

EDMUNDO
DE LA SOTA DÍAZ

extro muros

ANTAGONISMOS EN LA
POESÍA DE ENRIQUE
VERÁSTEGUI



UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO

EDMUNDO
DE LA SOTA DÍAZ

extro muros

ANTAGONISMOS EN LA
POESÍA DE ENRIQUE
VERÁSTEGUI



UNIVERSIDAD CÉSAR VALLEJO

Extramuros: Antagonismos en la poesía de Enrique Verástegui

© Edmundo de la Sota Díaz

© De esta edición, Universidad César Vallejo

Vicerrector académico: Heraclio Campana

Directora académica: Rosa Larrea

Director editorial: Pablo Alonso Cotrina

Corrección de textos: Angelo Agüero

Diseño y maquetación: Daniela Ríos Marticorena

Primera edición, noviembre 2015

Tiraje: 400 unidades

Impresión: JMD Servicios Gráficos

José Gálvez 1549, Lince

Fecha de impresión: noviembre 2015

ISBN:978-612-4158-44-5

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N°2015-14945

Universidad César Vallejo SAC

Av. Alfredo Mendiola 6232, Panamericana Norte, Los Olivos. Lima, Perú

Teléfono: 202 4342

EDMUNDO
DE LA SOTA DÍAZ

extra
muros

ANTAGONISMOS EN LA
POESÍA DE ENRIQUE
VERÁSTEGUI

A la memoria de mis
maravillosos abuelos:
Juan y Honorata

Índice

INTRODUCCIÓN	7
1. EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO Y LOS METATEXTOS	17
2. LOS SUBTEXTOS DE EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO: LAS HUELLAS, LOS ECOS, LAS COINCIDENCIAS	37
2.1 Allen Ginsberg y Enrique Verástegui	38
2.2 William Carlos Williams y Enrique Verástegui	44
2.3 Charles Olson y Enrique Verástegui	47
2.4 Thomas Stearns Eliot y Enrique Verástegui	54
2.5 Ernesto Cardenal y Enrique Verástegui	59
3. LA EXÉGESIS RETÓRICA DE EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO	65
3.1 La retórica. Definición y sus operaciones de interpretación	67
3.1.1 La retórica de la argumentación.....	69
3.1.2 La retórica de base estructuralista.....	69
3.1.3 La retórica general textual.....	70
3.2 La <i>inventio</i> : la configuración de un matrimonio morganático	72
3.2.1 Definición y funciones	73
3.2.2 El tópicos de la mirada y la hipotiposis	74
3.2.3 El tópicos del furor poético	77
3.2.4 El tópicos de la muerte	89
3.2.5 El tópicos culturalista y el matrimonio morganático	93

3.2.6 El tópico de la deshumanización, la alienación y la marginalidad	95
3.2.7 El tópico del amor orgiástico	98
3.2.8 El tópico de la distopía y el apocalipsis	108
3.2.9 La poética de la antítesis	110
3.3. La <i>dispositio</i> : la macroestructura de los versículos	111
3.3.1 Definición de la <i>dispositio</i> y sus partes	112
3.3.2 Los interlocutores en <i>En los extramuros del mundo</i>	117
3.3.3 La estructura métrica de <i>En los extramuros del mundo</i>	126
3.3.4 El juego de la intertextualidad en la estructura dispositiva de <i>En los extramuros del mundo</i>	143
3.3.5 La emoción discursiva: el <i>ethos</i> y el <i>pathos</i>	149
3.4 La <i>elocutio</i> : la microestructura de un discurso metapoético	154
3.4.1 La definición de la <i>elocutio</i>	154
3.4.2 Las virtudes elocutivas: <i>puritas</i> , <i>perspicuitivas</i> , <i>ornatus</i> y <i>urbanitas</i>	155
3.4.3 Los seis campos figurativos de <i>En los extramuros del mundo</i>	162
3.4.4 El estilo verasteguiano	175
CONCLUSIONES	179
BIBLIOGRAFÍA	183

Introducción

Un día descubrí que la poesía era mi residencia; que allí, en sus interioridades, estaba la respuesta a mis búsquedas e interrogantes. En esa búsqueda por conocer cada habitación luminosa y cada pasadizo revelador, y abrir puertas y ventanas para dar paso a la melodía de las palabras, fue útil encontrarme con la *Antología de la poesía peruana* (1973) de Alberto Escobar. En esta antología, leí por primera vez el nombre de Enrique Verástegui (Lima, 1950). Inicialmente me llamó la atención el lugar de su nacimiento: Cañete. Luego averigüé —para mi asombro— que vivía en San Vicente de Cañete, el mismo maravilloso pueblo donde yo pasaba algunas temporadas. Desde entonces, he cultivado una reiterada lectura y una devoción por la producción poética de Verástegui.

Han transcurrido más de cuarenta años desde que Enrique Verástegui inició su aventura literaria y nuestro autor ha creado una de las propuestas poéticas más sólidas, audaces y renovadoras de la poesía peruana. Según la crítica, su obra es uno de los hitos de la poesía peruana en la segunda mitad del siglo XX. Esta certeza explica que desde un inicio la producción poética verasteguiana fuera reconocida, tanto por los críticos como por los lectores; sin embargo, hasta el presente no se ha desarrollado un estudio riguroso que ilumine esta propuesta poética. Con el interés de paliar en algo esta carencia, me propongo iniciar un primer estudio que interprete con la mayor amplitud posible el primer libro de Enrique Verástegui.

La obra que hasta hoy ha publicado nuestro autor gira en torno a la experimentación continua, es decir, no se queda en una propuesta única y monotemática. Más bien se ha movido en la búsqueda de elaborar un discurso cada vez más cercano al *logos* de la alta cultura occidental, donde el poeta hace gala de su gran erudición. Asimismo, esta poética verasteguiana superlativamente culturalista desarrolla un discurso donde los géneros clásicos se diluyen en una sola voz poética que busca expresar la melodía del conocimiento humano.

Entonces, con el deseo de iniciar un primer acercamiento a la obra de Enrique Verástegui, me ocuparé de su primer poemario: *En los extramuros del mundo* (1971). En este libro ya se percibe algunos rasgos temáticos, discursivos y formales que el autor ha ido desarrollando hasta lograr una marca personal, renovadora y audaz en el desarrollo del canon poético peruano de los últimos decenios.

Con esta perspectiva, me voy a ocupar esencialmente de los siguientes problemas:

1. Precisar las particularidades de este poemario que convirtió a su autor en una de las voces más reconocidas de su generación.
2. Señalar en qué medida el contenido histórico, político, social y cultural influyó en las propuestas de este libro.
3. Descubrir las marcas de una poética de la antítesis que en gran medida se evidencia en esta obra verasteguiana.
4. Resaltar que el discurso lírico como una aparente “retórica de la marginalidad” es más bien una propuesta lírica metapoética.

En los extramuros del mundo desarrolla una ‘poética de la antítesis’. El vocablo ‘poética’ es un término polisémico. Para el caso de este estudio, ‘poética’ será sinónimo de una propuesta artística. En ese sentido, cuando hablo de la poética de Verástegui me refiero a las características particulares que desarrolla el poeta “en el ámbito de la temática, del estilo, de la composición, de la ideología” (Fernández, 2001, pp. 11-12). La antítesis¹ es la figura retórica que consiste en el encuentro de dos ideas antagónicas; esto es, se juntan dos significados contrarios en un solo enunciado. Cuando sostengo que la característica esencial de *En los extramuros del mundo* es la presencia de la ‘poética de la antítesis’, quiero decir que esta poesía tiene como clave generadora de su poética la antítesis que subyace en la significación general del texto poético, una dualidad antagónica que expresa una cosmovisión del mundo y de la vida.

Podemos profundizar en esta ‘poética de la antítesis’ mediante los siguientes postulados:

¹Arduini (2000) define a la antítesis como “uno de los procedimientos fundamentales de la expresividad porque se fundamenta en las contradicciones que nos rodean y que la opinión corriente (general) trata de esconder” (p. 121).

1. El mundo representado de *En los extramuros del mundo* está asentado en el matrimonio morganático que viene a ser la convivencia de la alta cultura y la baja cultura, es decir, la unión de la experiencia de la cotidianeidad vivencial y la experiencia de la lectura cultural.
2. La antítesis entre la deshumanización, la marginación, la alienación, el apocalipsis y la muerte, por un lado, y el amor orgiástico, la vida plena, el apego a la vida, la rebelión ante los valores deshumanizados y el furor poético, por otro lado, quedará explícita en cada uno de los poemas: contrastes que se desarrollan en un mismo espacio urbano.
3. El locutor personaje vive un estilo de vida lleno de emociones encontradas: en un momento el *éthos* (como la poesía, el amor) y en otro momento el *páthos* (como la deshumanización, la muerte), en plena jungla urbana, alienada, caótica y opresiva.
4. En el plano del estilo, en este libro se escucha la voz de la calle y la música de la alta cultura; se unen en un mismo discurso poético el prosaísmo áspero y vehemente del lenguaje popular, y la voluptuosidad y ternura de la prosapia literaria.

Al afirmar esto me baso principalmente en las propuestas de análisis de la retórica general textual². Esta propuesta, desarrollada a la luz de las modernas disciplinas del discurso (pragmática, semiótica, estética de la recepción, lingüística, poética) debe entenderse como una retórica textual, donde en la interpretación se recupera la totalidad de las operaciones retóricas: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *actio*, *memoria* e *intellectio*. Me propongo descifrar la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* del poemario. En lo fundamental, tomaré los postulados teóricos desarrollados por Stéfano Arduini, Tomás Albaladejo y Antonio García Berrio, retores que han actualizado y renovado el discurso teórico de la retórica. Así como también han desarrollado modelos de interpretación de todo tipo de discursos, principalmente el poético. En ese sentido, es precisa una lectura dialógica y dialéctica,

²Carmen Bobes Naves, entre otros muchos teóricos, sostiene “que una retórica actualizada puede facilitar la descripción precisa y eficaz del proceso doble que, desde el autor, por un lado, y desde el lector, por otro, convergen para dar vida estética a la creación poética [...]. Además, que la Retórica es un instrumento válido para ampliar la competencia literaria interpretativa” (Hernández Guerrero y García Tejera, 1994, p. 180).

donde, en el juego de la interpretación, lo más importante no son las respuestas que se obtengan, ya que [...] algunas respuestas son predecibles por definición. Lo importante es cómo se llega a la interpretación, cómo manejamos los detalles del texto al relacionarlos con nuestra respuesta (Culler, 2000, p.82).

Con el propósito de leer y descifrar los significados y características de este poemario, organizo una lectura retórica amparándome en los modelos propuestos por los retores mencionados líneas arriba. En esta parte, es bueno recordar que realmente no existe un modelo retórico de análisis. Creo que ningún retor o teórico de la retórica general textual ha propuesto una estructura, esbozo o fórmula de análisis: lo que se aprende es que los discursos teóricos no son propiamente métodos hermenéuticos, sino que explican lo que consideran que es principal en la cultura y la sociedad; “pero como modelos hermenéuticos dan origen a tipos particulares de interpretación, en los cuales los textos se organizan de acuerdo con un determinado lenguaje y sus objetivos” (Culler, 2000, p.82).

El primero de los siguientes capítulos organiza diacrónicamente una confrontación de lecturas de la recepción crítica del primer libro verasteguiño. A partir del diálogo con las distintas opiniones críticas, dilucida sus aciertos y desaciertos interpretativos respecto a este libro. Configuraremos finalmente una agenda problemática que buscaremos resolver con el análisis de los siguientes capítulos. El segundo ubica a *En los extramuros del mundo*, en el contexto de su aparición, como el primer poemario del autor y rastrea las primeras influencias poéticas que bebió el joven poeta en el proceso de creación de su *ópera prima*. Y el tercer y último capítulo analiza este poemario buscando descubrir su *inventio*, su *dispositio* y su *elocutio*. Mi lectura interpretativa busca cercar en todos sus planos a *En los extramuros del mundo*.

Finalmente, deseo concluir esta introducción haciendo pública mi alegría por haber concluido esta investigación que me tomó una ardua labor de dos años. Sin embargo, esta laboriosidad en ningún momento me condujo a ningún tipo de agotamiento. Más bien, cada lectura me conducía a otra lectura y así sucesivamente, hasta el luminoso y vasto espacio del conocimiento de la poesía. En lo absoluto se asemejaba a la rutina de Sísifo; sino

se abría una serie de caminos similares, diferentes, contradictorios, cortos o infinitos donde el investigador interesado tiene que aprender a dar sus propios pasos felices. Así, con la meta de experimentar una lectura analítica provechosa, me he acercado a un poemario clásico, y me gustaría pensar que este trabajo dice algo sobre la ópera prima de Enrique Verástegui.

CAPÍTULO 1

EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO Y LOS METATEXTOS

La producción poética³ de Enrique Verástegui, desde su primera publicación, fue reconocida y celebrada, tanto por los críticos como por los lectores. El problema estriba en que la mayoría de estos acercamientos críticos sobre esta poesía son apreciaciones sagaces pero breves, trabajos superficiales o lecturas desconcertantes.⁴

En este primer capítulo, nos proponemos dialogar críticamente con las opiniones vertidas sobre el primer poemario de Verástegui. Esta presentación de la recepción crítica en torno a *En los extramuros del mundo* (1971) la reconstruiremos cronológicamente y la organizaremos de la siguiente manera: en algunos pasajes, abordaremos las opiniones paratextuales de carácter propagandístico. Con un mayor interés nos ocuparemos de los aportes críticos metatextuales ceñidos a la valoración textual de esta poesía, en los cuales profundizaremos. Y finalmente, tomaremos nota de aquellas apreciaciones sugerentes que de manera tangencial se acercaron a la obra verasteguiana.

Estas tres perspectivas de acercamiento a *En los extramuros del mundo* nos permitirá, creemos nosotros, precisar los aportes y las deficiencias de los estudiosos que desde distintos puntos de vista, intereses y capacidades se ocuparon del primer poemario de nuestro autor.

³ La producción poética de Verástegui está constituida por los siguientes poemarios: *En los extramuros del mundo* (1971); *Praxis, asalto y destrucción del infierno* (1980); *Leonardo* (1988); *Angelus novus* (1989 y 1990); *Monte de goce* (1991); *Taki onqoy* (1993); *Albus* (1995); *Ensayo sobre ingeniería* (1999) *Teorema de Yu* (2004) y *Yachay hanay* (2007).

⁴ Es decir, no hallaremos ni un solo estudio destacado y riguroso. Ningún libro que ilumine esta propuesta poética, ni un solo capítulo de algún trabajo que interprete con suficiencia la poesía verasteguiana. Además, hasta la fecha en que organizamos este trabajo, existe una sola tesis que poco aporta en la comprensión de esta poesía. Ver Camacho, 2000.

El primero en destacar la aparición de la poesía de Verástegui fue Carlos Milla Batres, quien en una breve nota consignada en la primera edición de *En los extramuros del mundo* (diciembre de 1971) destaca el antioficialismo y el revelador talento poético del autor. Dice que

de la protesta intelectual de los manifiestos y de las agresivas hojas contra el mercado de los congresos, Verástegui ha pasado a la insurgencia creadora como lo testimonia verdaderamente este valiosísimo libro revolucionario de una singular vitalidad por su aportadora originalidad a la poesía peruana y latinoamericana (Milla, 1971, p. 7).

Este comentario paratextual de Milla Batres cumple pues su rol propagandístico y de presentación de una primera obra poética y la aparición de un joven creador.

Abelardo Sánchez León (1972, pp. 27-30) fue el primero en publicar un artículo sobre Enrique Verástegui. A los tres meses de haberse publicado *En los extramuros del mundo*, Sánchez León reconoce la inusitada rabia y belleza del libro; sostiene que “la poesía se encuentra, se origina, tiene su razón de ser en la realidad misma, y por ello no tiene más remedio que meter su cabeza en la inmundicia” (p. 27). Esta primera lectura metatextual que realiza el autor de *Poemas y ventanas cerradas* (1969)⁵ es un comentario que incide en la relación entre la realidad atroz de la urbe y su aprehensión en el poemario, en las vivencias que inspiraron “un mundo cerrado, propio, su cuarto barato con pinceles de Boch, que se convierte en esa realidad al entrelazarla con la calle y hechos concretos” (Sánchez León, 1972, p. 30). Por un lado, también el crítico llama la atención que el joven poeta maneje todo un armazón de personajes y referencias culturales y que los mezcla con los sucesos cotidianos que se dan en las calles de la ciudad. Si bien, estas primeras apreciaciones se perciben sugerentes para un inicial acercamiento crítico a este poemario, Sánchez León solo se queda en la opinión impresionista genérica y no precisa por ejemplo a qué belleza se refiere cuando reitera que halla una “inusitada rabia y belleza” (p. 30) en el poemario.

⁵ SÁNCHEZ LEÓN Abelardo. *Poemas y ventanas cerradas*. Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1969.

Un mes después de publicado los comentarios de Sánchez León, apareció un segundo artículo, la publicación de Alfonso La Torre (ALAT) (1972, pp. 183-184). Los comentarios de este crítico inciden principalmente en el plano temático del espacio y tópicos apprehendidos *En los extramuros del mundo*. Cada opinión de ALAT busca señalar uno a uno los tópicos desarrollados en el poemario; pero, al inicio, llama la atención sobre su lenguaje: “su vituperación convoca una inapelable visión de las agresiones de la urbe y de las llagaduras del hombre” (p. 183). Nuestro crítico se solaza en la capacidad del poeta de convertir el dolor en una fiesta verbal que envuelve tres espacios entrelazados: “el espacio de la cultura, el espacio de su propia biografía, el espacio de la urbe” (p. 183). Entonces, el poeta se mueve entre las galerías de la cultura, la urbe y su propia vivencia, donde su apuesta es denunciar a la urbe que lo devora; pero al mismo tiempo aprende a amarlo porque en ella conoce el amor y la misma vida. Esta apreciación, sin duda, es de reconocimiento de la valía de la poesía verasteguiana y de entusiasmo por la aparición de un artista que “funda una moral, una estética, para conciliar la vida y el arte a la urbe y a la cultura, al hombre y al poeta” (p. 183). En resumen, a nuestro entender, son sugerentes las apreciaciones de este crítico respecto a que *En los extramuros del mundo* se evidencia el entrecruzamiento de tres espacios: el de la cultura, la urbe y la biografía. Pero, en su afán de querer explicar cada detalle de los espacios y los temas desarrollados en el poemario, nuestro crítico se deja llevar por el facilismo de emplear algunos términos en un sentido laxo, hasta desconcertantes respecto a su definición. Así por ejemplo, menciona que en este texto lírico se utilizan “dos lenguajes simultáneos: uno, el verbal; otro, el temático” (p. 183). Entonces, en este punto, nos preguntamos ¿Si el plano temático es un tipo de lenguaje? ALAT confunde la parte del contenido (los temas, los sucesos) con el plano del discurso.

Casi paralelo a ALAT, José B. Adolph (1972, pp. 185-186) publicó un artículo más bien emotivo, producido –suponemos– por el ego de auto-suficiencia que mostraba el joven poeta. Adolph critica la postura ‘seudo’ intelectual de Verástegui. Le molesta el aparente desprecio que Verástegui muestra hacia César Vallejo. Lo acusa de ser un vulgar autor romántico: “¡qué profundamente románticos siguen siendo nuestros poetas!” (p.185). Aunque le reconoce talento, dice que al final “Vallejo sobrevivirá a Verástegui” (p. 186) y que desea verlo cómo le va con los jóvenes lectores a sus 40

años. Esta opinión, en torno a la provocación superficial que todo joven poeta irradia para llamar la atención, creemos que fue asumida por Adolph con demasiada seriedad. Verástegui ya pasó el medio siglo de vida y los jóvenes poetas y los nuevos lectores siguen interesados en su obra. Es uno de los pocos creadores que alejado del ritmo de vida burguesa, dedica sus días –cual monje medieval– a la lectura y creación en esta sociedad mercantilista (donde el hombre debe dedicar sus días a ganar y acumular dinero). Por supuesto, a Enrique Verástegui no podemos ubicarlo dentro del ideal capitalista: “hombre productivo”. Ahora una comparación con el autor de *Trilce* no tiene mucho sentido, pues tanto Vallejo como Verástegui son creadores fundamentales en el desarrollo de la poesía peruana contemporánea.

Cerca de cumplirse un año de la publicación de *En los extramuros del mundo*, apareció la antología poética *Estos 13* (1972) de José Miguel Oviedo. Oviedo, joven crítico en boga entonces, lanzó esta antología al comprender “que una nueva generación había llegado” (p. 9). Si Leonidas Cevallos Mesones (1967) “consideraba que los poetas de los años sesenta no formaban un movimiento” (Fernández, 2001, p. 22). En este caso sí había surgido otra generación de poetas que ahora sí constituían una unidad, con intereses ideológicos y artísticos idénticos. Además estos novísimos poetas marcaban sus diferencias de manera explícita y rotunda. Hasta ninguneaban a los del 60, confrontándolos directamente, como fue el caso de Jorge Pimentel contra Antonio Cisneros⁶. Oviedo resalta el lenguaje “en bruto” de sus antologados; las influencias de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Charles Olson, William Carlos Williams. Al referirse a la obra de Verástegui, sostiene lo siguiente: “Quienes han llegado más lejos y han alcanzado resultados más sutiles con este instrumental retórico son sin duda Verástegui (que lo mezcla con complicadas lubricaciones estructuralistas y citas clásicas), Nájjar, Mora y Watanabe” (Oviedo, 1972, p. 22). Ahora, la importancia de esta publicación de Oviedo estriba en que se constituyó en la primera antología que hizo pública la aparición de la Generación del 70. Sin embargo, nos parece gratuito y totalmente problemático el empleo de la categoría “generación” que utiliza Oviedo para agrupar a sus antologados. El mismo Oviedo señalaba que los ‘novísimos’ del 70 eran prácticamente contemporáneos en edad que los ‘viejos’ del 60⁷. Entonces, en este caso la

⁶ Se desarrolló una curiosa confrontación epistolar entre Cisneros y Pimentel en el diario *Expreso* en los días 22, 23 y 24 de diciembre de 1972 (Oviedo, 1972, pp. 142-143).

delimitación generacional, tomando en cuenta el ciclo vital de un decenio, entre los del 60 y los del 70 no funciona.

Transcurrido el año de 1972, podemos colegir que *En los extramuros del mundo* (1971) fue bien recibido por la crítica. Todos celebraron el talento del poeta y la intensidad de sus versos. Lo que nos permite percibir, a partir de las opiniones vertidas líneas arriba, las primeras características de esta inicial poesía de Verástegui:

- La vitalidad de este discurso poético que transforma el dolor en una fiesta verbal.
- La inusitada rabia que se percibe en su lenguaje poético.
- El mundo representado está constituido por la experiencia vital de un yo lírico que se desenvuelve en un espacio de apertura a la cultura Occidental y de rechazo a la urbe alienante.
- Es la dicción de una soledad acompañada, donde el poeta a pesar de las incomprensiones y abandonos, busca llevar una vida llena de amor y poesía.
- Hay una marcada carga ideológica antioficializante respecto al canon poético inmediatamente anterior.

Comentando *Estos 13*, Julio Ortega (1973) publicó un artículo, donde comparte la opinión de Oviedo:

En efecto, hay un nuevo movimiento poético en el Perú: este libro de Oviedo muestra sus prolegómenos (los manifiestos de Hora Zero), sus diversas opciones (coloquialismo, escritura espacial, vitalismo), y también sus tempranos desenlaces (los textos de Abelardo Sánchez León y Enrique Verástegui, por ejemplo) (p. 26).

Esta opinión de Ortega resalta que en un sentido más amplio es un movimiento poético nuevo el de los 70, con muchas similitudes e intereses comunes que halla entre los antologados. Pero encuentra ya diferencias sustantivas entre ellas, por ejemplo, sostiene que Verástegui maneja un coloquialismo más dirigido, más elaborado, “frente al coloquialismo más inmediato de Manuel Morales, Juan Ramírez Ruiz y Jorge Nájjar” (p. 27). Ahora,

⁷ La diferencia de edades es insignificante para abordar diferencias y similitudes. Veamos, el líder de la novísima poesía de los 70: Jorge Pimentel nació en el año 1943; así, es mayor que, por ejemplo, Mirko Lauer (1947), uno de los representantes de la “vieja” poesía de los 60.

esta aparente opinión metacrítica de Ortega se queda en la congratulación al antologador y reitera el uso de los términos imprecisos que maneja Oviedo. En este caso, Ortega, sin mucho rigor denomina ‘movimiento’ poético a los autores antologados en *Estos 13*. En este punto, creemos nosotros, que la categoría ‘movimiento’ es empleada de manera inapropiada para referirse a un grupo de poetas. Entendemos por movimiento una tendencia estética que involucra propuesta ideológica y artística y que abarca más de un género literario y más que un solo tipo de arte. Así por ejemplo, fueron movimientos: el movimiento romántico en el siglo XIX; el movimiento vanguardista en las primeras décadas del siglo XX; el movimiento indigenista en el caso peruano.

