mugrosas con veredas suturadas
 avenidas colgadas de harapos y viejos murciélagos suspendidos

...

3.4.1. *DISPOSITIO*

A. El título

Es importante la enunciación y análisis del paratexto debido a que expresa un primer sentido de lo que el texto propondrá en su desarrollo. En este caso, el sintagma «A la hora del pay» expresa una circunstancia temporal, un momento, un tiempo en el que se lleva a cabo alguna acción. A esa acción nos conduce el sustantivo «pay». Entenderemos, entonces, que la idea expresada por la frase es «en el momento o instante en que se consume o se ingiere el pay». Para comprender cabalmente el sentido de la

frase, es necesario clarificar el significado de «pay». Se trata de un sustantivo castellanizado coloquialmente del inglés *pie* que es el nombre de un tipo de empanada horneada. La metáfora que los consumidores de droga utilizan comúnmente es denominar «pastel» o «pay» al cigarrillo con PBC como referencia al humo emitido por este. Además, recuérdese que coloquialmente se entiende que fumar pasta básica es «hornearse» como alusión a ser consumido por el humo o verse envuelto en él durante el acto. Entonces, el paratexto nos remite a un determinado momento que implica un acto; el mismo que, a su vez, puede asumirse como algo periódico, que se realiza en determinado momento del día o de la noche. Asimismo, puede entenderse que se trata, entonces, de algo que se realiza necesariamente como parte de una rutina. En este caso, la rutina del drogadicto.

B. Segmentación

Como se ha indicado, se ha elegido un fragmento del poema «A la hora del pay», debido a la extensión del poema completo. Se podría decir que se ha elegido lo que vendría a ser un primer segmento del poema, el que corresponde al transitar errático de los personajes a través de la urbe en pos de su objetivo concreto: realizar el ritual cotidiano del consumo de la droga. Entonces, este primer segmento seleccionado abarca los primeros 33 versos de los 287 que componen el poema en total.

3.4.2. *ELOCUTIO*

De acuerdo con nuestros intereses de análisis, restringiremos el ámbito de la *elocutio* a la identificación y análisis del campo figurativo de la metáfora. En los casos en que lo consideremos pertinente, se hará referencia a otros campos figurativos.

B. El campo figurativo de la metáfora

Como se ha indicado en el punto del paratexto, desde el título del poema, que a su vez inicia el primer verso, se presenta la metáfora del pastel (pay) como centro de un

rito cotidiano. El locutor personaje, manifestado en colectivo (nosotros) describe el seguimiento de un itinerario agobiante y odiseico, «caminamos bordados y transparentes por el sol / arrastrando desde la cintura un remolino de piedras que se / agiganta y purga nuestros cigarros alzándonos por encima / de las casas bajo una luna frígida que arroja sus suaves fulgores» (1, 2, 3, 4). En ese trayecto, que nos semeja el itinerario de Dante a través del Infierno y/o el Purgatorio, el tiempo es relativizado, pues a través de sendas personificaciones se hace referencia al día (caminamos bordados y transparentes por el sol) y también a la noche (alzándonos por encima / de las casas bajo una luna frígida que arroja sus suaves fulgores) en una misma escena. La dicotomía luz-oscuridad otorga también una idea de totalidad, un tiempo sin tiempo, lo cual nos remite a una referencia mítica. A propósito de esto, tomando en cuenta el contexto del consumo de droga, se puede atribuir esas imágenes aparentemente contradictorias a la visión distorsionada del mundo propia de un drogadicto. En todo caso, persiste la idea de muerte, decadencia y destrucción, «la pista que nos esqueletea y nos hace frotar los huesos» (5), y describe la acción de la ingesta del humo de la droga, «escarbamos el fuego el humo entrando flojo y turbio» (7), «en los pulmones la boca bebiendo agua seca» (9). Evidentemente, beber agua seca es la metáfora en la que se plasma la relación agua seca=humo del cigarrillo. Queda clara la imagen del locutor colectivo como un grupo de espectros que deambulan por la urbe consumidos por el vicio, consumiendo la droga en un ritual que les es cotidiano, en un contexto en el que no tienen nada más que eso.

A continuación, se articula lo que hemos insistido en plantear como eje de nuestro estudio; la identificación del cuerpo, relacionado con la muerte, «huesos, esqueletear», y con la vida precaria, «transparentes por el sol=sudorosos, dedos, pulmones, boca, sombras», y todo ello, a su vez, con la imagen de la urbe como un

cuerpo, «las calles arrojadas embrionan su desolado huevo» (12). Es decir, el locutor expresa a través de la metáfora citada la génesis del caos y la decadencia: la urbe. La urbe es el cuerpo que produce y contiene seres y hechos decadentes, y esa decadencia se extiende incluso al tiempo, «se tronchan los dedos de la noche que no imagina que no graba no recuerda» (19), y a la propia naturaleza, «y cenagoso bala el río una mentada de madre y un coro receloso / de piedras de troncos caen como nuestros pies sinuosos sobre el cemento» (20, 21), a través de sendas personificaciones. A continuación, en concordancia con el itinerario errático que describe el locutor personaje, se concentra en el humo (aunque no exactamente en este punto, en otros pasajes el humo es personificado con mayúscula), el signo del consumo de la droga, «Se acoda el humo frondoso en la madrugada Es el himno nuestro himno / Humo fértil que roe el muro el faro de las columnas» (22, 23). La metáfora formaliza la concepción del mundo, de su mundo, del locutor personaje: «el humo es nuestro himno»; es decir, la expresión simbólica de su existencia, una existencia sumida en el vicio. Se entiende entonces, que la naturaleza del personaje protagónico de este itinerario dantesco solo se siente fuerte, completo, cuando está drogado; pues solo el humo (el estado de intoxicación por la droga) «roe», destruye, debilita, el «muro», la realidad. Cobra, de esta manera, la droga un valor positivo en la perspectiva del locutor personaje, porque es el único elemento que le permite actuar, hacer algo en su entorno, de ahí que lo califica como «humo frondoso», «humo fértil».

Finalmente, es importante destacar que queda clara la intersubjetividad cuerpo-urbe a través de la metáfora en este poema, y por extensión en el libro *Pastor de perros*, pero en realidad esta intersubjetividad va más allá de la identificación del cuerpo como generador y continente de decadencia, sufrimiento y dolor, tanto en el cuerpo humano en sí como en la urbe concebida como un cuerpo también, sino que se extiende a un

proceso de mimetización en que ambos cuerpos se unifican en uno solo, «y el viento hambriento se aferra como pedúnculo en los postes / cansados foviando las ruinas las calles las almas se mimetizan / en tachos de basura en obreras de limpieza en casas abandonadas» (24, 25, 26). La esencia de los cuerpos humanos (las almas) se mimetiza con elementos pertenecientes al cuerpo de la urbe, tanto objetos inanimados como figuras representativas humanas (tachos, obreras de limpieza, casas abandonadas), pero siempre en función de signos de decadencia o, por lo menos, marginales (como el locutor personaje, en su misma dimensión). Y nuevamente, otra vez, se extiende el proceso de identificación al tiempo (la noche) siempre en función del cuerpo, ahora a través de símiles, «Vadeamos la noche como / un microbús atestado de cuerpos pelos y sangre y motores calientes / que se van diluyendo en ruinosas hojarascas como lluvia de coleópteros ardiendo / en fosas en pequeños días en pequeñas noches...» (27, 28, 29, 30). Además, nótese la forma cómo caracteriza al día y la noche ahora; son, en este punto de la narración, pequeños; es decir, el tiempo es pequeño, es minúsculo como factor que no puede parametrar el itinerario y sobre todo el ritual cotidiano de la ingesta de droga. Se puede entender, entonces, que no se percibe o por lo menos no tiene importancia el paso del tiempo en este submundo en que el locutor personaje se desenvuelve; en este escenario en que siempre subyace la esencia corpórea, «calles musgosas», «avenidas coladas de harapos».

3.4.3. LOS INTERLOCUTORES

En este fragmento del poema, identificamos claramente a un locutor personaje que se manifiesta con una voz colectiva. Desde el primer verso, aparece el verbo «caminamos», un verbo de acción, lo cual implica que se trata de un poema de carácter narrativo. El locutor personaje se dirige a un alocutario no representado. Ello encaja perfectamente con el carácter narrativo del poema, no obstante la naturaleza del

discurso fragmentado, actualizado constantemente por la escritura automática y que también recurre a reiteraciones, mecanismo perteneciente al campo figurativo de la repetición, el segundo campo figurativo más importante en el discurso de este poema (y del resto del poemario) después del campo figurativo de la metáfora. Asimismo, es importante destacar que la presencia de un alocutario no representado en el poema refuerza la idea de soledad y desarraigo que ostenta el locutor personaje.

3.4.4. *INVENTIO*

El análisis del campo figurativo de la metáfora en los versos del fragmento elegido de «A la hora del pay» permite identificar la cosmovisión y la ideología del locutor representado. Se trata de un ente (manifestado en el texto como parte de una voz colectiva) trashumante cuya exclusiva actividad de vida es, además de vagar como un espectro dentro de un escenario casi infernal, consumir el «pay», la droga, el único instrumento que puede insuflarle vida, aun a costa de la degradación. Es importante destacar en este punto que si bien es cierto se presenta un locutor personaje y colectivo no se manifiesta ningún elemento vinculante entre los miembros de ese colectivo salvo el consumo de la droga; es decir, no se manifiesta evidencia de afecto o confraternidad expresa o ideales comunes o proyectos en común. Simplemente vagan en grupo, como una jauría en pos del objeto de deseo que es el pay y su consumo. No existe una relación de pertenencia entre sí ni con el entorno en que se mueven. Se trata, entonces, de un mundo, que es más bien un submundo, una realidad otra en la que las acciones de los personajes se reducen a una agonía persistente, que no acaba, de ahí las recurrentes imágenes relacionadas con la muerte. No existen objetivos de vida, más allá de consumir la droga para sentirse vivo, el hacer de los personajes en mención se reduce al ritual del consumo del «pay». No existe un deber (moral), ni siquiera un querer hacer productivo o generador o regenerador de vida. No existe un horizonte de luz, la luz y la

oscuridad (día-noche) se confunden. Ello, tal vez, podría remitirnos a una instancia primigenia como el caos original del cual surge luego la vida. No existe, por ende, en el texto un proyecto, solo la plasmación de una realidad marcada por la marginalidad. No existe, finalmente, una noción de sociedad, menos aún en el sentido modernizador de construir un proyecto de bienestar. Al respecto, si nos apoyamos en el contexto de los demás poemas de *Pastor de perros*, este texto «A la hora del pay» corresponde a esa acción central del consumo de droga como vía de escape a la realidad, una realidad marcada por la violencia que envuelve a la urbe, un cuerpo enfermo y decadente que es el universo a su vez de otros cuerpos, humanos, marginales, decadentes y agonizantes también.