Alberto Escobar, en el segundo tomo de su ya célebre *Antología de la poesía peruana* (1973, pp. 183-188), sostiene que en Verástegui destaca “lo limpio de su discurso, la entremezcla de los niveles de la lengua, los contrastes *inadmisibles*” (p. 183). Ganado por su merecido prestigio de crítico de entonces, Escobar no se preocupa mucho por la precisión de los datos del autor. En todo caso, reconoce que la poesía del joven vate “logra visiones imaginarias que trizan la sombría percepción de una realidad, que en su obra es evocada con pureza destructiva” (p. 183).

Si Escobar desarrolla en pocas líneas unas ideas generales, propias de una antología, Sánchez León (1980, pp. 105-114) más bien se interesa en escudriñar la presencia de Lima, es decir, el “mundo espacial representado” en la poesía de los años 70. Lo destacable de este metatexto es que Sánchez se apoya en los poemas para justificar sus argumentos. Esto es, ejemplifica textualmente de cómo la poesía se alimenta de las calles de Lima. Dice que “los poetas que empiezan a publicar a principios de los 70 viven, sufren, se revelan y se sumergen en un maremagma limeño que les impide toda visión distante e incluso racional frente a ella” (p. 106). Al referirse a Enrique Verástegui, destaca su postura marginal desde la marca paratextual de su libro: *En los extramuros del mundo*. “El mundo en este caso es Lima; sus extramuros paradójicamente el centro mismo de la ciudad, espacio vital de sus experiencias” (p. 100). Sánchez León, poeta que empezó a destacar en los años 70 junto a los horazerianos, además de sociólogo limeño, con conocimiento de causa, ingresa por los extramuros de la poesía de Verástegui para luego revelarnos la sustancia vivencial de sus versos. Sin embargo, el problema que percibimos en esta crítica es que se induce a la idea de que

el discurso poético es la “expresión vivencial” de Enrique Verástegui. Nosotros sabemos que al margen que se opte por un estilo coloquial, el discurso poético ya ha pasado por un tamiz de connotación, de elaboración por demás evidente en los versos de nuestro poeta.

Desde un punto de vista histórico, Washington Delgado (1980, pp. 168-170) se ocupa en confrontar a los poetas del 60 y 70 con la perspectiva de hallar diferencias y semejanzas. El maestro sanmarquino sostiene que los poetas del 70 con ciertas peculiaridades y leves preocupaciones estilísticas son la continuación de la propuesta poética iniciada por los poetas del 60. Dice “nuestros poetas del 60 y los del 70 resultan así los parnasianos y los simbolistas del vocabulo vulgar y el habla coloquial” (pp. 169-170). Por supuesto, enfatiza en que los del 70 instalaron el prosaísmo como uno de sus estandartes poéticos. Ahora, cuando se refiere a Enrique Verástegui, José Rosas Ribeyro, Jorge Pimentel y otros horazerianos, resalta que en ellos “la totalidad del discurso poético es prosaica y el carácter épico fluye más claramente” (p. 169).

En este punto, discrepamos con las ideas sugeridas por Washington Delgado, pues nos parece una lectura generalizante sostener que la propuesta poética de los autores del 70, con ciertas particularidades, sea la continuación de la propuesta que desarrollaron los del 60. Al contrario, creemos que son propuestas distintas, al margen de hallar en sus escritos ciertas coincidencias y/o influencias. En los poetas del 60 hallamos una diversidad: Rodolfo Hinostroza no se parece a Marco Martos, Luis Hernández es distinto a Antonio Cisneros, entre otras diferencias; en cambio, en los del 70 se desarrolla una casi uniformidad, en casi todos ellos su *thelos*, su architema implícito, es la cotidianidad urbana y un prosaísmo descarnado la esencia de su discurso.

Desde una óptica impresionista, Toro Montalvo (1984), más interesado en la divulgación de todos los poetas de su promoción, sugiere que no interesa la calidad sino la abundancia. Esto es, según Toro Montalvo, no hay poetas malos ni buenos, sino una explosión de diversidades. En esta perspectiva fija ocho vertientes para la denominada generación del 70: “1. Poesía ‘agresiva’; 2. Lírica, conversacional y desenfado personal; 3. Usos mitológicos y estructurales; 4. Experimental, sígnica y post-visual; 5. Mágica; 6. Visualismo; 7. Introducción al Haikú y búsqueda interpretativa; 8. Lo barroco y las afinidades cultas” (pp. 10-11)⁸.

En esta división, ubica a *En los extramuros del mundo* en la primera vertiente, es decir, la considera “una poesía agresiva”. Cuando se refiere a Enrique Verástegui, argumenta que es “el más alto artífice de la poesía de los últimos años”, que *En los extramuros del mundo* configura “la búsqueda del absoluto experimental, mezclando los géneros literarios” (pp.10-11).

Observemos a continuación las opiniones ligeras de Toro Montalvo. En primer lugar, la existencia de ocho vertientes en la producción poética de los años 70 nos parece una división poco consistente. Categorías o definiciones que se pretenden utilizar para cada caso, ¿en qué se sustentan? Por ejemplo, ¿es pertinente y suficiente definir al primer poemario de Verástegui como una ‘poesía agresiva’? ¿Y por qué este poemario no podría ser ‘lirica, conversacional y desenfado personal’? Creemos en este punto que las afirmaciones de nuestro comentarista son definiciones gratuitas, que en lugar de entender las propuestas poéticas con un criterio reflexivo, se lleva a su oscurecimiento, a una lectura estéril. Respecto a que *En los extramuros del mundo* se plantea “una experimentación absoluta” y “donde se mezclan los géneros”, ninguna de estas características se halla en este libro. Pareciera que nuestro comentarista se refiere a otro poemario de Verástegui o de otro autor.

En el comentario paratextual de *La última cena* (1987, pp. 9-14), los compiladores anónimos sostienen que Verástegui en su trabajo personal fue original y a la vez se ubica dentro de la tradición en el sentido dialéctico del desarrollo poético del Perú. También es interesante en este prólogo la idea de que los del 70 se diferencian totalmente con los del 60. (Washington Delgado, líneas arriba, había sostenido que la denominada generación del 70 era la continuación del 60)

Sostienen que los del 70 plantearon “la fórmula de la ‘poesía integral’ y el desarrollo del coloquialismo hasta sus últimas consecuencias como alternativa al lenguaje ‘importado’ de los poetas del 60” (*La última cena*, 1987, p. 10). Esta opinión de los prologuistas, creemos nosotros, gira en torno al interés de ellos de diferenciarse de los poetas del 60 y de los del 70. La intención explícita es la de confirmar que ha surgido una nueva generación:

⁸ El texto inicial publicado por la Universidad Inca Garcilaso de la Vega fue reimpresso en *La manzana mordida* N° 2; pp. 10-11.

los del 80. Entonces, así como los del 70 fueron distintos a los del 60, ahora ellos han superado la propuesta poética de la denominada generación del 70.

Superando el comentario interesado de un prólogo, el maestro Antonio Cornejo Polar (1989) aborda el devenir de la tradición literaria peruana desde una perspectiva de la sociología literaria y en esta lectura plantea la idea de que algunos nuevos escritores estarían construyendo otra tradición, es decir, “la tradición marginal-popular”. Cornejo Polar sostiene que en las obras de Gregorio Martínez o Enrique Verástegui se estaría dando el proceso de transculturación implícita, donde estos autores toman por “asalto desde una experiencia popular, amplios trozos de una cultura que socialmente les era negada una generación antes” (p. 160). Para el caso específico de Verástegui dice que “asume la condición popular porque ese es su mundo originario y la raíz desde la cual produce sus discursos, naturalmente es un diálogo a veces irreverente, con los significados y la práctica culturales de la literatura hegemónica” (p. 160).

Este desborde popular que hace su ingreso a la ciudad letrada moderna, según Cornejo Polar, creemos nosotros, que no se da en la propuesta poética de Enrique Verástegui. Nuestro poeta claro está que recrea las vivencias marginales de la urbe, pero en el proceso de su evolución poética, cada vez está más interesado en el logos occidental clásico (sus referentes van desde los clásicos griegos, Dante Alighieri, hasta los grandes escritores vanguardistas del siglo XX).

Jorge Frisancho (1990, pp. 116-120), en este artículo donde busca revelarnos las propuestas poéticas que halla en *Angelus novus*⁹, realiza inicialmente un repaso de la producción lírica de nuestro poeta. En esta lectura, sostiene que desde *En los extramuros del mundo* hasta *Angelus novus*:

Enrique Verástegui pone nuevamente en escena la retórica de la marginalidad que más o menos, obviamente, se implica en las anteriores ideas. Pero no es la suya una marginalidad de tono íntimo—aunque el tópico amoroso y las artes poéticas sean centrales en su libro—, sino una que, a partir de la posibilidad de afirmar una lengua colectiva (utópica), socializa los actos verbales por su continua retroalimentación en la experiencia histórica del individuo que la enuncia (Frisancho, p. 117).

⁹ *Angelus novus*. Tomo I, Lima, Antares, 1989 y *Angelus novus*, Tomo II, Lima, Antares y Lluvia Editores, 1990.

El diario *Página Libre* (1990) distribuyó un hermoso periolibro dedicado a celebrar los veinte años de la aparición de *Hora Zero*. En esta colección, Tulio Mora (1990, pp. 4-6) organiza una lectura personal desde las interioridades de su grupo. Mora dice que su grupo “desterró el lirismo, entendido como un yo individual, para fundirse en un yo colectivo” (p. 5) También sostiene que *Hora Zero* democratizó la poesía, pues la intención era que la poesía llegara a las grandes masas proletarias y empobrecidas, y compartir con ellos las pulsaciones más reales que brotan de la pobreza y la marginación, del racismo y del anonimato, dándole una “voz” al “sujeto histórico” que enuncia el sentir de las grandes mayorías del país. Al referirse a la obra de Verástegui, Mora lo ubica dentro de la propuesta horazeriana, pero con ciertas características particulares respecto a sus compañeros de grupo.

Verástegui por su parte, lo entendió (la propuesta de *Hora Zero*) como una intertextualidad: buscaba para sus personajes un correlato literario o cultural que sirviera a la vez de contraste y complemento, fórmula que le dio excelentes resultados celebrados aun por los detractores del movimiento (Mora, 1990, p. 5).

Es cierto, en el primer libro de Verástegui hallamos más semejanzas que diferencias con los otros libros horazerianos. Pero ya a partir de *Angelus novus* en Verástegui se revela una poética más personal, con énfasis en la individuación del poeta, en la concepción al modo romántico del poeta como vidente, propuesta a todas luces distinta, hasta opuesta, a lo que buscaban los poetas horazerianos.

En 1992, se publicó la *Literatura peruana* de Augusto Tamayo Vargas, donde el crítico desde una perspectiva histórica plantea la idea de que Verástegui es un poeta “cisne” por su marcado interés en la búsqueda de la erudición y belleza, aunque aclara que de rato en rato suelte alguna palabra gruesa. Con esta adjetivación de palabra gruesa —suponemos— se está refiriendo a algunas vituperaciones que hallamos en *En los extramuros del mundo*. Por otro lado, creemos que la figura de Verástegui como un cisne es una proposición inconsistente. Pues si Rubén Darío fue el ‘cisne modernista’, es imposible considerar a Verástegui como el cisne del coloquialismo. En todo caso, Verástegui está más cerca del tópico culturalista interesado en zambullirse en todo el conocimiento humano, y su mundo recreado es más

bien la belleza infernal donde moramos los humanos. Es tanto el desacierto de Tamayo Vargas, que llega a sostener que en Verástegui “influyeron en él, Cisneros e Hinostroza y, más atrás, Eielson y, un poco más atrás aun Oquendo y Moro” (p. 993).

Organizando una lectura textual, aunque del tipo estilístico impresionista ya superado, James Higgins (1999, pp. 195-212) considera a Verástegui como uno de los “hitos” de la poesía peruana del siglo XX. Es decir, a nuestro poeta lo considera como una de las figuras más representativas del canon poético peruano. Los otros “hitos” –según el crítico– son José María Eguren, César Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Martín Adán, Carlos Germán Belli, Blanca Varela, Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza y Abelardo Sánchez León.

Este crítico peruanista, en gran medida, repite las opiniones ya planteadas como por ejemplo la presencia del tópico de la marginalidad en la poesía de Verástegui. Así sostiene: “El tema central de *En los extramuros del mundo* es la alienación experimentada por el poeta en Lima al trasladarse allí desde Cañete donde había pasado su infancia” (p. 195). En este punto, un primer problema que la opinión de Higgins presenta es que no distingue la “voz” del ciudadano Enrique Verástegui de la “voz poética”, denominada también “yo lírico” por Hamburger (1995, pp. 183-196). En muchos pasajes de su lectura, los utiliza indistintamente como sinónimos, lo que conlleva a cierta imprecisión en el sentido que desde este punto de vista un poema sería una expresión directa del sentir de Enrique Verástegui.

Al margen de esta inicial imprecisión, Higgins busca sostener su argumentación analizando cada uno de los poemas que hallamos *En los extramuros del mundo*. Así con amplitud analiza el poema “Salmo”, donde él percibe la evocación de Lima como “un alienante medio urbano habitado por una sociedad deshumanizada” (p. 195). La vida deshumanizada que gobierna en la urbe ha sido producida por una modernización capitalista sesgada, donde al final de los hechos, no se ha logrado una auténtica modernización de la sociedad limeña. También, el crítico llama la atención en que este “Salmo” “tiene un cierto parecido con ‘Howl’ de Allen Ginsberg, miembro de la *Beat Generation* que criticaba el materialismo de la sociedad norteamericana” (p. 198). Es cierto, hay una cierta influencia evidente de Ginsberg en *En los extramuros del mundo*. También se percibe el tema de la recreación de una urbe donde reina la alienación, la deshumanización.

En otro momento, la celebración del amor y la poesía como elementos de resistencia a la idiotización y enajenación que propugna la sobrevivencia cotidiana. Pero a partir de estos tópicos desarrollados en el poemario, nos parece muy forzada la búsqueda de Higgins, el querer hallar en este texto lírico la recreación histórica de los álgidos y terribles problemas que envolvían entonces al Perú. Por otro lado, se preocupa en resaltar que Verástegui se inserta en la tradición del poeta-profeta que contempla los sucesos de la deshumanización de la vida moderna con más claridad que los hombres comunes y corrientes. El poeta, entonces, asume el papel de guía espiritual, alejándolo del materialismo de la época. Higgins, también, sostiene que la propuesta de Verástegui es paradójica; por una parte está su propuesta de innovación ya formal o a nivel temático, pero por otra parte llama la atención su postura de rebelde del siglo XIX “su obra –dice– peca de ser demasiado discursiva y, más que comunicar vivencias, su poesía tiende a versificar argumentos más apropiados a la prosa” (p. 198).

En el año de 1994, apareció *En los extramuros del mundo* en su segunda edición. En esta edición se consigna un comentario paratextual de Jorge Luis Roncal quien resalta que el primer poemario de Verástegui enriqueció nuestra tradición lírica y lo coloca a la misma altura y reconocimiento que lograran *Reinos* de Jorge Eduardo Eielson y *El río* de Javier Heraud. “Deslumbró [sostiene Roncal] por su alta calidad formal, la intensidad de sus imágenes plenas de vida y energía y su mensaje de rebeldía juvenil frente al orden establecido”¹⁰. Se reitera también que los temas que ya anteriormente se mencionó se hallan en el poemario: la historia, el amor erótico y el hecho poético.

A continuación, las opiniones de dos difusores de la poesía peruana –principalmente de la denominada generación del 70– aunque críticos poco rigurosos. En primer lugar, Beltrán Peña (1995, pp. 165-193), quien en un discurso desordenado, emotivo y hasta delirante, se llena en halagos reiterativos sobre la poesía de Verástegui “es un poeta dotado de una gran visión reflexiva, de un corazón creador, de una elevada sensibilidad social y de una nutrida, vasta y férrea ideología, cultura y literatura” (pp. 165-167). En segundo momento, Toro Montalvo (1996, pp. 932-935), en el mismo

¹⁰ Estos comentarios de Roncal aparecen en las solapas del poemario de Verástegui en su segunda edición.

estilo de Beltrán Peña, se retuerce en loas superficiales sobre la obra verasteguiana: “*En los extramuros del mundo* es un libro parejo, uniforme y singular [...] allí encontramos sus poemas más conocidos, sobre todo ‘Cañete’” (p. 933). Este poema ‘Cañete’ jamás fue consignado en este libro, luego las propias palabras de Toro lo desenmascaran como un comentarista muy emotivo, sin ningún interés en precisar ni cuidar sus afirmaciones. Incluso unos breves comentarios paratextuales de Roncal —consignados líneas arriba— se perciben más sugerentes que las opiniones de Beltrán Peña y Toro Montalvo.

En 1999, Ricardo González Vigil (pp. 469-935) publicó una antología de la poesía peruana del siglo XX. En este libro considera a Verástegui un gran artífice del lenguaje que lo emparenta con creadores de la talla de César Vallejo, Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson y Rodolfo Hinostroza. Destaca

Verástegui logró el mejor poemario, artísticamente hablando, de la primera fase de dicho movimiento: *En los extramuros del mundo*. Temas y recursos detectables en Pimentel, Ramírez Ruiz, Cerna, etc., se dan cita en este libro con una solvencia artística comparable con la de los primeros libros de Heraud, Hinostroza y Sánchez León (p. 469).

Ahora, González Vigil no precisa ni siquiera en una línea de su comentario el aporte de gran artífice del lenguaje que desarrollaría Verástegui. En otro comentario suyo (2004), reitera lo sostenido líneas arriba, solo que agregando que este poemario fue “de una profesión artística destacable entre toda la producción en español de esos años” (p. 164). Su problema, creemos, radica en su papel de “estudioso enciclopedista”, tal como muchos comentaristas muy bien posesionados en los periódicos tradicionales, en algunas revistas o hasta en instituciones universitarias; desde donde emiten sus opiniones hiperbólicamente impresionistas sin aportar mayores juicios inteligentes en torno al desarrollo del canon poético de nuestro país.

El diario *Expreso* (1998) publicó una serie de separatas, de los mejores escritores peruanos de todos los tiempos, en unas ediciones aceptables tanto en su información como en su diseño. En la separata dedicada a

la obra de Verástegui (pp. 259-264), inicialmente repiten lo afirmado por ALAT¹¹ a propósito de *En los extramuros del mundo*, donde el poeta conjuga el trinomio: ciudad, sistema cultural y autobiografía. En un segundo momento, destacan que el discurso poético verasteguiano “al igual que los poetas románticos y decadentes, se refugia en su aislamiento, en el amor, en la cultura y, por fin, en la palabra poética” (p. 261). Estas opiniones vertidas en esta separata, cumplen con la difusión de la poesía de nuestro autor, más no aportan juicios novedosos.

Al iniciarse el nuevo milenio, Brenda Luz Camacho Fuentes (2000) sustentó la primera tesis sobre la obra verasteguiana. Esta tesis que debía constituirse en la primera lectura sistematizada e iluminadora sobre los versos de *En los extramuros del mundo* es un trabajo deficiente. En un primer momento, la autora, en la introducción de su tesis, afirma que utilizará el aparato teórico semiótico de Joseph Courtés para analizar el poemario; afirmación que al final de su trabajo no cumple. En un segundo momento, en el capítulo II de su tesis: “Enrique Verástegui: rebelión del poeta contra la alienación de la urbe”, busca construir el contexto personal del ciudadano Enrique Verástegui en base a entrevistas. Cita la entrevista que le hizo al autor en diez páginas en un capítulo que consta de veinte páginas. Concluyendo que “la poesía de Verástegui está basada en la rigurosidad del conocimiento enciclopédico, pero su vida personal es desordenada” (p. 58). En este punto hallamos los siguientes problemas en el estudio de la autora:

1. Hasta qué punto es adecuado intentar revelar la vida personal de Verástegui para explicar su poemario. Nosotros creemos que no es capital hurgar en la intimidad del escritor para analizar su creación.
2. La estudiosa no sabe diferenciar la voz poética del texto y la voz personal del ciudadano Enrique Verástegui.
3. Llama la atención los profundos vacíos teóricos y de interpretación que muestra Camacho.

A continuación, citamos dos conclusiones de esta tesis respecto a la obra verasteguiana:

¹¹ Los comentarios de Alfonso La Torre están consignados en la p. 3 de este capítulo.

La poesía de Verástegui da una respuesta artística que responde a una época, recogiendo los detalles fenoménicos de un mundo material y espiritual de un momento de la historia del Perú.

Esta respuesta artística está dada gracias a la elaboración de un aluvión de palabras, conceptos y formas comunicativas, a las que da forma poética, muchas veces plegándose a un discurso transgresor de las fronteras mismas de los géneros literarios, en una suerte de cuestionamiento de las formas anteriores de construir el universo poético (Camacho, 2000, p. 107).

Con un amplio conocimiento de los estudios literarios, Miguel Ángel Zapata (2002, pp. 189-192) anota sugestivos juicios en torno a la poética verasteguiana. Dice, por ejemplo, “en la obra de Enrique Verástegui se debe hablar de una semiosis poética” (p. 189). Resalta nuestro crítico que Verástegui se nutre del conocimiento, es decir, del ‘logos occidental’ para perfilar su obra poética. Luego, la obra de Enrique Verástegui está ligada enteramente a su experiencia vital a través de la experiencia de los libros y el descubrimiento del ‘arte del universo’.

La poética de Verástegui combina este placer espiritual (el sistema del filósofo Epicuro, quien enseñaba que el placer espiritual es el fin supremo del hombre) con los rituales estéticos de Berceo y el erotismo del Marqués de Sade. Una trilogía que se apoya en la razón numérica de Platón, quien pensaba que la mejor manera de ilustrar la realidad era con los principios de las matemáticas (pp. 190-191).

Estas observaciones sagaces de Zapata sobre la poética verasteguiana son motivadoras para los que estamos interesados en esta poesía. La idea de considerar esta producción lírica como una “semiosis poética” es un acierto. A partir de *Angelus novus* hasta *Ensayo de ingeniería*, la poesía de Enrique Verástegui se ha ido construyendo en un discurso poético “híbrido”, donde por momentos los géneros se esfuman o se mezclan hasta convertirse en un discurso totalizante. Algunos denominan esta mezcla de poesía, ensayo, matemáticas, filosofía, entre otras características que hallamos en la obra verasteguiana como una poética críptica, cerebral y tecnológica. Desde nuestro punto de vista, una forma sustanciosa de abordar este discurso

críptico de Enrique Verástegui es utilizando el concepto de producción poética “andrógina”. Si lo andrógino se caracteriza por la convivencia de lo femenino y lo masculino en un mismo cuerpo humano, del mismo modo la poética verasteguiana mezcla: prosa y verso, belleza y furia, lo sublime y lo prosaico, la inspiración más pura y la racionalidad más precisa; toda esta búsqueda en su afán de organizar un discurso poético que exprese el conocimiento humano.

José Antonio Mazzotti (2002), en su estudio sobre el grupo Kloaca, menciona tangencialmente a los poetas horazerianos. Mazzotti sostiene que la búsqueda de Hora Zero, el sueño de unir arte y vida, quedó fuera de contexto en los 80. Nuestro crítico desarrolla su estudio desde la perspectiva del concepto de “modernidad”. Afirma lo siguiente:

La búsqueda de ‘lo nacional’ como representación verbal y referencial que sustentaba la crítica de Hora Zero a toda la poesía anterior, ésta búsqueda, decíamos, quedó frustrada al fracasar el intento militar de lograr una modernización global e integradora de los distintos centros de gravitación del gran sujeto social descentrado que resultaba y resulta la sociedad peruana (2002, pp. 132-133).

Esta lectura de Mazzotti nos parece acertada y sustanciosa, pues partiendo desde una configuración sociológica del sujeto poético aborda muy bien este discurso poético de los 70, donde se desarrollaba como uno de sus *leitmotiv* la pugna entre sujetos sociales dominantes y dominados con el juego de la autoridad conferida a la Literatura como Institución. Cuando nombra a poetas específicos, menciona que “Enrique Verástegui el más laureado y reconocido de los 70, excede en mucho los recursos del coloquialismo a pesar de la obvia presencia de los poetas *beatnik* en su obra inicial” (p. 175).