El concepto de marginalidad planteado en el fragmento, finalmente, corresponde al campo retórico de la década del ochenta en el Perú, en que se van configurando con mayor velocidad polos urbanos periféricos a raíz de la migración en el contexto de la guerra interna que desangra el país. Un país fragmentado en el que sus partes no se reconocen como partes de un mismo todo y en el que, por ende, los individuos pertenecientes a las periferias no tienen opción alguna e integración o por lo menos oportunidad de realizarse. Ello explica la actitud ciega del locutor poético de no seguir ni visualizar proyecto alguno como parte de la sociedad establecida como ente hegemónico.

3.5. ANÁLISIS DEL FRAGMENTO POÉTICO 3: «DEL HIJO»

El texto seleccionado como muestra para el tercer análisis es el séptimo, y penúltimo, poema de la segunda parte de *Pastor de perros* titulado «Del hijo». Este poema consta de 91 versos, de los cuales hemos elegido un fragmento que inicia en el verso 58 y culmina en el verso 91 que es el final (33 versos). Con la finalidad de mantener un orden en el análisis, hemos decidido mantener la numeración de los versos

en función al poema completo (1-91 versos). La transcripción numerada del fragmento en cuestión es la siguiente:

Del hijo

...

El fresco de ciertas casas oscuras me levanta para acariciar
 las desfallecientes construcciones del día
 al frente sobre una tosca luz mi padre el israelita 60
 prende la leña y arde la sangre como golpe de mar contra las rocas
 Oh el cielo lava sus ojeras y me dice alabado sea el Señor
 Mas yo ya no veo a nadie Solo a ti que me revistes de frío
 cuando te ausentas y sueñas a hojas muertas y arrojadas
 un botellazo para la noche de los Quispes y abriré un 65
 forado a tu locura Te infundiré mi miedo y tú me hallarás
 ardido y desgarrado por no defraudarte
 a esta rebelión de la sangre que ahora me tumba contra ti
 Oh la insolencia de los jóvenes músculos
 El sopor alcohólico me desfonda Como una brusca revuelta de luz 70
 me llegas solitaria mano que busca la puerta un rostro tenso
 en la ventana y esto que no soy que perdí tantas veces
 como tú ahora tomas mis viejas costumbres de padre de lo que ya
 no soy Hijo silencio y seña y por ahí se erige una ciudad
 a contranatura En las afueras mis padres comen borregos 75
 en días feriados bajo la sombra sedosa del arco iris
 Leen y vomitan sobre un vellón quemado
 de Sol y salitre al fondo

El hijo que se unta de grasa en los pies camina sobre las brasas
 Lloro sobre un muñón de sangre Mientras el viento alza las 80
 Túnicas celestes Mi casa se ondula como un tumulto de arena
 Eso fue hace mucho tiempo Y te pido perdón Ya he perdido bastante
 Ya no hay hechizos para el recuerdo tu glauco pecho explosivo como un
 Ventarrón me arroja sobre hediondos lirios que aplasto con los
 pies ¿Y habré de ser otra vez sembrado? 85
 Oh la muerte es tan fácil y tan difícil Ya no quiero recordar Los cuartos
 las puertas la habitación insomne donde aún caen cabezas sordas como velos
 y se desvanecen roncamente sobre el piso y hacen tiritar las puertas
 Ya no quiero recordar y así me voy erguido sindió
 Cuando yo destrozo la orilla la casa el origen mi orgasmo... 90
 este peñón de lobas en medio del océano

3.5.1. DISPOSITIO

A. El título

Tomamos en consideración que el poema forma parte de una estructura, el poemario, el texto, y en ese sentido mantiene una relación con los demás poemas (básicamente con los que conforman la segunda parte del libro en este caso) y cumple una función en el conjunto. Particularmente, el poema «Del hijo», se puede decir que, integra una pequeña trilogía al interior del poemario pues forma parte de los tres últimos poemas, el anterior se titula «Del padre» y el posterior y último se titula «De la madre». En ese contexto, el paratexto cobra un sentido particular que nos remite a una referencia religiosa, cristiana, en caso de que la Madre pueda ser equivalente al Espíritu Santo. En este caso, cobra todavía más particularidad si se toma en cuenta el carácter

cuestionador, iconoclasta y marginal que presenta el discurso poético de *Pastor de perros*.

«Del hijo»; sin embargo, no necesariamente puede o debe hacer referencia al sentido de la familia o conjunto de individuos ligados por un parentesco consanguíneo. Podría tratarse de la referencia a un «hijo» como producto de una situación, una circunstancia, o incluso podría hacer una referencia irónica al concepto convencional de hijo. Entendemos entonces, en sentido general, que el paratexto nos remite a una noción de producto o antiproducción de alguien o de algo.

B. Segmentación

Como se ha indicado anteriormente, se ha elegido un fragmento del poema «Del hijo», debido a la extensión del poema completo. Específicamente se ha seleccionado un fragmento final del poema. En este fragmento, hemos segmentado, así mismo, en tres partes de acuerdo a la perspectiva que propone el locutor en la perspectiva de su narración y de sus reflexiones. La segmentación de este fragmento se da de la siguiente manera: el primero abarca del verso 58 al verso 62, y lo hemos titulado «la luz», por la referencia a nociones de «día», «luz», «fuego» que alimentan una sensación de lucidez y perspectiva positiva de la vida, a través del recuerdo de la familia. El segundo segmento va del verso 63 al verso 85 y lo hemos titulado «realidad e irrealidad», en virtud a la oscilación entre sueño y vigilia que aparentemente consumen al locutor que se dirige un alocutario indefinido y que incluso oscila entre ser un locutor personaje y un locutor no personaje. El tercer segmento va del verso 86 al 91 y lo hemos titulado «Renunciación», debido a que se trata de la resolución final del locutor personaje en cuanto de su postura y sus acciones.

3.5.2. ELOCUTIO

Tal como se ha establecido en el análisis de los dos fragmentos anteriores, incidiremos básicamente en el análisis del campo figurativo de la metáfora y en los casos en que lo consideremos pertinente, haremos referencia a otros campos figurativos.

A. El campo figurativo de la metáfora

El centro del primer segmento, titulado «La luz» es una personificación: «Oh el cielo lava sus ojeras y me dice alabado sea el Señor» (62), que manifiesta una acción esperanzadora en un mundo de caos y oscuridad. El cielo, luz, vida, estancia prometida de salvación y esperanza, enuncia una reverencia a Dios, en virtud de una referencia a la unión familiar que tiene como centro a la figura paterna, «al frente sobre una tosca luz mi padre el israelita / prende la leña y arde la sangre como un golpe de mar contra las rocas» (60, 61). Como se puede observar, ya se anunciaba en el verso 60 la referencia religiosa (mi padre el israelita) como punto de salvación o por lo menos esperanzadora, a partir de la creación del fuego que sostiene a un hogar e inyecta vigor (arde la sangre) en dicho núcleo familiar. Sin embargo, adviene el segundo segmento, «Realidad e irrealidad», en el que el locutor personaje, en primera instancia, se dirige a un alocutario representado pero al mismo tiempo indefinido, ¿tal vez una mujer amada o una pareja sexual, o tal vez la muerte, o, en última instancia, el mismo locutor desdoblado en otro, un alter ego disociado por la conducta?, «Mas yo ya no veo a nadie Solo a ti que me revistes de frío» (63), «... y abriré un / forado a tu locura Te infundiré mi miedo y tú me hallarás / ardido y desgarrado por no defraudarte / a esta rebelión de la sangre que ahora me tumba contra ti» (65, 66, 67, 68). En todo caso, el locutor actualiza su condición de ser desarraigado, como si lo expresado en el primer segmento se tratara de un recuerdo apenas. La realidad es expresada esencialmente por el símil «Como una brusca revuelta de luz / me llegas solitaria mano que busca la puerta un rostro tenso / en la ventana... » (70, 71, 72). De hecho, nada más real que una referencia

al cuerpo, ¿acaso una mano que lleva un pay a la boca (la puerta) con un rostro tenso por efecto de la droga? y esa realidad se contextualiza en un escenario que, una vez más se relaciona con la urbe concebida como un cuerpo a través de la metáfora: «... Hijo del silencio y seña y por ahí se erige una ciudad / a contranatura...» (74, 75). Pero, de acuerdo con el título que hemos asignado a este segundo segmento, anotamos que se reitera el recuerdo, la irrealidad, la imagen benigna de la familia, «... En las afueras mis padres comen borregos / en días feriados bajo la sombra sedosa del arco iris», ¿en las afueras de una estancia, de la realidad, del presente del locutor? Una imagen benigna, sin embargo, que se difumina con la metáfora «Leen y vomitan sobre un vellón quemado / de Sol y salitre al fondo» (77, 78); asumimos, al fondo de los recuerdos del locutor.

Siempre es la metáfora el soporte cognitivo del locutor, el mismo que cambia de condición de personaje a no personaje cuando afirma metafóricamente: «El hijo que se unta de grasa en los pies camina sobre las brasas / Lloro sobre un muñón de sangre... » (79, 80). Se trata aquí del que juega con el peligro, con la muerte, aunque sea consciente de que «está mal». Y retorna el locutor a ser personaje pero siempre dirigiéndose a un locutor representado indefinido exprofesamente, «... Y te pido perdón Ya he perdido bastante / Ya no hay hechizos para el recuerdo tu glauco pecho explosivo como un / ventarrón me arroja sobre hediondos lirios que aplasto con los / pies» (82, 83, 84). Nuevamente podemos cuestionar ¿a quién pide perdón?, ¿a la muerte?, ¿a la droga?, ¿a sí mismo? En todo caso, al final de este segmento de «Realidad e irrealidad», el locutor se pregunta con la metáfora que hace referencia al origen, su origen con una pregunta que queda sin respuesta: «... ¿Y habré de ser otra vez sembrado?»

El tercer segmento, el final del poema, en lo referente al campo figurativo de la metáfora, se configura la personificación de «la habitación insomne» en relación con un

símil: «donde aún caen cabezas sordas como velos» (87). Se trata del recuerdo que tiene el locutor de la familia (el grupo humano que habita normalmente una casa, cuyos integrantes duermen en habitaciones; costumbres que él ya no tiene, que a lo sumo ahora son solamente un lejano recuerdo), pues antes ha enunciado «Ya no quiero recordar» (86) y luego reitera «Ya no quiero recordar y así me voy erguido sindiós» (89). El locutor asume su condición de excluido, marginal, un paria, sin hogar, sin patria, sin fe. Ha renunciado a todo o lo ha perdido todo o nunca en realidad ha tenido algo cercano a lo que suponemos son recuerdos o simplemente son imágenes que él se ha creado como recuerdos de algo que nunca tuvo; un hogar, un espacio, una identidad. Pues, como se evidencia en los versos finales del poema, se enuncia no realmente una renuncia sino destrucción: «cuando yo destrozo la orilla la casa el origen mi orgasmo... / este peñón de lobas en medio del océano» (90, 91). Las metáforas actualizan indudablemente la única opción del locutor desarraigado y entregado a su suerte aciaga: destruirlo todo, espacio físico, identidad, e incluso a sí mismo, su propia intimidad, y por último su propio mundo periférico, su isla.