El poeta Raúl Zurita (Chile, 1951) en su “La letra en que nació la pena”¹² dice que conoce y admira profundamente la poesía de Enrique Verástegui. Entonces, desde la perspectiva de un creador que lee a otro creador, resalta la sensibilidad artística de Verástegui. Sostiene que el autor de *Angelus novus* encarna hasta sus extremos una nostalgia por hallar una armonía general de

¹² Este texto es un breve artículo que aparece a manera de prólogo en Zurita y Medo, 2004.

las cosas y de las palabras. Según Zurita (2004), esta búsqueda está sin duda en el futuro; por ello destaca:

Desde su temprano *Los extramuros del mundo* hasta sus *Ángelus* y *Ética*, su poesía va trazando bajo la forma de un horizonte utópico, un esfuerzo que quiere recogerlo todo, nombrarlo todo, reescribirlo todo, y cuya resolución final debe buscarse en la belleza siempre irreparable que implican las derrotas (p. 20).

Zurita, entonces, llama la atención sobre la capacidad inventiva, “su alucinada amplitud, sus extremos, nos está mostrando la cara de un futuro y de un idioma” (p. 20); es decir, a pesar de la melancolía que reina en este mundo cotidiano y los ‘dolores humanos’ (Vallejo dixit) que azotan a todos los hombres y mujeres, el rostro radiante de la poesía coloca sus dos mejillas para seguir expresando la vida y la muerte, el dolor y la alegría.

El poeta Marco Martos (2007), en un brevísimo pero sustancioso artículo, sostiene que *En los extramuros del mundo* como primer libro de Verástegui fue una aparición verdaderamente notable. Destaca que de este primer libro llamó la atención su sostenido aliento lírico, si bien narrativo y sin ningún hilo argumental, donde desfilan disímiles personajes como Catherine Deneuve, Giotto, Jorge Manrique, Cristóbal Colón, la musa del poeta, entre otros. Personajes que en muchos casos no tienen mucho parentesco cultural, que circulan por las páginas verasteguianas conformando un vasto mural cosmopolita, pero ligado a situaciones comunes y cotidianas de la urbe limeña. “Su poesía, como la de ningún otro poeta de su grupo literario, es capaz de unificar contrarios, de construir imágenes, que, como quería Vicente Huidobro, podemos ver y palpar en el mismo instante” (p. 1). Martos también llama la atención sobre la elección de vida, “la del poeta capaz de vivir precaria pero victoriosamente en los intersticios del sistema” (p. 1) y que a pesar de su reconocimiento en el mundo cultural-literario, lamentablemente todavía no alcanza la lectura masiva que su obra merece.

Estas opiniones de Zurita y Martos, se centran en la valoración del talento creativo de Verástegui; esto es, se pone en evidencia el oficio de orfebre de la palabra que Verástegui mostró desde su primer libro.

Por último, Carlos L. Orihuela (2009, pp. 151-168), en su ensayo sobre los poetas del 60 y del 70, afirma que estas dos promociones poéticas cons-

tituyen etapas de un mismo proceso de reconstitución de la literatura peruana contemporánea. En esta perspectiva, la poesía de los 60 aparece no como alternativa ni rebeldía respecto a los del 50; más bien —sostiene— que emerge para establecer su propia tradición, donde se supera el dudoso dilema de los poetas ‘puros’ y ‘sociales’. En cambio, los del 70 insurgen con sus proclamas explosivas y ruidosas —a la vieja usanza vanguardista— para anunciar el fin de la tradición precedente y ellos considerarse los nuevos fundadores de la nueva era poética. Sin embargo, ambas promociones —argumenta Orihuela— se alimentaron de los mismos referentes poéticos: la poesía norteamericana, europea y la nueva poesía latinoamericana. Así, “recordemos que por entonces la poesía conversacional o exteriorista de Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, José Emilio Pacheco, Fernández Retamar, Enrique Lihn y Mario Benedetti, entre otros, gozaba ya de gran difusión entre los jóvenes poetas del continente” (p.153).

Por otro lado, Orihuela plantea el concepto de ‘sujeto poético descentrado’ como una categoría de interpretación más productiva para abordar las nuevas propuestas poéticas de cuño conversacional y polifónica. ¿Quién es el sujeto poético descentrado? Es el sujeto alterno que representa al Perú fragmentado y marginal, y su voz es el discurso de la otredad social y cultural. En otros términos, es el protagonista de la realidad multicultural, más exactamente es la voz que busca ‘hablar’ en nombre de las grandes mayorías: provinciana y contestataria, pero abierto al diálogo de todas las sangres. Entonces, si bien es cierto que este sujeto poético descentrado inicia su participación en los años 60; es en la década del 70 que su protagonismo alcanza importancia:

Su novedosa actitud colectiva que prefiere el recital masivo, la publicación conjunta, la bohemia creativa; su drástica reacción contra el cenáculo de poetas académicos y quienes gozaban del patronato de la crítica tradicional; y su aproximación a los interiores mismos de las bullentes mayorías que se agolpan en los barrios populares de la gran Lima (Orihuela, 2009, p. 159).

Ahora, cuál es la novedad que plantea este sujeto descentrado, que en gran medida está identificado con el poeta protagonista horazeriano: es haber agregado a la savia conversacional y polifónica elementos de los dialectos

tos marginales. Luego, Orihuela considera que con la categoría de ‘sujeto poético descentrado’ se puede analizar la poesía de Verástegui. “Enrique Verástegui en ‘Primer encuentro con Lezama’, texto de *En los extramuros del mundo* (1971), precisamente, y a modo de arte poética, nos ofrece la autorrepresentación del sujeto que caracteriza a la poesía del ‘70” (, p. 160).

Nos parece sugerente y apropiado utilizar esta categoría del ‘sujeto poético descentrado’ para interpretar la poesía inicial de Verástegui:

Del poeta bohemio, antiacadémico, provinciano, obrero y marginal que entre ruidosas diatribas y gesticulaciones desafiantes daba cuenta de su sugestivo universo: la monstruosa Lima en cuyas entrañas el individuo ideaba su supervivencia e insistía en su felicidad, el doloroso impacto que el caos social propinaba al intelectual marginal que racionaliza y asimilaba su propia historia (Orihuela, 2009, p. 161).

Sin embargo, esta categoría ya no sería pertinente ni productiva para acercarnos a la producción poética posterior de nuestro poeta, pues, Verástegui de ser poeta inicialmente iconoclasta ha ido evolucionando hasta convertirse en un poeta de la cultura donde hace gala de una vasta erudición que ya nada tiene que ver con esta categoría defendida por Orihuela.

Ahora bien, hemos ordenado a lo largo de estas páginas —cronológicamente— una recepción crítica general sobre *En los extramuros del mundo*. Estos recuentos de las distintas opiniones nos permiten configurar el papel real que cumplió la crítica en su afán de acercarse al primer poemario verasteguiano. En esta perspectiva queremos afirmar lo siguiente:

1. La mayoría de las opiniones críticas se basaron en la valoración impresionista, subjetiva, de talante propagandístico, sin mucha preocupación por precisar textualmente sus intuiciones e ideas. Lo que evidencia que la crítica en nuestro país está basada en comentarios superfluos, de pareceres, de suposiciones, más no de precisión, comprensión y análisis inteligentes. Es la impronta de la cháchara vacua en lugar de comentarios e interpretaciones sustanciosas e iluminadoras.
2. Enrique Verástegui, desde que publicó su primer poemario, ingresó al canon poético peruano. Lo confirman más de treinta opiniones consignadas en este trabajo.

3. *En los extramuros del mundo* fue un libro que despertó, desde su aparición, curiosidad, interés, aceptación, celebración entre los receptores amantes de la poesía.

A estas alturas de nuestro trabajo, ya se ha formalizado una agenda problemática suficiente para organizar un primer acercamiento interpretativo de la poesía de Verástegui. En esta perspectiva, buscaremos responder analíticamente algunas ideas sugerentes planteadas en torno a nuestro poeta y a su primer texto lírico. Así, señalaremos sus características versolibristas de rasgo conversacional. Qué aristas de la lírica verasteguiana permiten por ejemplo sostener a Milla Batres, González Vigil, Roncal y Mazzotti, que *En los extramuros del mundo* fue un libro original, revelador, revolucionario, al igual que *Reinos* de Eielson o *El río* de Heraud. Entonces, en nuestro afán de indicar los rasgos originales de este poemario nos ocuparemos en señalar las influencias de las que bebió nuestro poeta; porque críticos como Oviedo, Higgins o Mazzotti han mencionado la presencia de Charles Olson, Ernesto Cardenal, Allen Ginsberg, entre otros, en los versos de Verástegui. En otro momento hurgaremos en los poemas de este primer libro para precisar qué clase de marginalidad se recrea en su mundo representado, pues más de un crítico ha sugerido que *En los extramuros del mundo* habría planteado el tópico de la marginalidad, tan caro a los poetas que iniciaron sus publicaciones a lo largo de la década del 70. Asimismo, nos ocuparemos en señalar los otros tópicos que se desarrollan en este poemario, puesto que más de un crítico ha sostenido que este poemario es un texto politemático, es decir, su mundo representado desarrolla numerosos temas que convierten a *En los extramuros del mundo* en un discurso rico en significados.

CAPÍTULO 2

LOS SUBTEXTOS DE *EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO*: LAS HUELLAS, LOS ECOS, LAS COINCIDENCIAS

En el primer capítulo, hemos organizado una historia de la recepción crítica de *En los extramuros del mundo*, donde dialogamos con cada una de las opiniones críticas. En ese diálogo, destacamos los aportes sugerentes de muchos estudiosos sobre la comprensión de este poemario y llamamos la atención sobre las limitaciones que evidencian otros críticos.

En este capítulo, buscamos rastrear las influencias poéticas del que bebió el joven poeta al momento de concebir la escritura de este su primer texto lírico.

Tejido de relaciones es la poesía, y las influencias no suelen presentarse solas, sino filtradas y enmarañadas unas con otras. Pues todo texto remite a una pluralidad de textos anteriores, con los cuales mantiene un diálogo singular: parodia o negación, prolongación o amplificación, o, en fin, rescate y modificación del significado tradicionalmente acordado a ese texto o textos anteriores (Barón, 1997, p. 68).

Numerosos críticos sostienen¹³ que en este poemario de Enrique Verástegui se perciben las huellas y/o influencias de representantes de la poesía norteamericana y de poetas latinoamericanos que en esos años –la década del 60– habían alcanzado una gran difusión como modelos poéticos. Así, por ejemplo, el poeta Marco Martos (2000) afirma “El libro, más que

¹³ Entre los estudiosos que han mencionado las influencias en *En los extramuros del mundo*, tenemos a Oviedo (1972, pp. 22-23), Lauer (1979, pp. 72-73), Higgins (1993, pp. 207-208), Mazzotti (2002, p. 65), Dreyfus (2005, p. 5), entre otros.

influencia inglesa, como se dijo en su momento, revela la lectura pertinaz de los poetas beatniks y de Ernesto Cardenal” (p. 1).

Entonces, en esta parte de nuestro trabajo rastreamos las huellas, los ecos o las coincidencias que hallamos de las propuestas poéticas de Ginsberg, Williams, Olson, Cardenal, entre otros, en *En los extramuros del mundo*. Es decir, buscamos señalar los textos latentes que nosotros intuimos presentes en este primer poemario verasteguiano. Ahora, queremos precisar la presencia de los subtextos en este discurso poético tomando en cuenta tres momentos: 1.º Hablaremos de ‘huellas’ cuando se evidencia la influencia tangible, demostrable, ya en el contenido, ya en la estructura formal de otra poética en este libro; 2.º los ‘ecos’ de otras poéticas, si hallamos tópicos y/o estilos ligeramente presentes en este tejido discursivo; y 3.º las ‘coincidencias’, cuando aun a pesar de la imposibilidad de demostrar una influencia directa de otras propuestas poéticas se puede mencionar la presencia de ciertas semejanzas entre una y otra propuesta poética.

Al final, estos acercamientos comparativos nos permitirán ubicar a *En los extramuros del mundo* en el campo del discurso literario en un contexto más amplio; esto es, en el ámbito de diálogo cultural con la rica tradición poética de Occidente. Donde la inicial poesía de Verástegui se alimenta creativamente de las distintas propuestas poéticas, sin perder su fuerza creadora.

2.1 ALLEN GINSBERG Y ENRIQUE VERÁSTEGUI

Allen Ginsberg (EE.UU., 1926-1997) fue sin duda el poeta que marcó la poesía y una época cultural en la década del 60. Era el más famoso de los poetas *beat*; además de haberse convertido en la imagen de un personaje rebelde, transgresor, contestatario, inconforme y maldito. Ahora, hablar de Ginsberg es también mencionar a la *Beat Generation*.

¿Qué significa ‘Beat Generation’? Sus miembros no están de acuerdo en el sentido que debe darse a la palabra *beat*: ¿‘vencido’, ‘golpeado’ (el primer sentido recuerda a *Lost generation* de la que ni quieren oír hablar), también ‘tempo’ (relación con el jazz) y hasta ‘beatitud’ (el zen de Zinder; Kerouac en busca de Dios)? El beatnik –cercano al

hipster, como dice de sí mismo Norman Mailer- desprecia al square, que es el pasado, viejo, pompier (Elliot, 1991, p. 224).

Los célebres *beatniks* Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti o Michael McClure, al margen de sus escándalos, las drogas y sus fachas desaliñadas, con sus furibundos gritos nos recordaron brutalmente que la poesía no era únicamente fría y cuidada técnica de composición de palabras; sino, por sobre todas las cosas, inspiración, plegaria y diatriba que denuncia con ferocidad la podredumbre que envuelve a la Humanidad.

Así lo intuyeron en su momento, entre nosotros, los poetas setentistas de Hora Zero, que abrazan a los *Beatniks* como gurúes mayores de su parnaso particular y en su momento, también, construyen sus propias plegarias con el background caótico, provinciano y atirrobado del espacio limeño, tal como en el texto ‘Salmo’ de Enrique Verástegui, perteneciente a su primer conjunto, *En los extramuros del mundo* (Dreyfus, 2005, p. 5).

En la noche del 7 de octubre de 1955, Ginsberg leyó por primera vez ‘Howl’ en la galería Six (San Francisco): “He visto a los mejores de mi generación destruidos por la locura, muertos de hambre, histéricos, desnudos, / caminando por los barrios negros buscando la ansiada dosis” (1997, p. 11). Con estos versos deliciosamente filosos, se deja escuchar una voz que grita la resurrección del hombre libre en un mundo mecanizado¹⁴.

Esta poesía se escribe para ser leída en alta voz, deja de lado la estructura métrica clásica y se alinea con la tradición de la oralidad whitmaniana.

Y así apareció *Howl*, grito que provocó una verdadera revolución, más por la violencia de su estilo que por el tema: la alienación de los ‘mejores hombres de su generación’ sumidos en el mundo moderno, la sociedad como un Moloch que devora al individuo (Elliot, 1991, p. 235).

¹⁴ Jaime Urco (1987) dice que Ginsberg y sus compañeros “propugnaron por el cambio del hombre mecánico, autómatas, por el hombre libre, dueño de su destino. Su actitud sirvió en el campo de los proyectos existenciales, pues años después, otros verían en ellos enseñanzas que seguir: los hippies y su pacifismo revolucionario” (p. XIV).

Líneas arriba, Marco Martos y Mariela Dreyfus han señalado la presencia de huellas ginsbergianas en *En los extramuros del mundo*. No quepa duda de que la influencia de Ginsberg es patente en este primer poemario. El mismo Verástegui escribe: “Recuerdo que una vez les llevé ‘Aullido’ de Ginsberg, y a todos les pareció macanudo; dijeron que nunca habían leído nada mejor que eso” (Luchting, 1997, p. 325). Entonces queda confirmado que el discurso lírico de nuestro poeta se alimentó de las enseñanzas de Ginsberg.

Es cierto que el estilo de ‘Aullido’, basado en una estructura rítmica que se desarrolla y crece continuamente en sí misma, se halla en la estructura versolibrista de la mayoría de los trece poemas que integran *En los extramuros del mundo*. Sin embargo, el poema ‘Salmo’ es el texto que más marcadamente nos permite sostener que este poema está profundamente emparentado con ‘Aullido’. Veamos la huellas ginsbergianas en ‘Salmo’:

Aullido

He visto a los mejores de mi generación destruidos por
la locura, muertos de hambre, histéricos, desnudos,
caminando al amanecer por los barrios negros buscando la ansiada dosis
iniciados con cabezas de ángel ardiendo por la antigua y
celestial unión con la estrellada dinamo de la maquinaria
de la noche:

quienes pobres y andrajosos y con los ojos vacíos fumando
sentados en la sobrenatural oscuridad de habitaciones-
solo-agua-fría flotando por encima de las ciudades
contemplando jazz,

quienes con su cerebro desnudo ante los cielos bajo
el metro elevado y mirando a los ángeles mahometanos
titubeantes sobre los techos de las casas iluminadas,
quienes pasaron por las universidades con los ojos fríos
y radiantes alucinando a Arkansas y a los catedráticos
de la guerra, tragedias a lo Blake,

quienes fueron expulsados de las academias por locos
y por publicar odas obscenas bajo las ventanas
del cráneo,

quienes agazapados en habitaciones sin afeitarse en ropa interior, quemando su dinero en las papeletas y escuchando al Terror a través de la pared, quienes detenidos con sus barbas del pubis por regresar por Laredo con un cinturón de marihuana para Nueva York, quienes comieron fuego en hoteles pintados y bebieron trementina en Paradise Alley, muerte, o hicieron pasar el purgatorio a sus torsos noche tras noche con sueños, con drogas, con pesadillas que les desvelaban, con alcohol y pene y bailes sin fin, incomparables callejones sin salida de trémula nube y relámpago en la mente abalanzándose hacia los polos de Canadá y Paterson, iluminando todo el inmóvil mundo del intertempo, solideces de salones en Peyote, albas de cementerio de árbol verde en el patio de detrás, borrachera de vino sobre los tejados, barrios de escaparates de locuras automovilísticas... (Ginsberg, 1997, pp. 11-12).

Salmo

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres carcomidos por la neurosis hombre y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados confundidos y riéndose de todo. Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons sapos girasoles sarna asma avisos de neón noticias de muerte por millares una visión en la Colmena y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana a los senos de la vida y sin embargo continúan aferrándose entre marejadas de Valium y floreciendo en los maceteros de la desesperación. Esto lo escribo para ti animal de mirada estrechísima. Son años-tiempo de la generación psicótica,

hemos conocido todas las visiones y Kafka y Gregory Samsa
pasea con Omar recitando silvando fumando marihuana
junto al estanque en el parque de la Exposición —carne
alienada por la máquina y el poder de unos soles
que no alcanzan para leer Alcool de Apollinaire. (1)
Recién ahora comprendo mañana reventaré como esos gatos
aplastados contra la yerba
y las cosas que ahora digo porque las digo ahora
en tiempos de Nixon —malísimos para la poesía—
corrupción de los que fueron elegidos como padres-gerentes
controlando el precio de los libros
de la carne y toda una escala de valores que utilizo
para limpiarme el culo.
Yo vi hombres y mujeres vistiendo ropas e ideas vacías
y la tristeza visitándolos en los manicomios.
Y vi también a muchos ir gritando por más fuego desde los
Autobuses (2)
y entre tanto afuera
el mundo aún continúa siendo lavado por las lluvias,
por palabras como estas que son una fruta para la sed.

(1) unos soles de más o de menos son unos soles.

son unos soles de más o de menos en las arcas del espanto.

(2) pero nadie tuvo una luz para aliviar la pesadilla
para aliviar el horror.

(Verástegui, 1994, p. 19)

En ambos textos, un locutor personaje, en primera persona, nos describe lo que ha observado: cuadros de individuos famélicos, idiotizados, mecanizados y alienados por el sistema deshumanizante que los devora. La estructura inicial en uno y otro poema: ‘He visto’ (Ginsberg) y ‘Yo vi caminar’ (Verástegui) se evidencian muy parecidos. En otro momento, se denuncia al capitalismo que destruye al ser humano. Así en ‘Aullido’ se dice: “Se quemaban los brazos con cigarrillos en protesta por la narcótica neblina de tabaco del capitalismo”. En ‘Salmo’: “y las cosas que ahora digo porque las digo ahora / en tiempos de

Nixon –malísimos para la poesía– / corrupción de los que fueron elegidos como padres-gerentes”.

En ambos casos, se desarrolla el tópico de la alienación urbana debido a la creciente deshumanización que sufren los seres humanos, envueltos por el sistema capitalista que impone sus normas que mecanizan a los individuos hasta enajenarlos de su condición humana: “encarnación de la pobreza envuelta en harapos, drogados y con / vacías miradas, velaban fumando en la sobrenatural / oscuridad de los pisos de agua fría flotando sobre las crestas de la ciudad...” (‘Aullido’). “Yo vi hombres y mujeres vistiendo ropas e ideas vacías / y la tristeza visitándolos en los manicomios” (‘Salmo’).

Otra similitud se da a nivel del uso de sus estructuras versolibristas, más o menos, en la onda de los versículos whitmanianos, con un tono conversacional y ciertas melodías prosaicas.

Podemos agregar que el contrapunto de los sonidos en sus tres niveles: el de las palabras en una misma línea, el de las líneas en una misma parte y el de las partes del poema entre sí, es fundamental para la comprensión de sus significados de este texto que podemos comparar con la figura de un triángulo equilátero, en el sentido de que el ritmo nace de su vértice superior y se expande hacia la base (Moore, 2007, p. 1).

Hay, entonces, una afinidad entre las ideas estéticas de Ginsberg y Verástegui, un conjunto de paralelismos directos entre los versos de ‘Aullido’ y ‘Salmo’. Además, se puede sostener que hallamos temperamentos afines entre Ginsberg y Verástegui. El poeta *beat* quería estar fuera de una sociedad a la que abomina, es decir, el poeta busca vivir “libre como un búfalo, como el indio” (Elliot, 1991, p. 225). Del mismo modo, Verástegui siempre ha buscado vivir como un *hippie* sesentista, libre de cualquier marcación horaria; dedicado a tiempo completo a la lectura y a la creación poética. Espíritus afines que repudian la prosperidad moderna regida por la ‘ganancia’ y gobernado por la estupidez.

Ahora, las huellas ginsbergnianas evidentes en *En los extramuros del mundo* no invalidan el discurso poético verasteguiano. Puesto que desde los tiempos inmemoriales –desde Homero, por ejemplo, hasta el mismo Ginsberg– las propuestas poéticas siempre han dialogado: ya por coincidencia, ya por negación. La poesía de Verástegui dialoga creativamente con las propuestas del autor de

'Kadish' sin dejar de lado su gran fuerza creadora. Y esta fuerza creadora, reconocida por todos los críticos, es la marca de originalidad de nuestro poeta.

2.2. WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y ENRIQUE VERÁSTEGUI

William Carlos Williams (Nueva Jersey, 1883-1962) fue médico y escritor. Escribió poesía, relato, novela, ensayo, una obra autobiográfica y hasta alguna obra de teatro; sin embargo, su reconocimiento universal tiene que ver con su poesía y con su teoría prosódica sobre el fenómeno del verso libre.

El concepto de prosodia abierta o de campo abierto¹⁵ fue propuesto por Williams en su famoso ensayo "The poem as a field of action" (1948) (Mancilla, 2003, p. 117). "Cuando Williams explica su teoría prosódica, sugiere que la medida varía teniendo en función del lenguaje específico del texto, por lo que el poema, al constituirse en un universo único, tiene su propia medida y debe buscar su libertad musical frente a la prosodia tradicional" (p. 118).

Williams de todas maneras supone que todo verso implica una medida, entonces, el verso libre no existe. Pero es consciente que se ha iniciado en el siglo XX una profunda renovación del lenguaje poético así como de su estructura. Este ensayo precede al manifiesto-ensayo de Charles Olson titulado 'Projective verse' (1950).

The one thing that poet has not wanted to change, the one thing he has clung on in his dream—unwilling to let go—the place where the timelogs is still adamant—is structure... How do we know reality? The only reality that we can know is MESAURE (Williams, 1969, 'The poem as a field of acción', citado por Mancilla, 2003, p. 125).¹⁶

Williams sugiere la presencia de un pie métrico 'flexible' que ayude a describir las características del verso libre: "Este pie trisílabo denominado por Williams 'variable foot' ofrece cierta problemática ya que la estabilidad relativa implica una contradicción en los términos" (Mancilla, 2003, p. 126). Entonces,

¹⁵ La aparición del 'verso libre' y su gran desarrollo en los EE.UU., a partir de la producción poética whitmaniana influirá en la búsqueda de otro tipo de teoría prosódica que explique esta novísima poesía que es distinto al metro de la poesía tradicional.

¹⁶ "Una de las cosas que un poeta no quiso cambiar, una de las cosas que sostuvo en sus sueños, un deseo que deja pasar - un lugar donde el tiempo - el registro está todavía latente - es estructurado... ¿Cómo conocemos la realidad? La única realidad que conocemos es inconmesurable" (traducido por C. Medianero).

la idea del ‘pie variable’ como la presencia de una sílaba acentuada junto a un número indeterminado de sílabas átonas, no es el método en sí de análisis para explicar el funcionamiento del verso libre, más bien es una afirmación teórica que motivará la aparición de toda una gama de teorías prosódicas posteriores en el siglo XX.

En cualquier caso, la musicalidad y visibilidad de todas sus composiciones muestran claramente que escribió sus poemas impelido siempre por la convergencia de pautas visuales y auditivas. La vista y el oído: pintar con palabras y escuchar las cosas: los sentidos, no al intelecto; sensaciones, no conceptos; cosas, no ideas; lo concreto, no abstracciones (López, 2007, p. 5).

Estas características de la poesía de Williams, sugeridas por López Merino (2007, pp. 1-12), se hallan reflejadas en mayor o menor medida en los versos de *En los extramuros del mundo*. En este caso, sostenemos que hallamos ‘ecos’ williamsnianos en este primer poemario de Verástegui. Ahora, ¿cuáles serían estos ecos de la poesía de Williams que encontramos en este poemario verasteguiano? Williams retrata la vida urbana cotidiana de Norteamérica. Verástegui ubica su mundo representado en la urbe limeña: “Y corro por estas calles de Lima”.

En Williams es fundamental la profundidad y la intensidad de su mirada. “Sus poemas no explican sino presentan, capturando las cosas y a los hombres de a pie al modo de instantáneas imprevistos tomadas sin composición y sin posibles poses” (p. 4):

La acacia en flor

Entre
La verde
Rígida
Vieja
Brillante
Quebrada
Rama
Llega

El blanco

Suave

Mayo

Nuevamente¹⁷

(Citado en Luna, 2004, p.5)

En Verástegui el tópico de la mirada es uno de los motivos de su mundo representado: “Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons”, “y corremos fugándonos sin cancelar las cuentas y otra vez estamos en la plaza San Martín frente al caballo inmovilizado/ por la cámara de los turistas” (1994, pp. 19 y 11).

Williams utilizó sin discriminar las palabras elevadas y la palabras bajas: “tus muslos son manzanas / cuyas flores tocan el cielo. / ¿Qué cielo? El cielo / donde Watteau colgó el escarpín / de una dama” (‘Retrato de una dama’). “En una casa de huéspedes de Brooklin / encontré a su segundo marido, / se fue con él a Puerto Rico, / parió otros tres hijos, perdió / a su segundo marido, vivió / trabajosamente ocho años” (‘Consagración de un pedazo de tierra’, citado en Luna, 2004, pp. 6-7).

Consiguiendo un coloquialismo, que con maestría nombra lo próximo, lo cotidiano. Es decir, se sirvió del habla y de los ritmos del idiolecto cotidiano de los norteamericanos, por ello fue considerado como maestro, entre muchos, por Allen Ginsberg, Robert Lowell, Raymond Carver y Charles Bukowski. Enrique Verástegui se mueve desde un prosaísmo repelente hasta lo más elevado de un verso sublimemente connotado: “Y permanezco como brasa bajo la lluvia o bajo el jazz de las discotecas / escuchando cantar a Odetta / meciéndome con la brisa como un murmullo de mariposas sobre / mis rodillas, / sobre mi soledad”, “y toda una escala de valores que utilizo / para limpiarme el culo” (1994, pp. 31 y 19).

Otros felices ecos williamsnianos que ubicamos en *En los extramuros del mundo* tienen que ver con su relación con la pintura: Williams fue influenciado por la obra de pintores como Brueghel, Matisse o Duchamp. Lo más evidente: “Williams contaba con un modo de mirar pictórico que aplicó desde sus inicios a muchos de sus poemas y que culminó en su última colección titulada significativamente *Pictures from Brueghel* (1962)” (López,

¹⁷ Traducción de Alberto Girri.

2007, p. 4). También Enrique Verástegui desarrolla como una de sus características el tópico de la mirada, es decir, sus poemas patentan una visualidad viva.

En ambos poetas resalta la visualidad ‘objetivista’ en lugar de una mirada interior o subjetivista. Respecto a su relación con la pintura hay más de una coincidencia entre uno y otro poeta. Si Williams escribió *Pictures from Brueghel*; Verástegui escribió “Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle Griet – una pintura de Brueghel”. Además, en *En los extramuros del mundo* aparece otro texto basado en una pintura: “Poema escrito sobre una impresión causada por ‘El remolino de los amantes’– una pintura de William Blake”.

Resumiendo, estos ecos de la poética de Williams que hallamos en el poemario verasteguiano no indican una falta de creatividad ni desmerecen este texto lírico de nuestro poeta. Más bien, confirman el diálogo creativo pertinaz y cosmopolita de Verástegui con la tradición de los grandes creadores de la Cultura Occidental en boga entonces.

2.3 CHARLES OLSON Y ENRIQUE VERÁSTEGUI

Charles Olson (Estados Unidos, Massachussets, 1910-1970) fue poeta, crítico y dirigió el Black Mountain Collage¹⁸. Es uno de los teóricos de la prosodia de campo abierto (Open field prosodies), quien junto a William Carlos Williams buscaron un nuevo método de análisis prosódico de la nueva producción poética que se caracteriza por alejarse de los patrones métricos tradicionales.

Olson publicó un manifiesto-ensayo titulado ‘Projective verse’ (1950)¹⁹ donde propone que el aliento, la respiración (breath) es la única medida del verso. Es decir, la lectura de un verso es comparable al lapso entre los procesos de inhalación y exhalación. Detengámonos, entonces, en la expli-

¹⁸ Esta Escuela de Black Mountain era un centro de estudios de artes experimentales que funcionó en Carolina del Norte. En este centro los profesores y los alumnos realizaban investigaciones en un clima de relación horizontal y donde no había graduaciones ni certificaciones; sino el puro gusto de investigar y relacionarse con el arte (Urco, 1987, p. XI; Weinberger, 1992, pp. 579-580).

¹⁹ “El verso projectivo apareció en 1950 en Poetry New York, N ° 03 y constituye uno de los documentos fundamentales que incluso ha tenido repercusiones en los poetas beatniks (Allen Ginsberg, Jean Kerouac, etc.)” (Fernández, 2001, p. 138).

cación que hacen algunos estudiosos de Olson sobre su propuesta de ‘verso proyectivo’.

Eliot Weinberger (1992) dice que para Olson, el verso, “más que depender de cualquier prosodia heredada, debía corresponder a una unidad de aliento” (p. 580). Además, motivado por los pintores abstractos, desarrolló el concepto de composición de campo “poemas que no nacían del margen izquierdo sino que explotaban por toda la página” (p. 580). Entonces, se priorizaba el acto creativo en lugar de preocuparse por los resultados.

Jaime Urco (1987) resalta que Olson introdujo el concepto de ‘energía cinética’. “Cinética es, para Olson, el habla cotidiana; y si de lo que se trata en poesía es de revelar la ‘energía cinética’, entonces debe de existir una ligazón directa entre habla cotidiana y poesía. En otras palabras, la poesía debe reproducir la fuerza, la espontaneidad y el staccato de habla cotidiana” (p. XI).

Camilo Fernández (2001) afirma que Olson propone el ‘verso abierto’ como una superación del ‘verso cerrado’ clásico. Entonces, lo novedoso es que ya no interesa la estrofa tradicional, sino el movimiento del verso, donde

En la ‘composición por campo’ los objetos son tratados de manera independiente. El poeta ha de tratar, según Olson, de eliminar sus ideas preconcebidas y revelar las tensiones entre los objetos en el propio contexto del poema. Olson está a favor del objetivismo en el ámbito de la poesía (p. 139).

María Isabel Mansilla Blanco (2003, pp. 120-133) considera que Olson junto a Williams, fueron los primeros poetas que se preocuparon en proponer métodos nuevos de análisis de la nueva producción poética verso librista. En ellos está, entonces, el origen del concepto de prosodias abiertas o de campo abierto.

En ese sentido el aliento representa para Olson la voz individual del poeta. La insistencia de Olson en la autenticidad de la voz del poeta y su rechazo a separar la prosodia del sentimiento, hace posible que su ensayo ‘Projective verse’ (1950) se considere una aportación más a la idea de que la obra literaria constituye un todo orgánico (p. 128).

Los críticos mencionados líneas arriba coinciden en que la propuesta de Olson, el concepto primordial, es que al poeta únicamente le debe in-

teresar la presión de su oído y su respiración para producir las sílabas que constituyen el material poético. Entonces, en el poema verso librista, el único elemento estructural visible es el ‘verso’ o línea versal. Además, en estos poemas ya no se toman en cuenta la normatividad de ninguna clase como en el verso clásico. También “Olson destruye el encabalgamiento en su ensayo-manifiesto dado que el patrón métrico preestablecido deja de existir. Lo que permanece es el fluir del lenguaje siguiendo los dictados del oído y el aliento del poeta” (p. 129).

Otro concepto interesante que Olson formula es el de prosodia visual que se distingue en los espacios en blanco (blanks) de la página. Sin embargo, este concepto no tiene que ver necesariamente con la poética mallarmeana; sino que está ligado a la ‘máquina de escribir’, invento fundamental para la escritura en los primeros 80 años del siglo XX (Urco, 1987, p. XII; Mansilla, 2006, pp. 129-130).

Olson argumenta que la máquina de escribir nos ayuda a precisar con exactitud la duración de los espacios en blanco “que se interpretan como silencios, proporcionando una libertad desconocida para el poeta que puede prescindir de la rima y del metro para marcar pautas de lectura del poema” (Ibídem). Así, por ejemplo, si en un poema, en uno de sus versos se deja un espacio en blanco equivalente a una frase anterior, entonces significa que se tiene que dejar pasar un tiempo en silencio equivalente al tiempo que se ha tomado en pronunciar dicha frase:

Perdí el tiempo

y no me contentó con el argumento que esgrimía el hombre
de que tal demora ~~~~~
constituye ahora la naturaleza de la
obediencia,...

(Olson, “Máximo a sí mismo, citado en Urco, 1987, p. 3)

En estos versos de Olson, al tercer verso breve le sigue el espacio subrayado (por nosotros) que complementa la idea de la demora. Es decir, ese espacio en blanco equivale a un silencio que debe ser igual en duración a la frase anterior: ‘de que tal manera’.

Y, en esta perspectiva del concepto de la ‘prosodia visual’, es que Olson utiliza un nuevo signo de puntuación – es un signo tipográfico de la máqui-

na de escribir: la barra (/) que equivale a una pausa fónica breve, menor a la pausa que señala una coma. En ese sentido esta (/): barra o ‘eslach’ en la computadora no interrumpe tanto el significado de la respiración como sí lo hace una coma.

¿De qué manera estos conceptos se evidencian en *En los extramuros del mundo*? En un primer momento, señalamos que una de las huellas olsonianas que hallamos en los poemas verasteguianos es el uso de la barra (/):

Voy caminando perdidamente atado
a los más raros principios
a la vida / a la vida / a la vida (1994, p. 15)

8.30 / 8.30 / 8.30 / 8.30 / 8.30
Voy a estallar (1994, p. 23)

Qué filosofía más honda habría nutrido
los sesos, del poeta, no vaciles en tu camino
no lo hagas / Egipto o África no interesa (1994, p. 44)

y diariamente de 6 a 9 p.m. recibías entregabas libros
guiabas lectores por la Biblioteca / guerras
cataclismos / temblores / peligro nuclear... (1994, p. 49)

Sonja arrojándome del lecho / apestando / desnuda (1994, p. 61)

Como vemos, en estos versos sacados arbitrariamente de los distintos poemas de *En los extramuros del mundo*, se verifica el empleo de la barra (/) que significa una pausa fónica más breve que la coma. Entonces, si leemos, verbigracia, “a la vida / a la vida / a la vida” se debe realizar con un aliento rítmico apenas entrecortado entre cada frase ‘a la vida’.

El concepto de “composición de campo” donde el poema ya no empieza en el margen izquierdo de la página, sino que explota por toda la página, también se evidencia como una de las características de la poesía de Verás-

tegui, evidentemente influenciada por la propuesta de Olson. Este concepto se puede observar en el poema “Breve estudio de Jorge Manrique”.

Cabalga

o recita en invierno:

S. XV.

Jorge Manrique enséñame
cómo limpiar estos versos.

Desde tu tiempo vengo / J. Manrique:
te comprendo. Aragón y Castilla unifican sus reinos y así
quedan van quedando y quedándose con el oro del Coricancha.

Cierta vez leí de Maquiavelo que el fin justificaba
los medios y me digo / Jorge Manrique, recita o cabalga en tiempo
de transición y locura: Colón viaja
o habla con los santos sabios doctores de la Ley.

(Decreto Ley 17437 de represión estudiantil.)

Y Colón es un mochilero llegando a la Rábida
y nadie sabe de él todavía: oscuro rumiador de sal
marinero de tierra (desconocida isla) hasta 1492.

Y así todo iba estabilizándose:

así los versos como la economía.

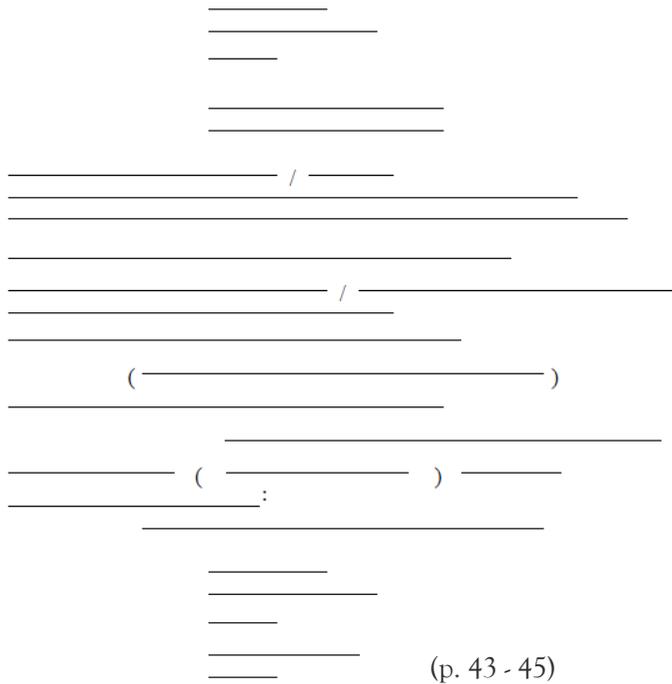
Flores
de tu razón crecen
intactas.

Y todo lo que fue
es todavía (1994, pp. 43-45)

Este poema empieza casi a la mitad de la página. Constituido por tres versos breves al inicio, luego dos versos breves separados del primer grupo; la siguiente estrofa está constituida por tres versos largos, donde el primer verso es menor en extensión al segundo verso, y este es un poco menor al

tercer verso. Pues se presenta una imagen de explosión, de haber lanzado las palabras para que se impregnen en la hoja en blanco con distintas medidas. Veamos a continuación un esbozo de su estructura:

Esbozo de ‘Breve estudio de Jorge Manrique’



(p. 43 - 45)

Ahora, si lo ‘cinético’ para Olson es el uso del habla cotidiana. Tenemos en esta inicial poesía de Verástegui, la reproducción y la espontaneidad del idiolecto común y corriente de la gente, como una de sus características. Esto es, esta característica es una constante en el vocabulario verasteguiano, al margen que en otros pasajes del poema, el aedo emplee versos elaborados con suficiencia artística:

... vamos paseando por Tacora
entre prostitutas y ladrones

que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero tenemos
 hambre y comemos ciruelas
 y corremos fugándonos sin cancelar la cuenta...
 (1994, p. 11)

En estos versos se perciben la fuerza y la espontaneidad del habla cotidiana del que hablaba Olson. Por otro lado, si el aliento es la única medida del verso, tenemos que en muchos pasajes de esta poesía de Verástegui, el ritmo de la modulación en la pronunciación o lectura sería el único mecanismo de diferenciar un verso de otro, puesto que aquí ya no tiene cabida la métrica ni la rima:

no puedo soñar cantar pensar en cosas concretas
 no puedo soñar cantar escribir ese poema para ti mi gatita
 (1994, p. 11)

Estos versos que comparten casi las mismas palabras se diferencian uno del otro, porque el segundo verso refiere un mayor aliento en su realización en la lectura respecto al primer verso; además, en estos versos no aparecen ninguno de los signos de puntuación. Luego, cada lectura puede actualizar estos versos de acuerdo al ritmo de lectura de cada quien.

Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco.
 ¿Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco?
 (1994, p. 15)

Estos versos son idénticos palabra tras palabra, pero no significan lo mismo: el primer verso es una afirmación; el segundo verso expresa duda. Los diferencia la entonación del fonema suprasegmental en el segundo verso. Aquí, sin duda, también se está 'jugando' con la concepción del aliento olsoniano, esto es, está presente la musicalidad de la voz y la fuerza de la respiración del poeta, en su búsqueda de construir un discurso poético orgánico.

Los versos de *En los extramuros del mundo* evidencian pues la presencia de hondas huellas olsonianas; sin embargo, no se trata de un influencia mecánica. Esto es, los conceptos de Olson están presentes pero como parte de

la operación creativa de nuestro poeta, es decir, es un recurso que el poeta emplea en esa perspectiva de diálogo con las otras propuestas poéticas que la cultura organiza como una operación de intertextualidad.

2.4 THOMAS STEARNS ELIOT Y ENRIQUE VERÁSTEGUI

T. S. Eliot (Estados Unidos, 1898-1965) fue poeta, dramaturgo y crítico. Uno de los mejores poetas del siglo XX. En el mes de octubre de 1922, apareció en Londres su famosísimo *The waste land*. Este largo poema de cuatrocientos treinta y tres versos se instituyó en escuela, pues, influyó en mayor o menor medida a generaciones enteras de poetas que surgieron después a lo largo y ancho de Occidente.

The waste land (*La tierra baldía*) está constituido por cinco títulos: ‘El entierro de los muertos’, ‘Una partida de ajedrez’, ‘El sermón del fuego’, ‘Muerte por agua’ y ‘Lo que ha dicho el trueno’.

En estos cinco títulos, una de las grandes novedades²⁰ es su explícita intertextualidad, es decir, es evidente las huellas de otras obras. Así hallamos versos incorporados como collages de citas de Dante, Shakespeare, Safo, Ovidio o Baudelaire, entre otros. Este manejo magistral del adagio latino *liber ex libris* y la colocación de notas que ocupan más o menos 7 páginas al final del poema conmocionaron a la crítica y a los lectores. “La ciudad aparece configurada con la irrealidad, ‘unreal’, tierra yerma imbuido de una atmósfera nebulosa con características fantasmagóricas en donde los ciudadanos son ‘cuerpos vacíos’, meros espectros fluyendo arriba y abajo” (Ruiz, 1996, p. 171).

Ciudad irreal,
bajo la niebla parda un amanecer de invierno,
una multitud fluía por el Puente de Londres, tantos,
no creí que la muerte hubiera deshecho a tantos (Eliot, 1986, p. 131).

²⁰ No debemos olvidar que Ezra Pound, guía y maestro de Eliot, ya utiliza estos mecanismos de elaboración estructural, abundante en intertextualidades, donde el poema como los cantos poundianos y en *La tierra baldía* tienen versos en francés, alemán, italiano, latín, entre otros, de autores famosos. En todo caso, la autosuficiencia de Pound y Eliot, es que ellos dialogan con los grandes autores de diferentes épocas con suficiencia.

El poema se enmarca en la gran ciudad moderna, Londres; pero es la visión de una urbe deshumanizada, donde reina la muerte, la monotonía y la sequedad. Se desarrolla, pues, el tópico de la ‘tierra yerma’. Es un tópico recurrente en la poesía, donde en este caso refleja la crisis personal y existencial de un Hombre de la post primera guerra mundial y por ende refleja también el malestar de la época.

El poeta en la nueva sociedad industrial está determinado por: la alienación, las anónimas e indiferentes masas urbanas donde multitud es igual a soledad, las absurdas relaciones entre los seres humanos, la ruptura de los ideales naturales por la maquinaria capitalista, una nueva concepción del tiempo, la fragmentación de la realidad, y, sobre todo, el moderno espacio urbano, lugar de objetos abandonados y en deshaucio donde el poema proyecta sus sueños y su identidad humana definida como ausencia: ese ‘cuerpo vacío’, mero fantasma sin sentido, condenado a vagar por una ‘ciudad irreal’, ‘tierra muerta’ (Ruiz, 1996, pp. 169-170).

Estos motivos, estas características, ¿están presentes en *En los extramuros del mundo*? Sí. Existen suficientes influjos eliotianos en este primer poemario de Verástegui.

En el 65 –sostiene Verástegui– leí también un texto poético que me pareció genial y que me hizo pensar que así debía ser la poesía: ‘El canto de amor de J.A: Prufrock’ de T. S. Eliot. [...] Me invitaron a una clase del Dr. Francisco Carrillo sobre ‘The waste land’ [...] (Luchting, 1977, pp. 330-372).

Entonces, no hay duda, el magisterio de Eliot le era familiar a nuestro poeta. Veamos a continuación estas influencias.

Las citas están presentes en *En los extramuros del mundo*. Esta incorporación de versos –literales o reconstruidos– es un procedimiento que patentiza el diálogo creativo con la tradición del canon literario. Así, por ejemplo, se incorporan versos de Jorge Manrique: “Cualquier tiempo pasado / fue mejor”, “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar”, “Aunque en la vida murió / nos dejó harto consuelo / su memoria” (p. 45). Algunas

citas en inglés: “y morir es alcanzar 10 mil indulgencias (S/.) en el control de la sociedad opresiva: American way of life”(p. 65); “¿What time is it? (p. 69); versos de Dante: “a mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura” (p. 67); un enunciado de El Quijote: “Los perros ladran, señal de que avanzamos Sancho” (p.70), entre otros.

Luego, Verástegui —igual que Pound y Eliot— agrega citas de versos en inglés como parte del discurso poético. Sin embargo, es bueno precisar que el manejo de estas intertextualidades no desmerece la creatividad del poeta. Es más bien la continuación de una tradición de diálogo que se ha desarrollado a lo largo de la historia poética. Además, este discurso poético verasteguiano no es exactamente una copia de Eliot ni de Manrique, a quien cita con mayor énfasis. “En otras palabras, un texto siempre lleva en su seno los rastros de otros textos, aquellos que su autor ha conocido y utilizado” (Zecchetto, 2003, p. 325).

Si en *La tierra baldía* el lugar de los sucesos es Londres —la gran ciudad moderna— con sus hoteles, fábricas, bares, también sus sucios arrabales o lugares símbolos como ‘el Puente de Londres’, ‘King William Street’ o ‘Saint Mary Woolnth’: “Se exhalaban suspiros, breves y poco frecuentes, / y cada cual llevaba los ojos fijos ante los pies. / Fluían cuesta arriba y bajando King William Street, a donde Santa María Woolnoth daba las horas / con un sonido muerto en la campanada final de las nueve” (Eliot, 1986, p. 131).

En *En los extramuros del mundo*, el escenario aludido es la ‘moderna’ Lima, donde deambulan “peatones / y automóviles atascados / frente al Parque Universitario en la avenida Abancay” (p. 27). Esta ciudad caótica y opresiva es la urbe por donde deambula nuestro personaje locutor, buscando vivir a plenitud la vida: “y corro por estas calles de Lima / buscando recordando a Vivian” (p. 11). También en esta ciudad hallamos lugares símbolos que lo identifican como ‘la plaza San Martín’, ‘el Parque Universitario’, ‘los cafetines de Huérfanos’, ‘La Colmena’, ‘el Parque de la Exposición’, ‘las calles Lampa, Azángaro, Camaná’. Es todo un circuito urbano donde la alienación se expande y la deshumanización devora a la gente: “esta ciudad ese monstruo sombrío escapado de la mitología / devorador de sueños” (p. 36).