En este último segmento, es importante señalar, además de la trascendencia del campo figurativo de la metáfora que nos interesa sobremanera, la importancia del campo figurativo de la antítesis, particularmente en el verso «Oh la muerte es tan fácil y tan difícil» (86), porque podría ser un indicio relacionado con la identidad del alocutario representado, no obstante no referirse en ningún momento a la muerte como interlocutor expresamente. Sin embargo, aunque no guardase relación con el alocutario representado, es importante la mención de la muerte en términos de contradicción, porque expresa una relativización de esa instancia (de muerte como fin) dada la naturaleza radicalmente marginal del locutor, una marginalidad que va más allá incluso de la vida y la muerte.

3.5.3. LOS INTERLOCUTORES

En este fragmento del poema, se identifica un locutor personaje, que en cierto momento se transfigura en locutor no personaje, pues toma distancia de los hechos, se expresa en tercera persona, en forma impersonal, para enunciar una imagen de sí mismo pero tomando distancia desubjetivizando la acción. Sin embargo, a lo largo del fragmento analizado, y del poema en general, prevalece el locutor personaje. No obstante, es importante incidir en la naturaleza del alocutario representado, pero al mismo tiempo indefinido; lo cual abre todo un abanico de opciones, asumimos de manera intencional por parte del poeta. Es interesante esta estrategia discursiva porque enriquece sobremanera la capacidad expresiva y creativa de la propuesta poética en *Pastor de perros*. Ya en la parte del análisis del campo figurativo de la metáfora hemos propuesto una serie de interrogantes que quedaron pendientes con respecto de la identidad del alocutario representado. Queremos en este punto proponer una eventual respuesta. Ante la cuestión ¿es el alocutario representado la muerte? Abonarían a esa posibilidad los versos: «Mas yo ya no veo a nadie Solo a ti que me revistes de frío» (63), «a esta rebelión de la sangre que ahora me tumba contra ti» (68), «... tu glauco pecho explosivo como un / ventarrón me arroja sobre hediondos lirios...» (83, 84). El frío de la muerte, la rebelión de la sangre que deja de cumplir su función vital, un pecho verde o verdoso, si se toma en cuenta el color de la carne descompuesta. Sin embargo, ¿podría ser el alocutario el mismo locutor desdoblado en una suerte de alter ego consciente de su decadencia como ser marginal y paria que consume su vida en el consumo de la droga?, ¿una suerte de desdoblamiento de sí mismo en otra dimensión de su conciencia? En ese caso podríamos proponer como sustentos frases como «cuando te ausentas y sueñas a hojas muertas» (64), «... y abriré un / forado en tu locura Te infundiré mi miedo y tú me hallarás / ardido y desgarrado por no defraudarte» (65, 66,

67), «y esto que no soy que perdí tantas veces / como tú ahora tomas mis viejas costumbres de padre... » (72, 73). El ensimismamiento que convierte a alguien en algo, en otro, un ser pasivo y débil ante el peligro o el vicio; la impronta de lucidez de un ser desquiciado por el vicio y la decadencia; la noción de no ser el mismo siempre sino un ser cambiante todo el tiempo. O, por último, ¿podría ser el alocutario la droga, el vicio, el hábito de consumirla? Los versos 63 y 64 podrían abonar en ese sentido, pues la ausencia de la droga reviste de frío al consumidor, pues solo consumiéndola se siente vivo, cálido. El verso 68 también podría indicar el impulso irrefrenable hacia el consumo de droga, la rebelión de la sangre. Los versos 83 y 84 también podrían referirse a la droga en el sentido del color verde de la «hierba», si es el caso de marihuana por ejemplo, y además porque se le asocia con explosivo, fuego, humo. En suma, entonces por qué no podría ser, en concordancia con la naturaleza del discurso propio de la escritura automática, un discurso fragmentado, esquizoide, una conjunción de las tres posibilidades: un alocutario representado que encarna al otro, el alter ego, una suerte de espectro, consumido en el vicio de la droga que es a su vez sinónimo de muerte.

3.5.4. *INVENTIO*

El análisis del campo figurativo de la metáfora en los versos del fragmento elegido de «Del hijo» permite identificar la cosmovisión y la ideología del locutor representado. Se trata de la reafirmación de la condición de ser marginal del sujeto que enuncia el discurso poético, no obstante, la presencia de momentos de aparente lucidez que se mezclan con recuerdos (directos, en el sentido de vividos realmente, o indirectos, en el sentido de reminiscencias heredadas de los padres) de lo que normalmente se concibe como hogar, identidad, sentido de pertenencia. En ese sentido, este texto se relaciona con la cosmovisión y el contexto sociohistórico del sujeto poético; es decir,

del campo retórico, pues se trata de un sujeto migrante de la segunda mitad del siglo XX. Este sujeto ya no está relacionado directamente con su origen rural pero tampoco está inserto en la realidad que le ha tocado afrontar, la urbe; entonces ante la nulidad de opciones de realización, «ya no quiere recordar» o es que en realidad no sabe qué recordar o, en el peor de los casos, no tiene qué recordar. Entonces su única opción es destruir o intentar destruir lo establecido ya que él es ajeno de ese sistema, pero en ese proceso destructivo se destruye él mismo también: «Ya no quiero recordar y así me voy erguido sindióis / cuando yo destrozó la orilla la casa el origen mi orgasmo... / este peñón de lobas en medio del océano». Como se puede observar, el final del poema es bastante contundente y significativo. Niega el pasado, se asume dispuesto a vender cara su derrota, se asume confrontacional, pero sin fe, sin ideología, solo dispuesto a destruirlo todo. Destruir la orilla, el límite que separa pero que también es punto de unión de dos ámbitos excluyentes pero, al mismo tiempo, complementarios. Destruir la casa, el cobijo, el espacio físico al que pertenece, el origen e incluso su propia intimidad, su capacidad fisiológica de disfrute; por último su última instancia de vida, su «isla» su submundo hábitat del vicio, el pecado (lobas).