Otra coincidencia exquisita entre *La tierra baldía* y *En los extramuros del mundo* es que en sus tejidos discursivos aparecen unos hilos musicales, es

decir, se citan unos versos de canciones populares. Así, en *La tierra baldía* en ‘Lo que dijo el trueno’ aparece el verso “El puente de Londres se cae se cae se cae” (“London bridge is falling down, falling down, falling down”) –tomado de una canción popular inglesa– (Buscarons, 1992). En *En los extramuros del mundo* en el poema “Datzibao” se cita: “y tú junto a mí convertida en mi aliento escuchándote aprendiendo / de ti a la molina no voy más esa canción negra arde en / mi pecho...” (p. 36). El verso en negritas pertenece a una canción popular de la música negra peruana que lleva por título el mismo verso.

Ahora si abordamos el tópico de la ‘tierra yerma’. El *leiv motiv* de la tierra estéril, dice Eliot²¹, lo ha tomado de los antiguos cuentos del Santo Grial, así como de los relatos bíblicos y hasta de la *Divina comedia*.

Sugeridos o no por Eliot, este tópico se puede rastrear en este primer poemario verasteguiano. La urbe limeña es presentada como una jungla de cemento donde reina la alienación que mecaniza con sus horarios de trabajo a la gente. La galopante deshumanización devora poco a poco a “hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados” (p. 19). Lima es una especie de ciudad infernal donde la muerte acecha, la indiferencia abunda y la opresión gobierna:

y mira acá esta foto: es Jericó devastada por el mal uso de los sebos /
por la droga, las flores de plástico (p. 11)
y cada vez más el mundo es un paladar reseco
con la lengua y los sueños refregándose
en el aire... (p. 16)
Yo vi hombres y mujeres vistiendo ropas e ideas vacías
y la tristeza visitándolos en los manicomios (p. 29)
esta ciudad ese monstruo sombrío escapado de la mitología
devorador de sueños (p. 36)

²¹ “No solo el título, sino el plan y buena parte del simbolismo incidental del poema me fueron sugeridas por el libro de la señorita Jessie L. Weston sobre la leyenda de Graal: *From Ritual To Romance* (Cambridge)” (Eliot, 1986, p. 149).

Ahora, hallamos una diferencia notable, entre otros, que queremos destacar entre *La tierra baldía* y *En los extramuros del mundo*. En el poemario eliotiano, el tópico del erotismo está ligado a la infertilidad; es la presencia de una sexualidad sin pasión y sin amor. Los individuos indiferentes y enajenados ejercen su erotismo como entes mecanizados. Así, por ejemplo, el encuentro sexual entre la mecanógrafa y el joven forunculoso es la descripción de una parodia grotesca:

Él, el joven forunculoso, llega,...
El momento es ahora propicio, según supone,
la cena ha terminado, ella está aburrída y cansada,
se esfuerza por hacerla entrar en caricias
que aún no son reprochadas, aunque no deseadas (Eliot, 1986, p. 139).

En *En los extramuros del mundo*, el erotismo es vivido plenamente por el locutor personaje. El amor orgiástico que es un motivo recurrente a lo largo de los poemas es el desarrollo del encuentro entre el amado y la amada; ellos viven a plenitud el erotismo como una manera de seguir sabiéndose humanos, además esta vivencia orgiástica es su propuesta de vida opuesta a la deshumanización que devora a los hombres y mujeres en la jungla urbana:

agazapados tirados sobre la yerba del parque
Neptuno y el amor eres tú oh mi gatita
esperándome desnuda con una fruta sobre
las rodillas (p. 53)
y esa manera muy tuya de hacerlo
de rozarnos saltando de un lado para otro
como dos gatos que no pueden concluir el espasmo (p. 54)
... en la tarde cuando tú encendías
frutos de oro
lamiéndome el falo y lamiendo la rueda de los espasmos (p. 69).

Resumiendo, hallamos huellas luminosas de Eliot en las páginas verasteguianas; sin embargo, el tono verasteguiano es más filosófico y contestatario

que el tono eliotiano que se caracteriza por su tono interrogativo, profético y amargo.

2.5 ERNESTO CARDENAL Y ENRIQUE VERÁSTEGUI

Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925) es poeta, místico, político, escultor, narrador y sacerdote de la Teología de la Liberación. Es uno de los hitos de la poesía latinoamericana junto a César Vallejo, Octavio Paz, Pablo Neruda, Nicanor Parra, entre otros grandes poetas del siglo XX. Al igual que a Eliot, se le considera un discípulo aprovechado de las propuestas poéticas de Ezra Pound²², a quien había estudiado con exhaustividad.

La propuesta poética del autor de *Salmos* (1964) comenzó a alcanzar una gran difusión y reconocimiento en los años 60. Esta poética se denominó la ‘poesía conversacional’ (ver Retamar, 1975, pp. 111-126). Ahora, la poesía conversacional en Cardenal está ligada al vocablo exteriorismo. Entonces, para referirnos al poeta-sacerdote-revolucionario es más pertinente utilizar el concepto de poesía exteriorista²³. Entonces, ¿qué es la poesía exteriorista?

El crítico peruano, Raúl Bueno (1985), define la poesía exteriorista como “una poesía narrativa y anecdótica, hecho con elementos concretos, reales; con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y dichos” (pp. 75-76). Mientras el crítico nicaragüense, Pablo Antonia Cuadra (1971) argumenta:

El exteriorismo es la objetividad poética ‘austeramente fiel a la realidad inmediata y exterior’. Es una de las corrientes más ricas y dominantes en la poesía nicaragüense después de Rubén, pero Cardenal recoge su caudal, lo aumenta con su admirable asimilación de los cantos poundianos y lo encauza victoriosamente hacia el terreno de lo épico (p. 20).

²² “Como ya otros han señalado, el conversacionalismo latinoamericano contemporáneo se remite en buena medida al esfuerzo de Ezra Pound por hacer una nueva poesía a partir de un revival de valores literarios de la antigüedad clásica” (Lauer, 1996, p. 181).

²³ La noción de poesía conversacional es un concepto que involucra variantes en Latinoamérica; así en esta poética conversacional está la antipoesía de Nicanor Parra, las parábolas de Antonio Cisneros, las compungidas confesiones de José Emilio Pacheco, la autocrítica de Rogelio Nogueras, el simplismo de Mario Benedetti, entre otros.

Urdanivia (1984) dice: “Creemos que a Cardenal le impresionó el concepto de Pound sobre la poesía como una ciencia y del poeta como un científico de la palabra que da a conocer objetivamente la realidad histórica que vive” (p. 23).

Mirko Lauer sostiene que “la palabra exteriorismo no debería hacer pensar tanto en el mundo exterior por oposición a la subjetividad, sino en el establecimiento de un lector ubicado fuera de la prosodia tradicional, que para descifrar el poema con el oído acude a sus propios ritmos y no a los del poeta, que más bien parodia” (1996, p. 184).

Mario Benedetti (Morúa, 2005, pp. 44-52) afirma que el característico ‘exteriorismo’ de Cardenal “da testimonio de un lirismo espontáneo y cotidiano, pero también de un formidable dominio del verso, de una particular aptitud para hacerlo sonar de un modo natural, comunicativo” (p. 46).

Resumiendo, la poesía exteriorista se basa en una narratividad que argumenta en oposición a la lírica clásica que seducía por su musicalidad. Entonces, esta voz coloquial nos ‘habla’ –lejos de la solemnidad y fastuosidad verbal- de los sucesos históricos y cotidianos, con nombres propios, fechas exactas, cuadros estadísticos, noticias periodísticas; es decir, “narra historias morales y crea contextos estéticos y espirituales para el ethos de su lugar y de su época” (Lauer, 1996, p. 184). Veamos un poema exteriorista:

Como latas de cerveza vacía

Como latas de cerveza vacías y colillas
de cigarrillos apagados, han sido mis días.
Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
y desaparecen, así ha pasado mi vida.
Como los automóviles que pasaban rápido por las carreteras
con risas de muchachas y música de radios...
Y la belleza pasó rápido, como el modelo de autos
y las canciones de las radios que pasaron de moda.
Y no ha quedado nada de aquellos días, nada,
más que latas vacías y colillas apagadas,
risas en fotos marchitas, boletos rotos,
y el aserrín con que al amanecer barrieron los bares (Cardenal, 1990, p. 9).

Ahora, ¿existen lazos significativos entre las propuestas de la ‘poesía exteriorista’ y los versos de *En los extramuros del mundo*? Por supuesto, no diremos que el discurso poético verasteguiano es un ejemplo de la poesía exteriorista; pero, sí hallamos ecos suficientes de este lirismo espontáneo y cotidiano que retumban entre líneas en el tejido lírico verasteguiano.

Verástegui en la entrevista que le hace Luchting (1977, p. 330) nos confiesa que ha leído a Cardenal: “Estaba pues, como diría Cardenal, ‘Sólo como un astronauta frente a la noche espacial’” (p. 1977). Por otro lado, Verástegui desde los inicios de sus correrías poéticas estuvo ligado al grupo Hora Zero. Recordemos que el nombre de este grupo poético surgido en Lima en 1970 es un homenaje al libro *Hora cero* (1957)²⁴ de Ernesto Cardenal. Veamos esos ecos cardenalianos.

Un eco interesante que emparenta a Verástegui con Cardenal es el uso abundante del polisíndeton ‘y’. Este estilema retórico cumple el papel de describir situaciones intensas y naturales, donde se busca atrapar al lector con la fluidez de un discurso poético sencillo, claro, directo y galopante:

Cardenal

y la lluvia radiactiva a unos daba leucemia
y a otros cáncer en el pulmón
y cáncer en los huesos
y cáncer en los ovarios
y los niños nacían con cataratas en los ojos
y quedaron dañados los genes por 22 generaciones (1990, p.13).

Verástegui

y morir es alcanzar 10 mil indulgencias (S/.) en el centro
de la sociedad opresiva: American Way of Life.
Y me gritaron salvaje por no saber caminar en parquet.
Porque yo soy más salvaje de lo que pude parecer.
Y más libre. Y más limpio.

²⁴ Tulio Mora (1990) dice que “el nombre de este movimiento Hora Zero – es un homenaje al libro del mismo nombre (solo que sin zeta) de Cardenal, memorable poema político que testimonia la lucha del pueblo nicaragüense contra la tiranía de la dinastía Somoza desde los tiempos de Sandino” (p. 3).

Y pienso esculpir una gota de lluvia.
Y pintar un cuadro con un árbol lleno de fuego
con ese ramaje tan parecido a mí cuando es otoño
y salgo de noche a caminar por allí con bruma
y con la lluvia lavándome el alma (p. 65).

También, resuenan los ecos exterioristas en *En los extramuros del mundo* cuando se detallan los sucesos habituales de la vida cotidiana con elementos que señalan situaciones concretas y con ese preocupado toque anecdótico:

Cardenal

Aquí pasaba a pie por estas calles, sin empleo ni puesto,
y sin un peso.
Sólo poetas, putas y picados conocieron sus versos.
Nunca estuvo en el extranjero.
Estuvo preso.
Ahora está muerto.
No tiene ningún monumento (p. 45).

Verástegui

Vamos paseando por Tacora
entre prostitutas y ladrones
que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero tenemos
hambre y comemos ciruelas (p. 11).

Ahora, si el ‘exteriorismo’ señala nombres propios, precisa fechas, menciona lugares; es decir, nos da a conocer una situación histórica objetiva. Entonces, estas características las hallamos en la elegía que trata sobre la muerte de la abuela. Donde desde el título informa todos los datos con total claridad: “Para María Luisa Rojas de Peláez muerta el 21 de agosto de 1969 en Cañete donde moran a las cinco de la mañana en el estanque los ángeles de Jericó”.

En suma, este primer libro verasteguiano dialoga con las propuestas poéticas de los autores mencionados; ora con cierta cercanía, ora con cierta semejanza. En ese sentido, nuestro autor se desenvuelve en la misma gran

tradición de los grandes poetas, quienes –antes de escribir y publicar sus obras– se nutrieron de sus antecesores; ya para imitarlos, ya para superarlos. En todo caso, las huellas, los ecos y las coincidencias no ensombrecen esta poesía; más bien, las iluminan.

CAPÍTULO 3

LA EXÉGESIS RETÓRICA DE *EN LOS EXTRAMUROS DEL MUNDO*

En el primer capítulo, hemos realizado una confrontación de lecturas de la recepción crítica del primer poemario de Verástegui. En el segundo, buscamos con cierta amplitud, ubicar el marco contextual en el cual surge la poesía verasteguiana. Es decir, intentamos señalar las influencias ideológicas, culturales y poéticas que hallamos en este primer poemario. Luego, con una mayor perspectiva, precisamos las características propias de *En los extramuros del mundo* (1971).

En este capítulo, inicialmente justificaremos los motivos que nos llevaron a elegir una interpretación retórica²⁵ de *En los extramuros del mundo*. Luego, detallaremos la importancia de la Retórica como una herramienta útil para la interpretación de un discurso artístico, en este caso un poemario. A continuación, apoyándonos en las propuestas de la Retórica General Textual, buscaremos descifrar el discurso poético verasteguiano.

En esta parte de mi argumentación, citaré algunos fragmentos de *En los extramuros del mundo*²⁶:

El corazón es mi palabra y más que mi palabra soy yo ardiendo de
noche sobre los corazones que aún no han conocido el
amor (p. 12)

²⁵ “La Retórica es en estos momentos una disciplina necesaria para la Teoría de la Literatura y para Lingüística, a los que proporciona una armazón teórica imprescindible para el estudio de la construcción textual y de la comunicación lingüística, especialmente a propósito del texto artísticamente codificado” (Albaladejo, 1991, p. 7).

²⁶ El poemario que utilizo para este trabajo es: *En los extramuros del mundo*. Lima, Lluvia Editores, segunda edición, 1994. Los números entre paréntesis indican el número de página en el cual aparecen los poemas en esta edición.

Yo vi hombres y mujeres vistiendo ropas e ideas vacías
y la tristeza visitándolos en los manicomios (p. 19)
Ya puse estos versos como ramas de olivo sobre tu tumba
oh abuela y me tendrás aquí
para siempre – gritando, dando alaridos, llamándote, prosternando
a tus maneras
levantándome, maldiciendo a pesar de las prohibiciones y de que no
debo de hablar con locos
o pillar frutas en los mercados (p. 31)
Estaré silencioso estos días como cuando hacia las 4 de la tarde
cogías tu alfombra
para continuar tejiéndola con hierbas y ángeles de Jericó y rojos y
verdes y dorados (p. 31)
En mi país la poesía ladra
suda orina tiene sucias las axilas (p. 35)
Ahora ya sabes que no eres Alicia en el País de las Maravillas
sino Marta azotada por luces de neón
traiciones horarios de trabajo (p. 50)
Marta temblando gritando bebiendo calmantes
perdida en estas cavernas de Altamira (p. 50)
Yo te construyo, con mis palabras, te doy los ojos, te doy la voz,
te doy un poder tan fresco en el poder de soñar despierta
mientras vienes envuelta en un manto de hojas
vivas... (p. 65)

Estos versos sacados de manera arbitraria de los distintos poemas de *En los extramuros del mundo*, son un muestrario de intensas imágenes llenas de vida y energía poética. Es un estilo de alguna forma directo, pero lo que la hace apetecible para una interpretación retórica es esa especie de clamor profético de apego a la vida. “A la vida / a la vida / a la vida” pontifica la voz poética en uno de sus versos. Es decir, en estos versos no solo hallaremos figuras y tropos que configuran la deshumanización urbana: opresiva y enajenante; sino un intenso alegato de rebeldía juvenil enfrentándose al orden establecido.

La poesía verasteguiana es un discurso fresco, intenso y contestatario. Este discurso es, pues, una sólida argumentación retórica²⁷ que va más allá de su composición elocutiva. Es el discurso poético en su totalidad, entonces, lo que la hace propicia para un análisis retórico.

Además, sus características cercanas a la Retórica Epidíctica, “preocupada tanto en complacer como en persuadir” (Harsall, 1994, p. 271) nos motivaron abordarlo y analizarlo desde los paradigmas analítico – interpretativos de la Retórica. También en esta perspectiva del análisis retórico de la poesía verasteguiana nos incentivó las propuestas de Harold Bloom (2000, p. 5 y ss.), quien sostiene que la buena poesía se debe leer en voz alta, atentamente, de memoria, con deleite. Creemos, nosotros, que los versos de *En los extramuros del mundo* cumplen con las exigencias sugeridas por el autor de *El canon occidental* (1995)²⁸.

3.1 LA RETÓRICA. DEFINICIÓN Y SUS OPERACIONES DE INTERPRETACIÓN

La Retórica nació en Siracusa (Sicilia), en el siglo V antes de nuestra era.

Una revuelta de carácter democrático derroca a los tiranos Gelón e Hierón, quienes habían requisado las tierras de la población para entregarlas a sus mercenarios. Su caída comporta el inicio de una serie de litigios populares para recuperar las tierras expropiadas. Este hecho tiene, pues, una doble faceta: jurídica y política (Capdevila, 2002, p. 21).

Entonces, en estos litigios para recuperar las propiedades expoliadas, es que surge e inicia su desarrollo la Retórica. Se considera que Córax y su discípulo Tisias fueron los primeros retores, quienes destacaron en los litigios ya mencionados, donde proponen un conjunto de primeras técnicas

²⁷ Es bueno recordar en este punto, siguiendo a Perelman (Arduini, 2000, p. 16), que una argumentación retórica es un razonamiento racional tan valioso como un razonamiento analítico y/o demostrativo.

²⁸ En esta su obra cumbre, Harold Bloom nos propone un recorrido por la historia de la Literatura Occidental a través de los veintiséis autores que él considera capitales, es decir, los constituyentes del Canon.

que permiten defender sus intereses de manera más convincente ante los tribunales.

En el mundo griego, donde la polis era la organización social dominante, la Retórica alcanzó su esplendor. En la imperial Roma, continuó su fulgor. Que en la Edad Media constituía el trívium (Harsall, 1994, pp. 260-261), junto a la Gramática y Lógica. Que durante el auge del Humanismo, alcanzó una gran difusión (Hernández y García, 1994, p. 91). En el siglo XVII fue superada por el “estilo científico” (p. 108) propugnado por los escritos de Descartes y de Pascal. En el siglo XVIII, a pesar de alcanzar gran popularidad la Retórica Sagrada (p. 122), el desarrollo de la retórica fue estancándose en los mismos modelos anteriores. En el siglo del romanticismo y realismo, la nota más saltante de la Retórica fue su “literaturización” (p. 150), es decir, el discurso retórico que esencialmente era oral, ahora alcanza prestigio al elaborarse en forma escrita. Su poder de difusión permanece, ya no es efímero. Entonces, “la palabra escrita alcanza mayor eficacia que la palabra hablada” (p. 150).

A nosotros, nos interesa profundizar con cierta amplitud sobre el desarrollo de la Retórica en el siglo XX. Debido a que las propuestas desarrolladas en este periodo nos ayudarán a abordar la poesía de Enrique Verástegui. Ahora bien, tal como lo explican Hernández y García, hasta la primera mitad del siglo XX la Retórica continuó sobreviviendo en su cotidiana decadencia: “No es extraño que, perdido el interés filosófico y reducida a arte de la expresión, la Retórica sea considerada como un símbolo de una educación formulista e inútil, que sólo proporcionaba fórmulas artificiosas y vacías” (Hernández y García, 1994, p. 171).

La Nueva Retórica, denominada también Neoretórica; surgió a inicios de la segunda mitad del siglo XX. Esta Neoretórica pretende ser, pues, “descriptiva, inductiva y científica” (p. 171). Según Capdevila (2000, p. 55) el año clave para el inicio del despegue de la Neoretórica es 1958. En este año salen a la luz dos obras fundamentales de la Teoría de la Argumentación: *The uses of argument* de Stephen Toulmin y el *Traité de l'Argumentation: la Nouvelle Rhétorique de Chaim Perelman* (Polonia, 1912-Bélgica, 1984), en colaboración con Olbrechts-Tyteca.

Desde entonces, hasta el día de hoy, la Neoretórica ha alcanzado un gran desarrollo como parte de las Ciencias Humanas, “La retórica hoy es, en parte, la retórica del pasado activamente estudiada; pero también la retó-

rica del futuro, dispuesta a someterse a las modificaciones necesarias para renovarse sin perder su constitución y su composición fundamentales” (Albaladejo, Chico y Del Río, 1994, p. 10). Ahora bien, a lo largo de los últimos años, la Neorretórica ha trazado su gran desarrollo en tres tendencias fundamentales, “que constituyen tres modos de entender la actualización y recuperación de este instrumental teórico” (Pozuelo, 1994, pp. 18-182).

3.1.1 La retórica de la argumentación

En este punto, la obra fundacional fue el *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique* (1958) de Chaim Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca. Esta obra se propone estimular el desarrollo de la Filosofía, englobándolo con las teorías jurídicas, lingüísticas, literarias, semióticas, pragmáticas, entre otros. La máxima que proponen Perelman y Olbrechts - Tyteca es “que razonar no es solamente deducir y calcular, sino también argumentar” (Hernández y García, 1994, p. 173). Además, con esta obra se introduce el término ‘Neorretórica’, donde la novedad “es que (se) abandona la lógica formalizada o analítica e intenta enfocar el problema desde un punto de vista dialéctico, donde la interacción entre los actores se produce racionalizando unos valores comunes” (Capdevila, 2002, p. 58). Sostenemos, entonces, que esta propuesta esboza la nueva Retórica de la argumentación.

3.1.2 La Retórica de base estructuralista

Esta tendencia ha alcanzado un mayor desarrollo. Lo inició Roman Jakobson, quien “a partir de la reformulación de las nociones de metáfora y de metonimia, esboza unas líneas programáticas para la renovación lingüística de la Poética y de la Retórica” (Hernández y García, 1994, p. 174). Profundizándose esta corriente con el aporte de las principales figuras del estructuralismo francés: Jean Cohen, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, entre otros. Esta Neorretórica de cuño estructuralista busca la creación de “una nueva retórica” frente a la tradición escolástica de la retórica filológica.

Ahora, en esta parte, queremos llamar la atención sobre el aporte que realizó el Grupo de Lieja, cuya *La Rhétorique Generale* (1970) significó para el auge de la Neorretórica una renovación de los estudios sobre las figuras retóricas. Su importancia reside en el planteamiento esencialmente

lingüístico que realizan, tomando conceptos desarrollados por Saussure, Hjelmslev y Jakobson. Es cierto también, que los integrantes del Grupo centraron su interés en el estudio exhaustivo de la elocutio (Fernández, 2001, p. 145). El propio Gérard Genette (1970) ha reconocido que esta tendencia es una auténtica “rhétorique restreinte”, limitada a la elocutio, Y dejaron de lado las otras partes textuales fundamentales de la Retórica: la inventio y la dispositio.

En este punto compartimos el juicio de Antonio García Berrio (1984), pues el aporte indiscutible que Dubois y sus compañeros realizaron a la Retórica lingüística fue “el respeto y prudencia con que han tratado de organizar la doctrina clásica francesa sobre los tropos de Fontanier y de Du Marsas, desde un conjunto de categorías elementales acordes con las líneas de la taxonomía categorial y de la genética de los sistemas, familiares en la mayoría de los desarrollos estructuralistas” (p. 9).

3.1.3 La retórica general textual

Esta tercera de las orientaciones de la Neorretórica es la que nos interesa como modelo para la interpretación de la poesía de Enrique Verástegui. Desarrollada desde la década de los 80, puede considerarse como una auténtica ciencia del texto. Fue Antonio García Berrio con su *Retórica como ciencia de la expresividad (propuestas para una Retórica general)* (1984), quien planteó “una nueva retórica científica apoyada en la reinterpretación lingüística de las nociones tradicionales” (p. 178). Esta tendencia, pues, supera las propuestas anteriores que solo se interesaron en desarrollar la elocutio. Los estudiosos de esta tendencia vuelven a las fuentes de la Retórica clásica para luego proponernos una “tópica del discurso moderno”. Esta Neorretórica (García Berrio 1993, 1994; Albaladejo, 1991; Arduini, 2000) entonces “recupera la totalidad de las operaciones retóricas, especialmente la *inventio* y la *dispositio* como operaciones fundamentales junto a la *elocutio* y reconstruye en su totalidad el fenómeno retórico, con un firme apoyo lingüístico semiótico” (Albaladejo, 1991, p. 39).

Luego, la Retórica General Textual nos interesa para este trabajo porque tiene como centro de su objeto de estudio al *texto*²⁹. Es decir, este modelo nos ayuda a comprender el mundo representado que está plasmado en el texto; también a descifrar la constitución y el funcionamiento del discurso retórico, a nivel de su constitución morfológica y sintáctica. En este caso, es un texto poético –*En los extramuros del mundo*– que esencialmente es “una construcción material-lingüística que produce la actividad comunicativa del orador” (Albaladejo, 1991, p. 45). En ese sentido, esta propuesta desarrollada a la luz de las modernas disciplinas del discurso (Pragmática, Semiótica, Poética, Lingüística, Estética de la Recepción, Deconstrucción, entre otros) se propone como una *retórica textual*, esto es, esta Neorretórica se constituye en un instrumento de interpretación de un discurso que da “cuenta de (un) texto artístico en los diferentes planos constitutivos que han de ser tomados en consideración por el crítico, desde la gestación intelectual a la recepción” (García, 1994, p. 526; Martínez-Falero, 2002, pp. 239-244).

Nuestros planteamientos se rigen –principalmente– a partir de las propuestas desarrolladas por Stéfano Arduini en su *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Arduini, siguiendo con las bases teóricas de la Retórica General delineadas por Antonio García Berrio y ampliada por la perspectiva pragmático-textual de Tomás Albaladejo, propone un enfoque cognitivo que “recupera plenamente los componentes de la *intellectio*, *inventio* y *dispositio* y que se propone como retórica textual” (p. 18).

Este retor italiano tomando los aportes de la Pragmática demuestra que las figuras no son simples conceptos ornamentales; sino, la figura retórica expresa una organización conceptual del mundo, es decir, lo relaciona con los universales antropológicos de la expresión.

Ahora, en los *Prolegómenos...* no se presentan modelos de análisis; se desarrollan nociones fundamentales como el de *campo retórico*, las cinco partes de la Retórica clásica, y el concepto de *intellectio* se desarrolla con profundidad. En nuestra interpretación de *En los extramuros del mundo* emplearemos

²⁹ Defino al “Texto” como “un producto creado por un sujeto operador del lenguaje que presenta una estructura gramatical, estilística, retórica, esquemática y específica”.

algunas de estas nociones arduinianas; pero, también, en algunos pasajes nos ayudaremos con los aportes de Antonio García Berrio y Tomás Albaladejo.

Es bueno, entonces, presentar, a continuación, las cinco partes de la Retórica:

- a. *Inventio* (*Heuresis*): encontrar qué decir.
- b. *Dispositio* (*Taxis*): poner en orden lo que se ha encontrado.
- c. *Elocutio* (*Lexis*): agregar el ornamento de las palabras, de las figuras.
- d. *Actio* (*Hipókrisis*): recitar el discurso como un actor: gestos y dicción.
- e. *Memoria* (*Mneme*): aprender de memoria (Harsall, 1997, p. 271).

Finalmente en este punto, precisamos, que siendo nuestra intención desarrollar una interpretación textual de *En los extramuros del mundo*; nos ocuparemos entonces detalladamente de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio* del discurso verasteguiano. Lo que implica que dejaremos de lado los otros dos elementos de la Retórica (*actio* y *memoria*) por su naturaleza oral, imperceptibles para el análisis que buscamos realizar. Tampoco nos ocuparemos, en esta ocasión, de la *intellectio*, sexto elemento de la Retórica.

3.2 LA *INVENTIO*: LA CONFIGURACIÓN DE UN MATRIMONIO MORGANÁTICO

Como ya lo dijimos líneas arriba, las partes textuales de la Retórica son la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*: Ahora, el orden clásico³⁰ de estas operaciones retóricas presentan el siguiente desarrollo: En primer momento, el hallazgo de las ideas verosímiles que hacen una causa posible, es decir, la *inventio*. En seguida, los contenidos se ordenan en una disposición pragmática eficiente: la *dispositio*. Cerrándose el ordenamiento retórico textual

³⁰Las operaciones retóricas: 1º *Inventio*, 2º *dispositio* y 3º *elocutio* “pueden ser consideradas separadamente solo desde el punto de vista del modelo teórico, mientras que en el proceso concreto se entrecruzan y tienden a no presentar una linealidad rígida” (Arduini, 2000, p. 47).

con la *elocutio*, “que es la *Pars artis* de lo que depende el estilo” (Albaladejo, 2000, p. 114).

En la *inventio* se construye el referente del texto, la extensión; en la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intensión. Para hacer de puente entre ambos materiales se encuentra el proceso de intensionalización, que convierte el referente en macroestructura. En otros términos, en la *intensionalización* se procede a una estructuración de los conceptos que después son expresados lingüísticamente por la *elocutio* (Arduini, 2000, p. 46).

3.2.1 Definición y funciones

En esta parte de nuestra argumentación, antes de hallar los tópicos del discurso poético verasteguiano, queremos señalar una definición de la *inventio*. Es decir, buscamos precisar el concepto de *inventio* que utilizaremos.

Los retores de la Antigüedad y los neoretoretos de nuestro tiempo lo han explicado con suficiencia y claridad. Nosotros hemos elegido la definición de Stéfano Arduini quien elucida lo que significa esta primera operación retórica: “Es la *inventio*, a saber, la operación que proporciona la *res semántico-extensional* del texto, el conjunto de seres animados o inanimados, estados y procesos, acciones, ideas, reales o imaginarias, efectivas o posibles que forman el referente” (2000, p. 54).

La *inventio*, entonces, está ligada al referente, o sea, es un proceso productivo / creador que construye el mundo referencial del texto (en este caso un texto artístico: un poemario). Esta representación en el texto, es por supuesto, procesada por la *res semántico-extensional*.

Según Albaladejo (1993), la importancia de la *res semántico-extensional* se concretiza cuando se utiliza como base del proceso de intensionalización. Porque mediante este proceso:

[...] pasan a ser unidades temáticas macroestructurales los hechos que componen el nivel de *inventio* y que han sido obtenidos por la operación *inventio*; en virtud de dicho proceso los seres, estados, procesos, acciones e ideas que forman la estructura de conjunto refe-

rencial son transformados en unidades intencionales conectadas entre sí en el interior del texto, en que constituyen su macroestructura. Este paso de la extensión a la intensión es una transformación de referente en macroestructura retórica; es la traslación al texto de una sección de la realidad que está en su exterior (pp. 80-81).

Luego, nuestra labor como intérpretes del universo representado (Bueno, 1985, pp. 15-16) de *En los extramuros del mundo* es la de precisar esas particularidades que se desarrollan en el referente de este poemario. Es decir, buscamos a continuación precisar cómo es que se hilvanan lingüísticamente los siguientes ejes semánticos: la soledad, la marginalidad, la deshumanización, el erotismo, la poesía, la experiencia y la cultura.

3.2.2 El tópico de la mirada y la hipotiposis

Si seguimos las propuestas de Armando Plebe y Pietro Emanuele³¹, el mundo referencial que hallamos en *En los extramuros del mundo* está basado en la primera forma de paternidad inventiva, denominado: “de *recuperación*, es decir, la llamada directa a una fuente del pasado o del presente como base para *inventar*” (Arduini, 2000, p. 56). En esta perspectiva, entonces, el tópico de la mirada se constituye en un motivo recurrente en los poemas que conforman *En los extramuros del mundo*: “Yo vi caminar...”, “Yo vi sufrir...”, “Yo vi hombres y mujeres...”, “Y vi también...” (p. 19). Ahora, el motivo de la mirada y de la visión en la poesía tiene un lugar de larga data en la tradición literaria. Pero al mismo tiempo es “un rasgo propio, pero no exclusivo de la modernidad” (Monegal, 1998, p. 215).

El tópico de la mirada se relaciona principalmente con la recreación de una “realidad percibida”³² que constituye el espacio de mundo representado de este primer poemario de Verástegui. En el caso específico de este

³¹ Las tres formas de paternidad inventiva en relación con un ámbito filosófico son: 1º la de recuperación basada en la recreación directa de una fuente del pasado o del presente como base para inventar. 2º la de sustitución que es contraria a la anterior, donde se apela a una fuente para oponerse a ella o rechazarla y la 3º es la combinatoria, que consiste en una contaminación de ideas anteriores. (Arduini, 2000, p. 56).

³² La ‘realidad percibida’ vendría a ser lo que Arduini (2000, p. 54) denomina “un referente percibido”, es decir, el conjunto de seres, estados, procesos, acciones, ideas, reales o imaginarios, efectivos o posibles, percibidos por un individuo (el poeta, el orador, entre otros) como una experiencia del mundo, el que va a constituir la res semántico-extensional que será empleada como base para el proceso de intensionalización.

poemario, este antiquísimo tema poético es uno de los tópicos de su mundo representado. Además, una de las características esenciales de la poética enarbolada por Verástegui y sus compañeros de Hora Zero, fue convertir la experiencia vivencial del ciudadano artista en una experiencia poética: “y aprendí que el verso más claro está garabateado sobre la pared / de los baños / y voy recitándolo con voz sonora en medio de la calle” (p. 12). En ese sentido, estos jóvenes decían que la “poesía recorre las calles con los ojos bien abiertos”.

En *los extramuros del mundo*, entonces, está basado en el modelo epistemológico dominante, denominado por Monegal³³: oculo-centrismo. Pues, se busca plasmar en los poemas el efecto de realidad, donde el locutor personaje se convierte en el espectador de los sucesos que acaecen en una urbe deshumanizada: “vi cómo te despediste de mí por última vez aquel día de agosto / en Tigre cuando te trajeron a Lima a Neoplásicas...” (p. 32). En esta perspectiva de aprehender la opresiva realidad, el poeta nos presenta descripciones vívidas de los personajes y de los hechos, detallando algunas características que permiten configurar en nuestras imaginaciones (de lectores) ese mundo tan particular de la urbe limeña: caótica y enajenante. En seguida, queremos señalar que la figura retórica esencial que hallamos en este poemario que nos permite ‘mirar’ el mundo representado verásteguiano es la *hipotiposis*. Además, esta figura se presta a las maravillas en el afán del poeta por hacer visible en la imaginación del lector la realidad.

Pierre Fontainer define a la hipotiposis como una operación retórica que “pinta las cosas de una manera tan viva y tan enérgica que las pone de alguna manera ante los ojos, y hace de un relato o una descripción, una imagen, un cuadro, o incluso una escena viviente” (1977, p. 300). A continuación, queremos señalar una serie de notables hipotiposis que hallamos en este poemario.

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres
carcomidos por la neurosis,
hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados
confundidos y riéndose de todo.

³³ Antonio Monegal (1998, p. 215 y ss.) denomina *oculocentrismo* a la hegemonía de lo visual en el discurso de la tradición literaria. Es decir, el motivo de la mirada y de la visión ha sido y sigue siendo el lugar privilegiado por la tradición Literaria Occidental para la reflexión epistemológica.

Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons
sapos girasoles sarna asma avisos de neón
noticias de muerte por millares una visión en la Colmena (p. 19).
Y mis vecinos me tienen controlado
me ven llegar como una peste
y hablan de mí
entre comillas soy el ocioso el paria el que llega
tarde en la noche
y corro por estas calles de Lima
buscando recordando a Vivian (p. 11).
Agitaste tu mano desde dentro del automóvil, tu último saludo
para mí – adiós al nieto que más querías
y a quien continuaste lavándole pañuelos y camisas aun cuando ya
te sentías enferma
a 28 días de tu muerte y mírame colgado en la percha en la sala
junto al estante de libros (p. 32).
Ahora ya sabes que no eres Alicia en el País de las Maravillas
sino Marta azotada por luces de neón
traiciones horarios de trabajo.
Marta temblando gritando bebiendo calmantes
perdida en estas cavernas de Altamira (p. 50).

En estos cuadros tan intensos, la voz poética nos demuestra su capacidad de “poner ante nuestros ojos” la vida cotidiana dura, mecanizada, atomizada de los seres humanos que moran en una jungla urbana, decadente y opresiva. Luego, la hipotiposis se adecúa perfectamente con la intencionalidad del poeta de aprehender los seres, estados, acciones y procesos que constituyen el conjunto referencial de este texto poético. Lo que nos permite sostener que el efecto de realidad se constituye en una de las características esenciales de *En los extramuros del mundo*.

En este punto, también es interesante recordar que el tópico de la mirada no solo se da al buscar aprehender textualmente la realidad cotidiana que envuelve al poeta. Sino, en otras ocasiones, el poeta espectador puede desarrollar el topos de la mirada en sus creaciones poéticas a partir de su ‘mirada’ al cine (desde el vanguardismo tiene un gran desarrollo) y a la pintura (la relación literatura-pintura es una tradición). En el caso de Verástegui, esta

mirada de la poesía a la pintura se da en dos poemas: “Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle Griet –una pintura de Brueghel” y “Poema escrito sobre una impresión causada por ‘El remolino de los amantes’ –una pintura de William Blake”. En ambos títulos, el término ‘impresión’ está ligado al motivo de la mirada, es decir, lo explícito es que, de todos los sentidos que tenemos los seres humanos, el de la vista ha sido el sentido esencial que permite o permitió al poeta plasmar sus versos –a partir de unos cuadros de pintura- en la hoja en blanco: “y miraré también mi rastro entre yerbas y pintura / de Brueghel / porque esta noche abriré tus sueños / con mi viejo abrelatas” (p. 28). Versos que ponen ante nuestros ojos una imagen, un cuadro o una escena viviente

3.2.3 El tópico del furor poético

El tópico del furor poético atraviesa la literatura de Occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días. Así, el caso paradigmático conocido es cuando el aedo de *La Iliada* convoca a las musas: “Canta, oh diosa, la cólera del pélida Aquiles”. En este caso, el aedo necesitará la ayuda de las musas –diosas inspiradoras- para componer la fabulosa épica griega. Pero, principalmente, el furor que le ayudará a componer sus cantos será la experiencia mitológica profundamente arraigada en su mundo divinizado.

En cambio, el hablante básico de *En los extramuros del mundo* necesitará –ya no de las musas- sino de su experiencia de vida cotidiana para componer sus poemas. Es decir, el universo poético, que se construye en este poemario, se basa en la propia historia personal del sujeto: el poeta bohemio, desempleado, marginal y contestatario.

Los poemas que desarrollan este tópico con mayor énfasis son “Primer encuentro con Lezama”, “Segundo encuentro con Lezama o pequeña introducción a en los maceteros de la suciedad”, “Artaud en un verano Caliente / enero ciudad universitaria”, “Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle Griet – una pintura de Brueghel” y “Si te quedas en mi país”. Ahora, este tópico del furor poético es un motivo³⁴ de *En los extramu-*

³⁴ “Un tópico es por definición un tema general y común. Si además se repite en una obra es también un motivo de ese corpus” (Márquez, Miguel. “Tema, motivo y tópico”. En: *Exemplaria* 6. Universidad de Huelva, 2002; pp. 255-256). Así, por ejemplo: el tópico del *Carpe Diem* se repite de muchas maneras en la obra de Horacio: en ese corpus es, sin duda, un motivo literario.

ros del mundo, porque en los otros ocho poemas que conforman este texto se repiten parcialmente. Es bueno, también, explicar que los poemas de Enrique Verástegui no son monotemáticos. Los trece poemas desarrollan más de un tema, esto es, son textos politemáticos. Lo iremos explicando a lo largo de nuestros análisis en el presente capítulo.

En este tópico del furor poético, el hablante básico recreará su cotidiana y pequeña épica personal; es decir, su arte poética está basada en su autorrepresentación. El poeta compone sus versos a partir de su vivencia en la monstruosa urbe. Es, entonces, un testimonio de vida vitalmente involucrado en escribir a partir de lo cotidiano: “Toda la mañana de aquel viaje en ómnibus, sudando, abochornado, / desmayándome en los semáforos, / con una sensación de muerte en los labios, con el llanto” (p. 32).

Veamos en seguida, cómo se desarrolla el tópico del furor poético en cada uno de los poemas citados líneas arriba:

Primer encuentro con Lezama

Llevo un sol en mis bolsillos
pero ya no tengo nada en mí
no puedo soñar cantar pensar en cosas concretas
no puedo soñar cantar escribir ese poema para ti mi gatita
arañándome el hombro
y mis vecinos me tienen controlado
me ven llegar como una peste
y hablan de mí
entre comillas soy el ocioso el paria el que llega tarde en la noche
y corro por estas calles de Lima
buscando recordando a Vivian
cayéndome en pedazos consumido por mí mismo y tú no hacías nada
por mí, viejo Lezama, estás ya viejo, pero te guío por estos
sitios
Vivian solía aparecer desnuda con sus enormes muslos de cedro
y mira acá esta foto : es Jericó devastada por el uno de los sebos,
por la droga, las flores de plástico
y sal un poco de tus páginas, de esos aires, Lezama, sé que el asma es
tu paraíso

pero comparando nuestros árboles, nuestra sana manera de tendernos
en la yerba
yo habito más que el infierno
y debo caminar pudriéndome por quedar bien contigo mientras
vamos paseando por Tacora
entre prostitutas y ladrones
que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero tenemos
hambre y comemos ciruelas
y corremos fugándonos sin cancelar la cuenta
y otra vez estamos en la plaza San Martín frente al caballo inmovilizado
por las cámaras de los turistas
sin saber dónde ir ni qué ómnibus tomar
sin saber cómo ni cuándo apareciste en Lima sorpresivamente como
esas pocas lluvias que llegan para lavarnos de la duda
y ahora estamos contigo en el café Palermo
ahora ya puedo decir que tus palabras huelen a manzano y los
manzanos son gente sencilla que ignora el uso de la palabra
gente que ignora
el mal uso de la palabra
ahora sé que nada se perdió
y aprendí que el verso más claro está garabateado sobre la pared
de los baños
y voy recitándolo con voz sonora en medio de la calle
mientras me alejo y llevo a Lezama prendido como un laurel sobre
el ojal de mi camisa
yo no quiero brillar con esa inmensidad de aviso Phillips
yo no un brillo en las pupilas
tan claro como el verso más claro que ahora voy gritando por estas
páginas sórdidas
y somos arrojados uno al lado de otro sobre esta gran ciudad caminan
un par de iguanas
reptando y comiéndose la luna
uno más joven que el otro
uno más flaco y pálido y callado y con las alas cortadas por la
rutina de estar continuamente dando batallas a la rutina
dando vueltas

y más vueltas encima de los cables
 otra vez solo
 sin nadie con quien cruzar unas palabras, una idea,
 y los ojos están ardiéndote,
 todo lo que miras es alcanzado por el fuego,
 como en la hora del Juicio Final,
 he llegado a mí después de haber gritado en las praderas porque
 todos huían de ti pero ya tú habías huido de todos
 y el corazón te quema más que un buen vaso de brandy y en el estómago
 más que todos los fogones ardiendo juntos de noche sobre los campos,
 el corazón es mi palabra y más que mi palabra soy yo ardiendo de
 noche sobre los corazones que aún no han conocido el
 amor
 y están desesperados gimiendo arrancándose los cabellos (pp. 11-12).

En este poema, se produce una simultaneidad de hechos que se dan en el presente de la enunciación; donde el sujeto lírico nos confiesa en primera persona su vivencia: “Llevo un sol en mis bolsillos / pero ya no tengo nada en mí”, “y corro por estas calles de Lima / buscando recordando a Vivian”.

El título, como marca paratextual, se explica cuando leemos el poema. El locutor personaje de este texto se dirige a un alocutorio específico e histórico: el poeta cubano José Lezama Lima. Claro, es un diálogo simbólico, en la misma perspectiva que Dante ‘conversa’ con su maestro Virgilio a lo largo del viaje que ambos emprenden por los mundos ultraterrenales de la *Divina comedia*.

En este poema, el ‘viejo Lezama’ no es el guía que conduce a su discípulo por las sórdidas calles de la jungla limeña. Es más bien el poeta discípulo –el todavía anónimo aedo limeño– el que conduce a Lezama: “estás ya viejo, pero te guío por estos sitios” por la infernal urbe: “yo habito más que el infierno”.

El maestro Lezama, quien aparentemente lleva una vida sosegada (dedicado a los libros y limitado por una enfermedad), “sal un poco de tus páginas, de esos aires, Lezama, sé que el asma es tu paraíso” es un compañero de las aventuras cotidianas de nuestro locutor personaje : “vamos paseando por Tacora / entre prostitutas y ladrones / que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero tenemos / hambre y comemos ciruelas / y co-

rremos fugándonos sin cancelar la cuenta”, “y otra vez estamos en la plaza San Martín”, “y ahora estamos contigo en el café Palermo”.

El maestro y el discípulo recorren por los lugares más disímiles de la gran ciudad, en la búsqueda de llevar una vida de aventuras y emociones que les permitan salir de la monotonía cotidiana: “dando vueltas a la rutina / dando vueltas y más vueltas encima de los cables”. Ahora, nuestro protagonista no siempre se halla en compañía en su quehacer cotidiano. En otros momentos, se halla solo: “otra vez solo / sin nadie con quien cruzar unas palabras, una idea”.

La presencia de Lezama lo podemos interpretar como una marca cultural, es decir, el toque literario que nos permite sostener que el locutor personaje no es un individuo común y corriente, sino un creador que dialoga con uno de su igual.

Por otro lado, las acciones que desarrolla el locutor personaje nos permite inferir que su vida cotidiana es una forma de vida que se desenvuelve en el límite de los valores de vida de la urbe: “soy el ocioso el paria el que llega tarde en la noche”. Desde el límite observa la vida rutinaria y los valores de la urbe mercantilista. Por ello, sufrirá la opresión de su entorno y tratará de diferenciarse: “yo tengo un brillo en las pupilas / tan claro como el verso más claro que ahora voy gritando por estas páginas sórdidas”.

Segundo encuentro con Lezama o pequeña introducción a en los mace- teros de la suciedad

Otra vez perdido esta noche.

temblando y con la mirada arrojada como uno de esos fantasmas

roídos por un diente de luz

bebiendo embriagándome contigo en los cafetines de Huérfanos

viejo corsario oculto detrás de los semáforos

son más de las doce y caminamos pisando este cielo

de golondrinas agitándose

entre lo que tú tratas de decirme

y lo que en realidad me dices

porque ya nada se agita más acá en el silencio

y nada huele más limpio que los sueños de una muchacha

desesperada

nada más limpio este verano esta vida esta precisa forma

de coger los guijarros de la madrugada
cuando sin amigos, sin mujer
voy caminando perdidamente atado
a los más raros principios
a la vida / a la vida / a la vida
y mi lengua se mueve nerviosamente como ramas frescas
agitadas por un golpe del viento.
¿Qué has hecho de tu vida? ¿qué hiciste con toda la riqueza
depositada en tus mejillas?
Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco.
¿Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco?

Más no podemos ya pensar en nuestra vida enlatada con ángeles
que revientan furiosamente como ese aire de mar, salado y fuerte,
aventándonos otra vez hacia nuestros propios remordimientos,
al centro de la noche, entre avisos luminosos que van rodando
como un camión de basuras embistiéndonos.
Tal vez si yo me alcanzara
como el cazador que derriba de un tiro millares de alondras
en vuelo o en pleno vuelo
llegue por fin a descifrar el enigma de la muerte
y entonces alondra
está herida de gravedad
alondra deja entrever la maldita posibilidad del silencio
y cada vez más el mundo es un paladar reseco
con la lengua y los sueños refregándose
en el aire,
con frío, a medianoche, el pecho desnudo como un campo
de huesos y viñas salvajes,
con mi libreta de apuntes caminando entre desconocidos
de ceras apagadas en los dedos,
pálida gente recostada contra la pared del silencio (pp. 15-16).

En el primer poema que analizamos, las pequeñas aventuras se desarrollan en el día: “vamos paseando por Tacora”; “estamos en la plaza San Martín frente al caballo inmovilizado / por las cámaras de los turistas”. Este segundo encuentro con Lezama es una aventura de bohemia nocturna: “otra vez perdido esta noche”, es decir, los furores vivenciales de nuestro protagonista se dan a “más de las doce”. Esta vez, su compañero de aventuras es nombrado como: “viejo corsario oculto detrás de los semáforos”. Pero la presencia del acompañante se diluye mientras recorren las calles oscuras de la urbe: “entre lo que tú tratas de decirme / y lo que en realidad me dices”, “cuando ya sin amigos, sin mujer / voy caminando perdidamente”.

La soledad, en plena noche urbana, paradójicamente infestada de gente, lleva al locutor personaje a preguntarse: “¿Qué has hecho de tu vida?”. La respuesta es que a pesar de la indiferencia de los otros moradores de la urbe, el locutor personaje se aferra a uno de los pocos principios que le queda a la Humanidad: “a la vida / a la vida / a la vida”.

Ama la vida, a pesar de la soledad, la marginación; porque la “muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco” y el mundo “es un paladar reseco”. El locutor personaje se opone a la muerte. Se rebela ante la anomia y enajenación de la gente. Él apuesta y simboliza la vida.