3.6. CAMPO FIGURATIVO DE LA METÁFORA Y LA IMAGEN DEL CUERPO EN LA RELACIÓN INTERSUBJETIVA CUERPO-URBE EN EL CONTEXTO DE LA VIOLENCIA

En este capítulo de nuestro trabajo, hemos realizado un análisis retórico figurativo de tres fragmentos de sendos poemas de *Pastor de perros*. Elaborar un análisis de todos los poemas demanda una empresa mayor al que el presente trabajo no aspira. Incluso analizar los tres poemas completos habría resultado un trabajo de largo aliento, ya que se trata de textos extensos. En todo caso, nuestro objetivo ha sido someter una muestra de *Pastor de perros*, texto lírico representativo de la poesía peruana de la década del ochenta del siglo pasado, al análisis de la retórica general

textual y su teoría de los campos figurativos, encabezada por el italiano Stefano Arduini, en complemento con la teoría de la metáfora cognitiva propuesta por Lakoff y Johnson. El punto de encuentro de ambas teorías consiste en la noción de que, por un lado, la metáfora, las figuras retóricas en general, no es un desvío del grado cero del lenguaje, sino que al constituirse en un principio universal antropológico, se configura en la naturaleza intrínseca del mismo; por ello manifiesta naturalmente una concepción del mundo de acuerdo con la cultura en la que se manifiesta. Por otro lado, incide el hecho de que la metáfora, trascendiendo al lenguaje, incide en la estructura del pensamiento; es decir, pensamos metafóricamente; por ello el discurso en sí se manifiesta naturalmente a través de metáforas. Todo lo expuesto, aplicado en el discurso poético propuesto en *Pastor de perros*, nos permite, a la luz del análisis retórico figurativo, comprender la visión del mundo del locutor, generalmente personaje, que protagoniza las acciones y las reflexiones plasmadas en el texto.

En *Pastor de perros*, entonces, identificamos como sostén de la configuración retórica del discurso al campo figurativo de la metáfora. Si bien es cierto, aparecen otros campos figurativos importantes, como el de la repetición, la sinécdoque, el de la antítesis, u otros; estos se manifiestan en función del campo figurativo de la metáfora, ya que, como se ha podido evidenciar en el análisis, el locutor se vale de metáforas en sí, símiles, personificaciones, alegorías para configurar su visión del mundo, su ideología. En ese sentido, destaca la imagen del cuerpo como vehículo de la degradación, la miseria, la decadencia, como un reflejo de la degradación, la miseria, la decadencia de un cuerpo mayor, la urbe, en el que este se desenvuelve sin objetivos, sin luz, sin proyectos. Se puede argumentar, por contexto social, cultural o político, que el factor de dicha degradación manifestada en el cuerpo del locutor y en la urbe concebida como un cuerpo también decadente, a la violencia. Sin embargo, como se ha anotado en

el punto de análisis respectivo, a lo largo del discurso poético en *Pastor de perros*, no existe referencia directa alguna a la violencia social que vive en ese presente nuestra sociedad, la sociedad que es el referente también del locutor. Se trata, en este caso, de un silencio elocuente, una omisión significativa, y ahí, pensamos, radica su importancia al respecto.

Finalmente, queremos incidir en la configuración trascendente del discurso poético en *Pastor de perros* de la figura del cuerpo, metafóricamente expresado como un cuerpo enfermo, terminal, situación ante la cual solo queda al individuo degradado que lo sufre y/o que lo habita, la actitud autodestructiva y destructiva, respectivamente.

CONCLUSIONES

1. Los estudios existentes en la comunidad académica que tienen como objeto la obra de Domingo de Ramos se basan casi en su totalidad en la influencia directa del entorno social, con incidencias en aspectos como la guerra interna, la migración, la posmodernidad, etc. (ello se ha indagado en el estado de la cuestión del capítulo I de este trabajo); de manera que no existen todavía estudios editados que aborden la poesía de Domingo de Ramos, y los demás autores de la misma década del ochenta, desde una perspectiva formal.
2. El abordaje que propone el presente estudio de la obra de Domingo de Ramos, particularmente su poemario *Pastor de perros* desde una perspectiva formal, basado en la retórica general textual no excluye en absoluto el aspecto sociocultural, ya que, como se ha establecido a partir del análisis de su discurso poético, precisamente es a partir del discurso formal que se construye el imaginario, la cosmovisión del locutor poético.
3. El análisis formal del discurso poético en *Pastor de perros* saca a la luz el campo retórico en el que se ubica la propuesta literaria, estética e ideológica: la literatura peruana de la década del ochenta. En ella, dicho discurso irrumpe con una impronta desmitificadora de los modelos hegemónicos establecidos desde las vanguardias, pasando por la asimilación de la lírica anglosajona en la década del sesenta y del setenta; aunque, dicho sea de paso, en determinados aspectos se vale de ciertos recursos estilísticos (la innovación léxica de la vanguardia, por ejemplo; o el coloquialismo que se introduce con fuerza a partir de los sesenta), pero siempre con una perspectiva de superación y renovación.