La segunda proposición del título: “pequeña introducción a en los maceteros de la suciedad” alude a la deshumanización que va envolviendo a la urbe: “más no podemos / ya pensar en nuestra vida enlatada...” porque vivimos “aventándonos otra vez hacia nuestros propios remordimientos”, “como un camión se basura embistiéndonos”. Los maceteros son objetos que contienen plantas, es decir, vida. Pero, estos maceteros de la so(u)ciedad contienen la muerte, la tensión, la indiferencia, la alienación, la soledad: tópicos propios de una urbe opresiva. Estos maceteros también están poblados por “desconocidos / de ceras apagadas en los dedos, / pálida gente recostada contra la pared del silencio”. ‘Desconocidos’, ‘pálida gente’, ‘pared del silencio’: imágenes que recrean una escena de pesadillas, esto es, una ciudad que se mueve en los intersticios de la degradación y la deshumanización.

Las certezas de la deshumanización urbana, es decir, los furores melancólicos y nocturnos, también serán llevadas a la escritura. El locutor personaje dice: “con mi libreta de apuntes caminando entre desconocidos”. Entonces, una vez más se comprueba que la experiencia vital del poeta –al

margen de las interrogantes sobre la vida y la muerte- es el motor que lo impulsa a la creación poética. El furor poético es su sino: “y mi lengua se mueve nerviosamente como ramas frescas”.

Artaud en un verano caliente / enero ciudad universitaria

8.30 en la C. U.

Ahora sólo tengo tiempo para gritar

en los mercados

Para cinco horas de sueño.

Para deambular en una lata de sardinas,

con mi eterna flacura,

como un escarabajo ahuyentado por la risa

y la alegría de este verano es un sol reluciente

recién acuñado por el Banco Central de Reserva.

8.30 en la C. U.

8.30 / 8.30 / 8.30 / 8.30 / 8.30

Voy a estallar (p. 23).

Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) fue un poeta que vivió en un estado de locura. En todo caso, su furor vivencial fue plasmado en su poesía. En este poema, el hablante básico nomina un título que refiere una figura de la cultura bajo la cual el locutor personaje construye su discurso. Es una voz poética ubicada en un tiempo y lugar específicos: enero / ciudad universitaria. Ahora en el contexto limeño la “C. U.” es la sinécdoque de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El locutor personaje nos anuncia su agenda vivencial que piensa desarrollar en un nuevo día más: solo “tengo tiempo para gritar”, “para cinco horas de sueño”; “para deambular”. Cuando dice: “voy a estallar” lo interpretamos como el anuncio del momento de creación poética. El poeta estallará por escrito sus furores vitales en la hoja en blanco. Llenándolos con sus gritos, sus sueños y sus rabias. Tal como Artaud, luego de un día intenso en experiencias.

Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle Griet – una pintura de Brueghel

Durante mil o dos mil años habité los mecanismos
de la locura
y he vagado entre yerbas y pintura, con mis recortes
de Catherine Deneuve
de Raquel Welch desnuda en los mercados,
junto a los tomates a las hortalizas
y en latas de conserva para los días de hastío.

asistí a conciertos de Folk en esquinas solitarias
donde aún se ignora a la
incertidumbre y ofrecimos nuestra borracheras de estas
noches como lo más perdurable para ti
y para todos porque afuera
(bajo la lluvia)
los avisos luminosos continúan encendiéndose
como la soledad
a la entrada del Paraíso.

Por aquel entonces estos versos fueron peatones
Y automóviles atascados
frente al parque Universitario en la avenida Abancay
y el policía de servicios
increpándome por no llevar mis documentos,
mi partida de defunción.

Debo pues lavarme en la jodienda
y caminar todo este tiempo
huyendo de los mercaderes
y sus facturas de compra – venta
y esto por qué,
si finalmente con mis cabellos crecidos (tú me reconociste
en algún trazo de Giotto)
espanté a la tristeza y puedes mirar una vez más hacia

atrás sin el temor de la sal
 del cambio de lengua
 y miraré también mi rastro entre yerbas y pintura
 de Brueghel
 porque esta noche abriré tus sueños
 con mi viejo abrelatas (pp. 27-28).

En el óleo sobre tabla: “Dulle Griet” (1563), Pieter Brueghel (Holanda, 1525–Bélgica, 1569) pinta una escena urbana caótica, aparentemente un mercado. Entre la gente, el comercio y el caos deambula una princesa: Margarita, la Loca. Esta escena urbana recreada en el lienzo muestra detalles interesantes que lo emparenta con la realidad actual del locutor personaje. Pues, ese caos, esa multitud que se atropella entre sí, esa indiferencia entre los habitantes de un mismo espacio urbano es tan familiar y cotidiano para el poeta.

Percibimos una identificación de nuestro locutor personaje con la imagen de Margarita, la Loca. El sujeto lírico dice: “Durante mil o dos mil años habité los mecanismos / de la locura / y he vagado entre yerbas y pintura”. El poeta y Margarita que para los otros son los locos, los parias, los ociosos; desde la perspectiva de la voz poética más bien los locos son los otros: “pálida gente recostada contra la pared del silencio”; quienes se han deshumanizado ganados por la rutina de la vida mercantilista en la urbe.

Ahora, el locutor personaje se emparenta con la figura de ‘loco’: “si finalmente con mis cabellos crecidos (tú me reconociste / en algún trazo de Giotto) espanté a la tristeza” y parte desde la tradición “mil años habité los mecanismos / de la locura” para llegar a vivir en un presente “frente al parque Universitario en la avenida Abancay”, espacio que como sinécdoque alude a Lima. Ciudad que lo desencanta, porque se mueve al ritmo de la reglamentación burocrática: “y el policía de servicios / increpándome por no llevar mis documentos” y la dictadura “de los mercaderes / y sus facturas de compra-venta”.

El furor vivencial del locutor personaje sigue siendo intenso, incansable, movilizándose de un lugar a otro: “Asistí a conciertos de Folk en esquinas solitarias”. El locutor personaje muestra un interés en denunciar la imposición del sistema mercantilista que todo lo vende o compra: “debo pues lavarme en la jodienda / y caminar todo este tiempo / huyendo de

los mercaderes / y sus facturas de compra- venta”. Sin embargo, el locutor personaje no solo renuncia a la imposición de la compra-venta, sino se rebela con sus “cabellos crecidos” para caminar libre “y puedes mirar una vez más hacia atrás sin el temor de la sal / del cambio de lengua”. Estas imágenes aluden a dos hechos populares del relato bíblico: la historia de la mujer de Lot, quien al voltear hacia su ciudad (corrupta y caótica) se convierte en una estatua de sal. Se petrifica como los otros habitantes, en cambio nuestro locutor personaje no sucumbirá ante el mal que envuelve a los individuos del Sodoma y Gomorra limeños; porque está limpio de la alienación. El cambio de lengua tiene que ver con el mito de la Torre de Babel (Brueghel pintó el conocido óleo: La torre de Babel). Estas alusiones son significativas, puesto que en ambas historias el individuo se dejó avasallar por los intereses “de los mercaderes y sus facturas de compra-venta”.

Como en los casos anteriores, el furor vivencial cotidiano se convertirá en poesía “estos versos fueron peatones y automóviles atascados / frente al parque Universitario en la avenida Abancay”. Además, el locutor personaje en este poema intuye que trascenderá la rutina urbana pues “y miraré también mi rastro entre yerbas y pintura de Brueghel”. En esa perspectiva, se emparenta con el personaje histórico de Margarita, la Loca; quien trascendió a los mercaderes de su tiempo. Nuestro locutor personaje lo logrará también “porque esta noche abriré tus sueños / con mi viejo abrelatas”.

Si te quedas en mi país

En mi país la poesía ladra
suda orina tiene sucias las axilas.
La poesía frecuenta los burdeles
escribe cantos silba danza mientras se mira
Ociosamente en la toilette
y ha conocido el sabor dulzón del amor
en los parquecitos de crepé
bajo la luna
de los mostradores.
Pero en mi país hay quienes hablan con su botella de vino
sobre la pared azulada.
Y la poesía rueda contigo de la mano
por estos mismos lugares que no lugares

para filmar una canción destrozada.
 Y por la poesía en mi país
 si no hablaste como esto
 te obligan a salir
 en mi país
 no hay donde ir
 pero tienes que ir saliendo
 como el acné en el cascarón rosado.
 Y esto te urge más que una palabra perfecta.
 En mi país la poesía te habla
 como un labio inquietante al oído
 te aleja de tu cuna culeca
 te filma tu paisaje de Herodes
 y la brisa remece tus sueños
 -la brisa helada de un ventilador.
 Porque una lengua hablará por tu lengua.
 Y otra mano guiará a tu mano
 Si te quedas en mi país (p. 39).

Este poema se erige como un metatexto de la creación poética, es decir, el poeta enuncia su poética³⁵. Por un lado, el locutor personaje se dirige a un lector ficticio: “y la poesía rueda contigo de la mano”, “...te obliga a salir (a ti)”, “...pero (tú) tienes que ir saliendo”, donde el diálogo indirecto que se desarrolla se percibe con una carga de tensión: “Y por la poesía en mi país / si no hablaste como esto / te obligan a salir”. Por otro lado, el locutor personaje (nos) comenta las características: temáticas, estilísticas e ideológicas, que debe presentar el poema. Estos versos: “En mi país la poesía ladra / suda orina tiene sucias las axilas” lo interpretamos como que la poesía se escribe a partir de la experiencia de vida: cotidiana, dura e intensa. Ahora si “la poesía frecuenta los burdeles... se mira ociosamente en el toilette... y ha conocido el sabor dulzón del amor / en los parquecitos de crepé / bajo

³⁵ El término poética es polisémico. Pero en este caso, lo empleamos “como una elección hecha por el escritor entre un cúmulo de posibilidades, en el ámbito de la temática, del estilo, de la composición, de la ideología, etc.” (Fernández, 2001, pp. 12 y ss.).

la luna / de los mostradores” significa que el mundo representado que se busca plasmar en el poema se halla en los espacios marginales, como un prostíbulo o un bar (‘los mostradores’ es una sinécdoque de ‘bar’). Se propone, entonces, una poética que refleje la vivencia cotidiana, pero marginal. Sin embargo, esta propuesta poética no será compartida por el sistema de valores que imperan en la gran ciudad de cemento, pues “...en mi país hay quienes hablan con su botella de vino / sobre la pared azulada, / y la poesía rueda contigo de la mano / por estos mismos lugares que no son lugares / para filmar una canción destrozada”. ‘La pared azulada’ lo podemos interpretar como sinécdoque de los ‘grandes salones’. Donde el poeta tiene cabida, mas no su poesía, porque “si no hablaste como esto (como los padres-gerentes quieren) te obligan a salir”.

El conflicto surge cuando la propuesta poética de nuestro locutor personaje colisiona con los modelos impuestos por el sistema mercantilista que domina la cultura oficial en la ciudad. Este choque ideológico se da porque la poesía que “tiene sucias las axilas” nos describe con crudeza la enajenación, la marginación y la deshumanización que reina en las calles de la ciudad de cemento. “...la poesía te habla / como un labio inquietante al oído / te aleja de tu cuna culeca...”. Al final, está latente el peligro que esta propuesta poética sea alienada por el modelo impuesto por la tradición dominante: “quienes hablan con su botella de vino / sobre la pared azulada”, porque “otra mano guiará a tu mano / si te quedas en mi país”.

3.2.4 El tópico de la muerte

El *leit motiv* de la muerte ronda tangencialmente en cada uno de los poemas de *En los extramuros del mundo*. Pero hay una elegía que se centra en este tópico: “Para María Luisa Rojas de Peláez...”.

Ahora, el universo poético que se nos describe es la de una ciudad envuelta en una tensión perenne, que se mueve en un ritmo sostenido de deshumanización, donde la sensación de muerte recorre todos los instantes del locutor personaje. Además, el sujeto lírico lleva una vida intensa de aventuras y experiencias en plena jungla urbana como una forma de oponerse a la muerte que ronda por todos los confines de su ciudad. A continuación, analicemos el poema.

Para María Luisa Rojas de Peláez muerta el 21 de agosto de 1969 en Cañete donde moran a las cinco de la mañana en el estanque los ángeles de Jericó

Ya puse estos versos como ramas de olivo sobre tu tumba oh mi abuela y me tendrás aquí para siempre –gritando, dando alaridos, llamándote, prosternando a tus maneras, levantándome, maldiciendo a pesar de las prohibiciones y de que no debo de hablar con locos o pillar frutas en los mercados. Estaré silencioso estos días como cuando hacia las 4 de la tarde cogías tu alfombra para continuar tejiéndola con yerbas y ángeles de Jericó y rojos y verdes y dorados No fumaré ni saldré ahora a caminar con Mario hablando de Marx de la victoria.

Llegué hasta la tumba donde duermes y duerme una parte de mis años, de mi sueño y permanezco como brasa bajo la lluvia o bajo el jazz de las discotecas escuchando cantar a Odetta, meciéndome con la brisa como un murmullo de mariposas sobre mis rodillas, sobre mi soledad.

Y no quiero estar solitario, no quiero ni puedo. Tú viajas junto a mí a mi lado y soy la yerba por donde vas caminando sin que se noten tus ojos y tu canto –en el patio deliro conversando con lo que eran tus pasos trazados sobre la noche como por la constelación de mis labios sobre la frialdad del vidrio que daba a tu rostro en el ataúd, y eso era todo o casi todo; yo volando por la ciudad con mis juguetes, enardecido como un ángel, con mis palabras de ángel.

Vi cómo te despediste de mí por última vez aquel día de agosto
en Tigre cuando te trajeron a Lima a Neoplásicas y yo recién tanteaba
mi ingreso en la universidad que ahora desprecio.

Toda la mañana de aquel día viajé en ómnibus, sudando, abochornado,
desmayándome en los semáforos,
con una sensación de muerte en los labios, con el llanto.

Y eso era todo o casi todo, o nada.

Llegué hasta tu tumba cruzando amplios jardines -perdido entre
otras tumbas
y chocándome a cada instante con viejos conocidos de cabellos de
neón - amigos suicidas
-parientes parientes venidos a menos después de la lluvia- devorando
frutas y palabras extrañas en los manicomios,
en el fondo de cuartos que ya nadie recuerda.

Este es Jarry que retorna a tu álbum de recuerdos, a tu gusto;
cargado de soledad
y sin sentido, hablando de cosas ininteligibles, blasfemando
-recíbeme abuelita soy yo el más engreído.

Agitaste tu mano desde dentro del automóvil, tu último saludo
para mí -adiós al nieto que más querías
y a quien continuaste lavándole pañuelos y camisas aun cuando ya
te sentías enferma
a 28 días de tu muerte y mirame colgado en la percha en la sala
junto al estante de libros
entre la yerba y los ángeles de Jericó.
Hoy me levanté temprano y corrí a saludarte porque también toda
palabra es un parque de sueños
y aquí estoy para siempre a tu lado, como las ramas de olivo que
te puse ayer en la tumba (pp. 31-32).

En el título, se nombra a la difunta, se precisa la fecha y el lugar de la muerte. El locutor personaje expresa su dolor por la partida de la abuela amada: “ya puse estos versos como ramas de olivo sobre tu tumba oh mi / abuela y me tendrás aquí / para siempre –gritando, dando alaridos, llamándote...”. La abuela aparece sublimada como ejemplo de virtud maternal: amorosa y entregada al cuidado del nieto: “agitaste tu mano desde dentro del automóvil, tu último saludo / para mí –adiós al nieto que más querías / y a quien continuaste lavándole pañuelos y camisas aun cuando ya te sentías enferma”. Ahora, el locutor personaje aquí se presenta con un nombre propio: “este es Jarry que retorna a tu álbum de recuerdos”. Luego, Jarry nos narra en esta elegía los recuerdos –aquellos momentos vividos con la abuela- y los instantes del adiós, cuando la abuela ya está transitando por los últimos minutos de su vida.

Se desarrolla un contrapunto de evocaciones e invocaciones: dos momentos que se entrelazan para formar un solo hilo de dolor.

- **evocaciones:** “Estaré silencioso estos días como cuando hacia las 4 de la tarde / cogías tu alfombra / para continuar tejiéndola con yerbas y ángeles de Jericó...”, “... -adiós al nieto que más querías / y a quien continuaste lavándole pañuelos y camisas aun cuando ya / te sentías enferma / a 28 días de tu muerte...”.
- **invocaciones:** “Ya puse estos versos como ramas de olivo sobre tu tumba oh mi / abuela y me tendrás aquí / para siempre – gritando, dando alaridos...”, “- recíbeme abuelita soy yo el más engreído”, “y aquí estoy para siempre a tu lado, como las ramas de olivo que / te puse ayer en la tumba”.

La particularidad, en esta elegía, se presenta cuando Jarry no solo nos expresa su dolor por la muerte de la abuela amada; sino, también, su rebeldía y disconformidad con el orden establecido que de alguna manera la abuela representa. Por ello, como para contestarle el locutor personaje se manifestará: “y me tendrás aquí... maldiciendo a pesar de las prohibiciones y de que no / debo hablar con locos / o pillar frutas en el mercado”, “...y yo recién tanteaba mi ingreso a la universidad que ahora desprecio”. Solo el amor le permite al locutor personaje expresar sus renuncias: “no fumaré ni saldré ahora a caminar con Mario hablando de Marx / de la victoria”

3.2.5 El tópico culturalista y el matrimonio morganático

Otro tema que se desarrolla en *En los extramuros del mundo* es el tópico culturalista. Este tópico es un motivo matriz a lo largo de los poemas que conforman este texto poético. Las constantes referencias a personajes de la literatura, del cine, de la pintura, de la filosofía, de la música; y el uso de intertextos: *collages* de versos de autores clásicos de la Literatura occidental, convierten este discurso poético en una poética anclada en la tradición del topos cultural.

Los nombres específicos que se señalan como parte del tejido discursivo, ya como personajes en el entramado del poema; ya como referentes modélicos, son:

Lezama Lima, Franz Kafka, 'Gregorio Samsa', Guillermo Apollinaire, Richard Nixon, Catherine Deneuve, Raquel Welch, Giotto, Brueghel, Carlos Marx, Herodes, Jorge Manrique, Cristóbal Colón, Marco Polo, Confucio, Tomás de Aquino, Aristóteles, Platón, Li Po, Russell, Jack Kerouac, Anniel Berquín, Feuerbach, 'Lazarillo de Tormes', Alicia en el País de las Maravillas, las cavernas de Altamira, Satchmo, William Blake, Mozart, Marc Chagall, Sédic Black Panther, el Che, Ezra Pound, Joan Báez, 'Hamlet', Marcase, Boch, Chopin, Dante; Shakespeare, Artaud, Sade, Li Taipo, Lautréámont.

Estos nombres paradigmáticos, como parte constituyente de la *inventio* poética, convierten a *En los extramuros del mundo* en un discurso metapoético; porque, a pesar de que el sujeto lírico se moviliza en su pequeña épica personal: cotidiana y común en la urbe limeña; está envuelto en los presupuestos culturales de la alta cultura occidental.

Ahora, cuando mencionamos el concepto de *matrimonio morganático* (ver Monegal, 1998, p. 221 y ss.) nos estamos refiriendo a una operación constante en la lírica contemporánea: la mezcla de los referentes de la alta y la baja cultura. Es decir, la convivencia en el tejido textual poético de las formas, contenidos y personajes populares del entorno del poeta con los modelos académicos arraigados en la cultura occidental. Así, los personajes de la alta cultura -citados líneas arriba- dialogan con los personajes del entorno más íntimo del poeta como: María Luisa Rojas de Peláez, Sonja, mi Gatita, Vivian, Mario, Leoncio, Carlos, Peña, Laurita, Sofía, Susana y Rosina.

El poema es producto, entonces, de intertextualidades, donde personajes de alta cultura se desenvuelven en situaciones cotidianas: “cierta vez leí de Maquiavelo que el fin justificaba / los medios y me digo / Jorge Manrique, recita o cabalga en tiempo / de transición y locura: Colón viaja / o habla con los santos sabios doctores de la Ley. / Y Colón es un mochilero llegado a la Rábida” (p. 43).

También, se presentan a estos grandes personajes como víctimas de insultos y/o imprecaciones por parte de personajes anodinos que pueblan la jungla limeña : “Confucio dice / como yo después de un par de cervezas todos sentencian dos más / y seguimos bebiendo y borracho alguien nombra a los hijos de puta / que gustan de la poesía y a la mierda Tomás de Aquino / y a la mierda todo el mundo Aristóteles o Platón / y a la mierda la historia de la mierda / y dime, recitas ya a Li Po?” (p. 44).

Veamos algunas de estas frases mencionadas con sus respectivos significados: “Dos más”: frase imperativa que en el contexto peruano equivale a pedir dos cervezas que continúan un pedido anterior y que probablemente siga después. “Hijos de puta”: insignificantes y “a la mierda”: largar a un individuo y no contar para nada con él. Estas invocaciones, improprios propios del habla popular, son ejemplos rotundos del matrimonio morgánico que hallamos en este texto.

Del mismo modo, los parafraseos de algunos versos de autores clásicos: “nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar” (Jorge Manrique, dixit), como parte de la estructura significativa de algunos poemas de este texto se constituyen como otras de las características del topos cultural.

En ese sentido, sostenemos que la lírica verasteguiana desarrolla, como parte de su argumentación inventiva, el tema culturalista. Pues, es evidente su constante referencia a los autores y obras considerados clásicos, esto es, el poeta dialoga con la tradición cultural como una forma de insertarse en la lírica universal contemporánea. Asimismo, dialoga con su entorno personal, familiar, social e histórico.

3.2.6 El tópico de la deshumanización, la alienación y la marginalidad

Otro de los tópicos centrales del universo temático de *En los extramuros del mundo* es la experiencia de la marginalidad ligada íntimamente a un proceso de alienación y deshumanización de tinte ideológico capitalista: “en tiempos de Nixon –malísimos para la poesía– / corrupción de los que fueron elegidos como padres-gerentes / controlando el precio de los libros / de la carne...” (p. 19).

En este caso, el poeta es un marginal porque se resiste a la alienación. Entendemos la ‘marginalidad’ como la “falta de integración de una persona o de una colectividad en las normas sociales comúnmente admitidas” (Diccionario RAE, 2001, p. 985). Ahora si el ‘marginal’ es una persona que vive alejado de las costumbres sociales, ya sea por voluntad propia o forzado por la sociedad; la voz poética del marginal que hallamos en este poemario es la ‘voz’ de un sujeto que se resiste a la enajenación en el cual moran los ‘otros personajes’ que lo rodean.

El locutor personaje es un sujeto extraño en la urbe deshumanizada: “y mis vecinos me tienen controlado / me ven llegar como una peste / y hablan de mí / entre comillas soy el ocioso el paria el que llega tarde en la noche / y corro por estas calles de Lima” (p. 11). El conflicto surge, entonces, cuando la perspectiva del locutor personaje es prácticamente opuesta a la de los habitantes de la ciudad de cemento: él vive humanamente. Ama su libertad, su individualismo; repudia los controles, los horarios, los deberes impuestos por el sistema mercantilista. Dice: “voy caminando perdidamente atado / a los más raros principios / a la vida / a la vida / a la vida” (p. 15). Se enfrenta a la alienación que le ofrece la urbe, a la vida mecanizada en un horario, a la dictadura de los padres-gerentes, a la corrupción cosmopolita: “y las cosas que ahora digo porque los digo ahora / en tiempo de Nixon –malísimo para la poesía– / corrupción de los que fueron elegidos como padres-gerentes / controlando el precio de los libros / de la carne y todo una escala de valores que utilizo / para limpiarme el culo” (p. 19). El locutor personaje –paradójicamente– en la ciudad de cemento ofrece a raudales su infinito amor a la abuela moribunda y mucho más cuando ella muere: “Hoy me levanté temprano y corrí a saludarte porque también toda / palabra es un parque de sueños / y aquí estoy para siempre a tu lado, como las ramas de olivo que / te puse ayer en la tumba” (p. 31). Vive

intensamente su erotismo, puesto que el erotismo es sabernos humanos. Entonces, ofrece su amor sin contemplaciones ni prejuicios a su amada: “y me apreté contra ti buscando desesperadamente encontrarme en / tus ojos y amé todas tus cosas” (p. 32).

Estos versos nos permiten configurar una imagen totalmente humana del locutor personaje, quien lleva una vida al modo *carpe diem* y no permite que las ‘normas’ de la urbe lo alienen y lo conviertan en un sujeto de “cemento más”. El locutor personaje es un marginal porque sigue siendo totalmente humano: “y me tendrás aquí / para siempre –gritando, dando alaridos, y amándote, prosternando a tus maneras, / levantándome, maldiciendo...” (p. 31). Y la enajenación se percibe en la actitud de los verdaderos habitantes de la urbe limeña. Entonces, sostenemos que ‘estos moradores’ de la ciudad son realmente los alienados, pues la escala de valores humanos se ha perdido. El ritmo de vida de la urbe mercantilista los ha convertido en sujetos automatizados a un horario y hasta idiotizados, llevándolos cada vez más hacia la deshumanización; “son años-tiempo de la generación psicótica, hemos conocido todas las visiones y Kafka y Gregory Samsa / pasea con Omar recitando silbando fumando marihuana / junto al estanque en el parque de la Exposición –carne / alienada por la máquina y el poder de unos soles / que no alcanzan para leer Alcool de Apollinaire” (p. 19). La mención a ‘Kafka’ y ‘Gregorio Samsa’ –íconos del tópico de la deshumanización de nuestro tiempo– contextualizan un escenario urbano: atroz y opresivo.