4. El núcleo retórico del discurso poético de *Pastor de perros* se genera a partir del campo figurativo de la metáfora; el mismo que recurre en principio a la configuración de la imagen corpórea que se materializa en el locutor personaje como fuente y receptáculo al mismo tiempo de decadencia y degradación, fenómeno que se extiende además a la imagen de la urbe, como un cuerpo enfermo y decadente también.
5. La violencia social como factor de la decadencia física y simbólica del cuerpo que metafóricamente significa en el locutor y en la urbe subyace en un ámbito alternativo, ya que no existen en el discurso poético referencias directas a nociones de guerra, subversión, agitación ciudadana o afines. De hecho, este aspecto obedece a la capacidad del lenguaje para configurar una visión del mundo como consecuencia de una dinámica de transformación y herencia cultural.
6. A partir del análisis retórico figurativo del discurso poético de *Pastor de perros* se evidencia la ideología del locutor personaje; precisamente, una ausencia de ideología, por lo menos formal, que a su vez se trasunta en una actitud conformista y resignada a la sobrevivencia en un submundo caótico, reducido a la cotidianidad del vicio y la degradación.

REFERENCIAS

Fuentes primarias

- De Ramos, D. (1988). *Arquitectura del espanto*. Lima: ASALTOALCIELO editores.
- De Ramos, D. (1992). *Pastor de perros*. Lima: Colmillo Blanco, ASALTOALCIELO editores.
- De Ramos, D. (2014). *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Fuentes secundarias

- Albaladejo, T. (1988-1989). Semántica y sintaxis del texto retórico: *inventio, dispositio y partes orationis*. En: *E.L.U.A*, 5, pp. 9-15.
- Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Síntesis.
- Albaladejo, T. (2009). Retórica de la comunicación y retórica en sociedad. En: H. Beristáin y G. Ramírez Vidal (Comp.). *Crisis de la historia, condena de la política y desafíos sociales* (pp. 39-58). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Albaladejo, T. (julio, 2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. En: *Revista de estudios filológicos*, 25. Consultado el 25 de julio de 2015. Disponible en https://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-03-retorica_cultural.htm
- Ángeles, C. (2001a). Aproximación a la poesía peruana de los ochenta. Punto de partida: la poesía de Róger Santiváñez. En *Ciberayllu*. Consultado el 4 de agosto de 2014. Disponible en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRoger/CAL_Roger1.html.
- Ángeles, C. (2001b). La poesía de Domingo de Ramos y Pastor de perros. En *Ciberayllu*. Consultado el 4 de agosto de 2014. Disponible en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/CALRamos/CAL_Ramos1.html.
- Abanto D. A. (22 de junio de 2008). Re: Poesía y narración en el Perú: 1960 – 2000. [Mensaje en el blog *Manual portátil de cryptozoología*]. Recuperado de <http://retornoalascreaturas.blogspot.com/2008/06/poesa-y-narracin-en-el-per-1960-2000.html>
- Arduini, S. (1988-1989). Lenguaje, tipología y cultura. Edward Sapir. En: *E.L.U.A*, 5, pp. 275-290.

- Arduini, S. (1993). La figura retórica como universal antropológico de la expresión. En: *Estudios de literatura*, pp. 7-18.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia, España: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Aristóteles (1999). *Retórica*. Madrid: Editorial GREDOS, S.A.
- Chueca, L.F. (2006). Domingo de Ramos: el deslumbramiento del horror. En Chueca, L.F., Degregori, C.L. y Güich, J., *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana. 1950-2000*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Chueca, L.F. (2014). Consagración de lo diverso: Una lectura de la poesía peruana de los noventa. En *Lienzo 2001*. Consultado el 1 Agosto de 2014. Disponible en <http://www.letras.s5.com/lp160105.htm>.
- Chueca, L. (2014). Discurso esquizoide, violencia política y nación en *Pastor de perros* d Domingo de Ramos. En *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003). *Hatun Willakuy: Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. IBSN 9972-9816-4-9.
- Contreras, J.M. (2012). Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria. En: *Cátedra de Artes*, 12, pp. 13-29.
- Cornejo-Polar, A. (julio-diciembre, 1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. En: *Revista Iberoamericana*, 176-177 (LXII), pp. 837-844.
- De Bustos Guadaño, E. (1994). Pragmática y metáfora. En: *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3. Consultado el 01 de julio de 2015. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_18.html#I_5
- De Lima, P. (2004). Violencia y *otredad* en el Perú de los 80: de la globalización a la «Kloaka». En *Ciberayllu*, Consultado el 25 de junio del 2014. Disponible en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PdLKloaka/PdL_Kloaka1.html
- De Lima, P. (noviembre-abril, 2009-2010). Resistencias en la poesía peruana de los 80: Colonialismo interno, posmodernidad/neoliberalismo y violencia política. En *Desde el Sur: Revista de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Científica del Sur*, 1 (2), pp. 23-33.
- De Lima, P. (2013). *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A study of poets and civil war in Peru*. Nueva York: Edwin Mellen Press.

- Fernández Cozman, C. (22 de marzo de 2012a). Re: La teoría de los campos figurativos (mensaje en el blog *Cuerpo de la Metáfora*). Recuperado de <http://cuerpodelametafora.blogspot.com/2008/06/la-teora-de-los-campos-figurativos.html>
- Fernández Cozman, C. (22 de marzo de 2012b). Re: Stefano Arduini y el campo retórico (mensaje en el blog *Cuerpo de la metáfora*). Recuperado de <http://cuerpodelametafora.blogspot.com/2008/06/stefano-arduini-y-el-campo-retrico.html>
- Fernández Cozman, C. (24 de marzo de 2013). Re: La metáfora según Pierre Fontanier (mensaje en el blog *Cuerpo de la Metáfora*). Recuperado de <http://cuerpodelametafora.blogspot.com/search/label/Pierre%20Fontanier>
- Follari, R. (1990) Modernidad y Postmodernidad: Hacia un esclarecimiento de los conceptos.
- Fontanille, J. (2013). *Soma y sema; figuras semióticas del cuerpo*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- García-Bedoya Maguiña, C. (2007). El canon literario peruano. En: *Letras*, 78 (113), p. 8.
- García, J.G. y Reyes, O.J. (enero-abril, 2008). La problemática del horizonte de sentido entre la modernidad y la postmodernidad. En: *Temas de ciencia y tecnología*, 34 (12), pp. 57-70.
- González Vigil, R. (1999). *Poesía peruana siglo XX: de los años '60 a nuestros días* - Tomo II. Lima: Ediciones COPE.
- Harari, R. (2008). El sujeto descentrado. En *Página 12*. Consultado el 2 de agosto de 2014. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-112176-2008-09-25.html>.
- Huamán, M.A. (1994). La rebelión del margen: poesía peruana de los sesenta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39, pp. 267-291.
- Jiménez, M. (2010). La Retórica en la teoría literaria postestructuralista. En: *Castilla. Estudios de literatura*, 1. Consultado el 25 de julio de 2015. Disponible en <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/viewFile/46/43>
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- López Eire, A. (1995). Retórica antigua y retórica moderna. *Humanitas*, XLVII, pp. 871-907.

- López Eire, A. (junio-diciembre, 2005). La naturaleza retórica del lenguaje. *Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, 8-9. Consultado el 1 de julio de 2015. Disponible en http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/55533/1/FALE_Logo_08.pdf
- Lotman, Y. M. (1988 [1970]). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Marrero-Guillamón, I. (marzo-agosto, 2012). Descentrar el sujeto. Erving Goffman y la teorización del sujeto. En: *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, 70 (2), 311-326. doi: 10.3989/ris.2010.10.11
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado: el nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Mazzotti, J.A. y Zapata, M.A. (1995). *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México D.F., México: Editorial el Tucán de Virginia.
- Mazzotti, J.A. (2002). *Poéticas del Flujo: migración y violencia verbales en el Perú de los '80*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mazzotti, J.A. (febrero, 2007). Los dos núcleos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX. En: *Ómnibus*, 13 (III). Recuperado de <http://www.omnibus.com/n13/mazzotti2.html>
- Mazzotti, J.A. (2014). Domingo de Ramos: entre el desborde popular y la nueva marginalidad. En *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Nubiola, J. (2000). El valor cognitivo de las metáforas. En: *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 103, pp. 73-84.
- Orihuela, C. (2006). La poesía peruana en los sesenta y setenta: dos etapas en la ruta hacia el sujeto descentrado y la conversacionalidad. En: *A contracorriente*, 4 (1), pp. 67-81. Recuperado de http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_06/Orihuela.pdf
- Pérez, E. (21, 22 y 23 de marzo de 2013). En la salud como en la enfermedad. Metáforas del cuerpo. En: *Libro de Actas del II Coloquio Nacional de Retórica, "Los códigos persuasivos: historia y presente". I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina, Mendoza, Argentina*. Colman, A., Nacucchio A. y Vitale, M.A. (Comp.), pp. 173-182.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Europa.
- Roldán, G. (2015). *Las poéticas del desborde: Análisis de Pastor de perros (1992) de Domingo de Ramos*. Tesis de licenciatura, UNMSM, Perú.

- Ruiz Moreno, Luisa, Landowski, Eric, Ruiz Ramírez, Víctor Alejandro, Solís Zepeda, María Luisa, & Estrada Bermúdez, Cinthya Guadalupe. (2008). Noticias del Fondo Greimas de Semiótica. En: *Tópicos del seminario*, (20), 177-197. Recuperado el 29 de julio de 2015. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002008000200008&lng=es&tlng=es
- Santiváñez, R. (4 de agosto de 2010). Perú: del Movimiento Kloaka a la nueva poesía. En: *Sibila*. Recuperado el 1 de julio de 2015. Disponible en <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/peru-del-movimiento-kloaka-a-la-nueva-poesia/3840>
- Santiváñez, R. (24 de febrero de 2015). A 32 años de la primera presentación del Movimiento Kloaka. En: *Vallejo & C*. Recuperado el 1 de julio de 2015. Disponible en <http://www.vallejoandcompany.com>
- Vattimo, G. (1990). *Filosofía al presente*. Milán: Garzanti.
- Vela Valdecabres, D. (2005). *Del simbolismo a la hermenéutica: Paul Ricoeur (1950-1985)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Vich, V. (2013). *Voces más allá de lo poético: ensayos sobre poesía peruana*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Vich, V. (2014). «Ya nadie me espera en el último paradero»: la subjetividad subalterna en la poesía de Domingo de Ramos. En *In-sufrido fuego. Poesía reunida (1988-2011)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.