Los poemas ‘Salmo’, ‘Datzibao’ y ‘En el viejo libro de los cuentos de hadas’ desarrollan los tópicos de la deshumanización, la alienación y la marginalidad. En “Salmo”, el poeta nos dice: “Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres / carcomidos por la neurosis, / hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados / confundidos y riéndose de todo. / Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons / sapos girsoles sarna avisos de neón / noticias de muerte por millares una visión en la Colmena” (p. 19).

En este cuadro tan intenso, el poeta nos demuestra su capacidad de poner ante nuestros ojos la vida cotidiana apocalíptica, mecanizada, atomizada de los seres humanos que moran en una urbe decadente y caótica. Hombres y mujeres carcomidos por la vida asfixiante de la urbe, deshumanizados, sufrientes e idiotizados. En esta urbe, conviven “sapos, girasoles, sarna, asma

avisos de neón”. Este verso es una suma de sinécdoques que configuran de la parte al todo ‘ante nuestros ojos’ la urbe limeña. Así es posible interpretar que “sapos” equivale a “animales”; “girasoles”, a “plantas”; “sarna”, a las “enfermedades”; “asma” a la “humedad limeña”; “avisos de neón”, “al sello cosmopolita de la ciudad”. Es la imagen de una convivencia atroz donde la ciudad de cemento devora al individuo humano.

Hemos visto que en “Salmo” se presenta a una multitud en proceso de deshumanización. En cambio en “En el viejo libro de los cuentos de hadas”, el sistema de los padres-gerentes ha sometido a su sistema deshumanizado a un sujeto específico: Marta. En este caso es la historia de una mujer, quien inicialmente soñaba “maquillarse en los programas de TV” y se paseaba “como Julieta en brazos de Romeo / por las esquinas del colegio secundario”. Cuando pasan los años, la marginación y la alienación terminan en: “el sonsonete / de no ir para ninguna parte / y los hijos van creciendo / pero el sueldo ya no crece” (pp. 53-54). Es una vida que fracasa ante la arremetida de los modelos de vida de una urbe de cemento insensible: “Oh mundo!, pues que nos matas”. El locutor personaje le dice a este alocutorio figural que ha sido derrotada por la vida dura de la urbe: “Ahora ya sabes que no eres Alicia en el País de las Maravillas / sino Marta azotada por luces de neón / traiciones horarios de trabajo” (p. 50).

“Marta temblando gritando bebiendo calmantes / perdida en estas cavernas de Altamira” (p. 50). Lima es comparada con las cavernas de Altamira. En este lugar histórico, se hallaron unas pinturas rupestres fabulosas. Para el caso de la comparación, suponemos se da para desarrollar la idea de barbarie que habría reinado en dicho lugar histórico. Así como en Altamira se sometía a las mujeres, también en el espacio presente de la urbe limeña se somete a Marta. Las imágenes de estos versos también sugieren como guiños de pequeñas luces la idea del machismo. En sociedades de la jungla limeña el sistema ‘masculino’ somete a la mujer; los padres-gerentes expolian a las empleadas doblemente: como trabajadoras y como mujeres.

Pero Lima no solo es comparada con las cavernas, peor aún, se compara con grandes ciudades de la Historia humana que sucumbieron hasta desaparecer porque se dejaron envolver por la sombra de la corrupción, la alienación, la deshumanización y la degeneración total de los valores humanos: “y quieres venirte a Lima y trabajar en lo que sea / a Lima a Cartago a Gomorra a Babilonia a Roma” (p. 50).

3.2.7 El tópico del amor orgiástico

En el ‘amor cortés’³⁶, “el sujeto lírico ama tanto a la dama que está entregado a su servicio; él se presenta como vasallo, y la dama aparece como señor feudal” (Pérez, 2004, p. 62). En el amor cortés se desarrolla una relación de pareja más bien idealizada, donde el poeta expresa sus sufrimientos y se lamenta continuamente: primero, porque su ‘dama’ (su señor) es inalcanzable o segundo, es tanto su amor que pelea contra sus propios sentimientos que le dominan.

En cambio en *En los extramuros del mundo*, se desarrolla el amor orgiástico, donde se impone la relación de pareja propia de un ímpetu dionisiaco, esto es, la pareja se entrega al erotismo vital y cotidiano.

El tópico del erotismo en este libro es un motivo recurrente que se presenta en la mayoría de los poemas. Pero con mayor amplitud se desarrollan en “Para que esto no sea un hato de palabras apiladas como hierbas encima del papel” y “Poema escrito sobre una impresión causada por ‘el remolino de los amantes’...”. También en el extenso poema “Una cita con Sonja...” se presenta el erotismo como uno de sus temas principales.

Para que esto no sea un hato de palabras apiladas como yerba encima de papel

Para que esto no sea un hato de palabras
apiladas como yerba encima del papel
y sin más realidad que todo – esa virtud
de juego y otros poderes como decir amor
porque para mí que no conozco sino rostros
pálidos como la lluvia,
en esta ciudad de trapo, en la ciudad de
las antenas de TV, la cuestión del amor
no es sino el problema de la mujer materia
soledad indispueta resistiéndose todavía contra el asedio
de mis manos – trotando girando como esos

³⁶ El tema del *amor cortés* surgió en Provenza (Italia) en el siglo XII y desde este lugar se difundió por toda Europa. Difundida por los famosos trovadores; este tópico amoroso refleja la transposición de las relaciones sociales del feudalismo al ámbito amoroso.

discos con la voz de Satchmo que aún vemos por allí
en alguna librería de reventa de sueños,
de flores usadas.

Para que esto penetre como yo dentro de ti
y después de tantas palabras de amor que
íbamos apilando sobre los graneros de la rutina
una a una después de tanta mortandad de
la contradicción y esto es el quid
a todo asunto entre golondrinas que más
bien odiamos porque son tentáculos de nieve
cómo obligarte a abrir las piernas antes
de que un patrullero pase descubriéndonos
agazapados tirados sobre la yerba del parque
Neptuno y el amor eres tú oh mi gatita
esperándome desnuda con una fruta sobre
las rodillas. Y lo que hicimos
o dejamos de hacer pesará ahora más que
toda nuestra vida porque esto, el aire, la niebla,
la inexplicable emoción de estarnos así
angustiados, pesará tanto que no podremos saciarnos
y el temor de que te quedes embarazada los
estudios el trabajo eres franca
no te gusta que utilice condones para el
coito o el amor consiste en eso
en el acto de rociar con sal tus senos o
cuando estás abriéndote dando muestras saludables
de una mayor destreza y así estoy atenazado
entre tus muslos y no queda ya tiempo
para seguir hablando de estrellas y este
cielo no lo cruzan más gorriones sino las sirenas de la
patrulla persiguiéndonos hacia el oeste hacia
la rabia y esa manera muy tuya de hacerlo
de rozarnos saltando de un lado para otro
como dos gatos que no pueden concluir el espasmo
-cuervo que está dando vueltas en círculos

concéntricos que se lanza para adueñarse
 del desmayo hacia donde para el diccionario sólo
 era una definición y ahora forcejeando
 acariciándonos para que esto arda dentro de ti
 porque el rigor de las palabras como un golpe certero
 sigue naufragando en mar de tinieblas porque
 el rigor como los mares viene prendido sobre el aullido
 de la realidad que diariamente cercenamos que
 diariamente cuando al más leve descuido nos cercena
 y entonces a qué salud o mar retornarán nuestros
 hijos o si luego habrán de escoger como sus padres
 el camino de la soledad la angustia porque la
 realidad que diariamente cercenamos
 de un solo tajo del linde entre la podredumbre
 y sus cataratas de frío y el rigor de las palabras
 como un golpe certero se da furiosamente en el
 hecho de consumir en la voz de Satchmo que ahora
 estamos escuchando (pp. 53-54).

En este poema, el locutor personaje dice: “en esta ciudad de trapo, en la ciudad de / las antenas de TV, la cuestión del amor / no es sino el problema de la mujer materia”. Es decir, la mujer es considerada por un lado como un objeto -mujer materia- porque ese es el rol que le da el sistema mercantilista. Por otro lado, la mujer influenciada por las ‘buenas’ costumbres que le impone la sociedad mercantilista se resiste a vivir su erotismo: “soledad indispueta resistiéndose todavía contra el asedio de mis manos”. Pero, el locutor personaje que busca vivir el erotismo pleno con su amada “y después de tantas palabras de amor / que íbamos apilando sobre los graneros de la rutina” logra despertar en su amada el deseo de entregarse a la plenitud del amor orgiástico.

Entonces, el amor ya no está influenciado por restricciones morales ni físicas, sino se desata a la pasión orgiástica: “agazapados tirados sobre la yerba del parque / Neptuno y el amor eras tú oh mi gatita / esperándome desnuda con una fruta sobre / las rodillas”. Los amantes liberados ya de los prejuicios que imponen los padres-gerentes se saben libres en una urbe de cemento, deshumanizada y opresiva: “y así estoy atenazado / entre tus mus-

los y no queda ya tiempo / para seguir hablando de estrellas y este / cielo
no lo cruzan más gorriones sino las sirenas de la / patrulla persiguiéndo-
nos hacia el oeste”. El amado y la amada, sujetos marginales, puesto que
han decidido vivir intensamente su erotismo, se saben por encima de todo
humanos: “y esa manera muy tuya de hacerlo / de rozarnos saltando de un
lado para otro / como dos gatos”.

Poema escrito sobre una impresión causada por ‘El remolino de los amantes’ – una pintura de William Blake

I: A ti te gusta la poesía

Nada más claro en estos días como esas palabras
con sabor a yerba fresca que tú y yo,
por detenernos delante del mar
en Barranco
deseé apoderarme de ti o mejor, toqué tus cabellos,
esa soledad maldita en la que estuvimos
metidos antes y después de noviembre.

Esta vida no es lo que es y lo fue y ahora mismo,
con todo lo dura que es para mí,
un ángel volando a ninguna parte
en el centro del gran enredo, en que todos,
algunas veces,
cuando equivocamos la página,
volvemos a caer en lo mismo: un sándwich
barato higos secos
y Mozart es apenas
una sonata que ningún aprendiz
estudiante de piano puede limpiar sobre las teclas
como antes o siempre
alcanzamos a gustar de este idioma perdido:
sinrazón
que aparece como el día y la noche
porque en nuestra lengua el sueño
aún no tiene nombre ni forma ni punto de partida.

Hoy es un día más de todos los que hasta ahora hemos conocido – hoy es el día o sencillamente una palabra ha reventado en nuestra mente fugándose lejos de la esfera de acción de estas líneas, de este deseo.

Te queda muy hermosa esa cabellera – te lo dije una vez y te lo vuelvo a repetir.

Recuérdalo, estoy en ti en tu manera de arrancar los geranios más tiernos esta primavera mientras todo, el viento, la angustia, rompían tu serenidad y no éramos sino restos del naufragio de estos días, un rastro solitario en la playa.

A ti te gusta la poesía pero no tanto como un pastel de fresa esa poesía hecha a la exacta medida de un brassier que pueda resistir a tus senos ¡Cúbrete, está lloviendo fuerte aquí!

A ti te gusta la poesía y ya no hay pastel de fresa.

II: Desarrollo del amor

Somos apenas un par de animales solitarios tú trabajaste rompiéndote la dicha durante algo así como ocho meses en esa casa de peste que llaman casa de la cultura y ningún fallo, intenso como una pintura de Marc Chagall, llegó trayéndote noticias saludables hasta hoy en que estos versos son para ti una gran fornicada. Esto es llamado, desarrollo del amor en condiciones de existencia más o menos difíciles.

¡Cúbrete, está lloviendo fuerte aquí!
La alienación y otros monstruos de este pequeño país
del Tercer Mundo opaco como esas monedas
del siglo XVIII
que hallamos enterrados en la playa – y la Santa
Inquisición condenó esa luz
que nunca nadie te atreviste a mostrar
por lo mismo que eras como una fruta
muchacha de mirada espantada.
No poseemos nada sino nuestro propio esfuerzo
de hacerlo todo
y por hacerlo bien maullando
como los gatos sobre el tejado
ahora hemos cometido una barbaridad
que tampoco a nadie puede ni debe interesar
sino para continuar más allá de otra página,
de otra soledad.

Ni tú ni yo creemos ya en las formas
amables del poema / Habitamos el infierno.
En eso estamos claros.
Habitamos el infierno.

III. Te excitan estas cosas

Lo demás no solo es cuestión
de que estés o no trabajando
como una yegua en su época de celo.
Podemos estar caminando por Barranco,
tener ese conocimiento
roído por los años que va disponiéndonos al descanso,
a las arrugas – en unas cuantas líneas
tratamos de resumir nuestra vida,
realizar con estas palabras
que fueron
(alguna vez)

cangrejos que no iban a ninguna parte
mientras éramos tallados
en la roca viva – arcángeles
mirándose sombríamente desde lejos, detrás de la noche.

Ahora puedes escucharme aquí, doblada sobre la arena.
Lo importante
es realizar en estos días nuestro sueño.

En realidad ya la poesía (lo he visto,
hemos podido comprobarlo esta noche
mientras Blake era un nombre misterioso
en nuestros labios)
recién comienza a agitarse con nuestra admiración por Sédic
Black Panther
Marigheka
por ese Che permanente que tanto tú como yo
deseamos ser
para ser o hacer de esta vida algo más que una vida
y a ti casi siempre te excitan estas cosas
más que tus preferencias por Pound
o los pasteles de fresa

Pudimos entonces romper nuestra imaginación
con esta realidad de la hoguera
La realidad proviene del roce entre la luz contra
los sueños pero aún así
a pesar de todo estoy deseándote desnuda
como una Venus de bronce que en nada se distinguía
de la exacta belleza de tus senos

Pound es un tomito de poema,
demasiado costoso para nuestros pálidos bolsillos
Me contentaré con ir a visitarlo diariamente a las bibliotecas (pp. 57-61).

El paratexto principal nos anuncia que el texto poético se escribió a partir de la contemplación de un cuadro de William Blake. Entonces, lo interesante en este poema es resaltar la doble intertextualidad que subyace en los hilos de su tejido semántico. Primero, la pintura de Blake está inspirada en la secuencia narrativa del Canto V de la *Divina comedia*. En este canto, Dante nos relata los tormentos que los pecadores carnales sufren por haberse sometido a sus lascivos apetitos. Entre estos lujuriosos, se halla Francesca de Rimini. Segundo, nuestro poeta ha compuesto este poema a partir de la observación del cuadro de Blake. ¿Qué imágenes vemos en este cuadro? Se ve a Francesca de Rimini parada: ella, por un lado, tiene guardado en su recuerdo el gran amor que vivió con Pablo Malatesta –esta pareja, uno junto al otro, felices, se hallan dentro de una gran luz que envuelve con su brillo intenso la cabeza de Francesca–; por otro lado, a los pies de Francesca, está echado el alma inerte de su amado. A quien observa. Pero la escena terrible que contempla Francesca se inicia justamente en sus pies. Es la tromba infernal que envuelve en su infinito torbellino a los espíritus lujuriosos; y pronto los atraparán a ella y su amante. Estos vientos contrarios llevan en sus brazos de tornados inacabables a los amantes, de un lugar a otro, sin que jamás puedan tener un momento de calma ni siquiera pueden tomarse de las manos por un instante.

Este poema consta de tres cantos con sus respectivos subtítulos. Estos subtítulos como marcas paratextuales desarrollan una secuencia narrativa: ‘I: A ti te gusta la poesía’, ‘II: Desarrollo del amor’ y ‘III: Te excitan estas cosas’ que se puede interpretar como que a partir del encantamiento por la poesía surge el amor entre ellos –entre el locutor personaje y su alocutario figural: su amada–, y concluye con la búsqueda del erotismo. Ahora, analicemos cada canto. En “I: A ti te gusta la poesía”. El locutor personaje dialoga con su amada: “Nada más claro en estos días como esas palabras / con sabor a yerba fresca que tú y yo...”. En otro momento, la voz poética medita en voz alta sobre la vida dura: “Esta vida no es lo que es ni lo fue y ahora mismo, / con todo lo dura que es para mí”. Ahora, la ligazón referencial que se da entre este texto y el cuadro de Blake se desarrolla a nivel de ciertos guiños semánticos. Por ejemplo, el terrible remolino que envuelve a los espíritus, en este poema se presenta como “... el gran enredo en que todos, / algunas veces, / cuando equivocamos la página, / volvemos a caer en lo mismo...”. La imagen que nuestro locutor personaje nos presenta es la de una relación

que se desenvuelve con altibajos, con separaciones, con “esa soledad maldita en la que estuvimos / metidos antes y después de noviembre”, donde todavía no surge el amor pleno: “Aún no tiene nombre ni forma ni punto de partida”. En todo caso, el locutor personaje está enamorándola: “te queda muy hermosa esa cabellera...”, “Recuérdalo, estoy en ti en tu manera...”, pero la relación no se concretiza: “Y no éramos / sino restos del naufragio de estos días, un rastro solitario en la playa”. Sin embargo, hay una posibilidad, un tópico, que los puede unir: “A ti te gusta la poesía...”. Él es poeta, a ella le gusta la poesía, entonces “Esa poesía / hecha a la exacta medida de un brassier / que puede resistir a tus senos” los unirá.

En: “II: Desarrollo del amor”. La relación de pareja se inicia a partir de que el locutor personaje le compone versos: “... estos versos / son para ti una gran fornicada. Esto es llamado, desarrollo / del amor...” porque ella ama la poesía. Incluso se insinúa que se llega a consumir el erotismo: “Y por hacerlo bien maullando / como los gatos sobre el tejado”. Sin embargo, a lo largo del texto se pone énfasis en los problemas cotidianos que perturban la relación amorosa. Así, por un lado, ella (la amada) estuvo envuelta en el remolino del trabajo burocrático: “Tú trabajaste rompiéndote la dicha / durante algo así como ocho meses / en esa casa de peste que llaman casa de la cultura”. Ambos, el locutor personaje y su amada, atrapados por: “la alienación y otros monstruos de este pequeño país / del Tercer Mundo...”. Lo peor en este contexto infernal es que ni el amor ni el gusto por la poesía pueden salvar a los amantes: “Ni tú ni yo creemos ya en las formas / amables del poema / Habitamos el infierno”. Luego, la imagen final que percibimos es que la escena que recrea William Blake también envuelve en su remolino de tormentos a esta pareja.

“III: Te excitan estas cosas”. En esta secuencia final, se verifica que la relación de pareja no se encendió “a pesar de todo estoy deseándote desnuda / como una Venus de bronce...”. El tiempo ha transcurrido: “los años que van disponiéndose al descanso, a las arrugas...” y la poesía no pudo inspirar el amor ni ayudó a llevar una vida plena: “Pound es un tomito de poemas, / demasiado costoso para nuestros pálidos bolsillos”. Sin embargo, no todo está perdido en el remolino urbano. Pues, queda abrazarse a un ideal para acabar con la alienación y otros monstruos que aniquilan el amor y hasta la poesía. Puede que el suplicio y el tormento que envuelve al locutor personaje y a su amada y que Blake dibuja una noche se evapore “por ese Che

permanente que tanto tú como yo / deseamos ser / para ser o hacer de esta vida algo más que una vida”. En fin, se puede alcanzar la trascendencia de las manos de un ideal que busca cambiar este mundo mecanizado, mercantilista y opresivo.

Una cita con Sonja / en los extramuros del mundo (pp. 65-71)

En este extenso poema, la amada del locutor personaje tiene una identidad: Sonja. Ella es presentada inicialmente “como una sonata / de senos pequeños” (p. 65). Esta amante se constituye en la compañera ideal y militante que comparte con el locutor personaje todas las experiencias vitales: la creación poética, la sobrevivencia cotidiana, las aventuras en la urbe y hasta la muerte, finalmente. En un momento se hallan “bajo la luz de un poste en el jirón Cuzco... un par de locos gritando en medio de la noche” (p. 66); en otro momento comparten una humilde habitación: “y yo te conduje a mi cuarto barato / entre hongos y pinturas y visiones de neurosis / y Boch con sus pinceles en vuelo / y Chopin en brazos de la Sand / enloquecidos con el estremecimiento de la noche” (p. 66).

Es importante resaltar que esta pareja siempre está acompañada por amigos comunes como Leoncio, Carlos, Peña, Laurita, Sofía, Susana y Rosina. O por ‘amigos’ del furor poético como Boch, Chopin, Sand, Dante, Shakespeare, Sade, Li Po, Lautréámont. También es interesante precisar que el locutor personaje y el alocutario figural tienen nombres propios “Tú y yo Sonja y Enrique” (p. 66).

Pero el erotismo pleno no conduce a la felicidad perenne, porque hay oscuras situaciones que atentan contra la plenitud del amor como “el cauce / de un río amargo” que conduce “a ese inmenso naufragio de nuestra civilización” (p. 67). Sonja no solo es la amada, sino también una poeta, una creadora. “Yo leí tus viejos cuadernos de poemas / yo leí tu poemita de la soledad con zapatos” (p. 70), le dice el locutor personaje a su amada. Entonces, esta pareja de artistas que se enfrentan a la ciudad de cemento, sobrevivieron, en gran medida, humanizados por su gran vivencia erótica: “tú ya te habías desnudado”, “Sonja. Sonja. Metiéndome en sus piernas” (p. 68). Pero la opresión, la deshumanización de los otros “la terrible soledad en los mundos” y el “párpado de la muerte” los va envolviendo hasta que aparentemente Sonja se suicida “y también tú bellísima Sonja intentabas hallar tu identidad / por el suicidio: feb. 71” (p. 69). Y si Sonja no se

suicidó, igual los amantes, en los extramuros del mundo, son perseguidos y reprimidos: “fuimos conducidos al patíbulo / y degollados sobre una bandeja de plata en las cortes de Herodes” (p. 70), porque son creadores de poesía y vida y buscaron vivir la vida bella, es decir, totalmente humana: “cortes marciales: II zona judicial de policía del Perú para los que crearon belleza creando molotovs / y creando revueltas entre los jóvenes. / Y somos pateados vejados y jodidos” (p. 70).

3.2.8 El tópico de la distopía y el apocalipsis

En este libro, donde los poemas son politemáticos, también podemos rastrear el tema del apocalipsis: “y mira acá esta foto: es Jericó devastada por el mal uso de los sebos, / por la droga, las flores de plástico” (p. 11). El apocalipsis, en el Nuevo Testamento bíblico, contiene una serie de revelaciones del apóstol San Juan. En cambio, en *En los extramuros del mundo* es la descripción del apocalipsis, esto es, en esta ciudad el fin del mundo ya ha empezado. Desde el inicio, la urbe limeña es nominada como Jericó. Esta ciudad bíblica está asociada a la devastación. Por ello, es interesante la comparación de una ciudad mítica arrasada con nuestra urbe caótica. Ahora, la distopía es la mirada telescópica de una realidad, es decir, se ofrece una mirada selectiva de una ciudad en descomposición: “yo habito más que el infierno / y debo caminar pudriéndome por quedar bien contigo mientras / vamos paseando por Tacora / entre prostitutas y ladrones” (p. 11).

Entonces, ¿cómo se articula la distopía con el apocalipsis?³⁷ Se da cuando a lo largo de los poemas se presentan imágenes apocalípticas de la ciudad de Lima. Donde una serie de instantáneas descriptivas nos presentan una urbe opresiva, enajenante y en descomposición: “otra vez solo / sin nadie con quien cruzar una palabra, una idea, / y los ojos están ardiéndote, / todo lo que miras es alcanzado por el fuego, / como en la hora del Juicio Final” (p. 12). El locutor personaje deambula –solitario– en la urbe deshumanizada y en descomposición, donde la gente ya ha sido enajenada por la vida dura hasta perder todo valor humano, entre ellos la comunicación y la solidaridad. Nadie habla. Son fanticos humanos que parecen vivir en una constante pesadilla. También, es interesante la mención del Juicio Final en

³⁷ Este tópico me fue sugerido por el artículo de Óscar Galindo V. en *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2004, pp. 65-76).

mayúsculas que alude –explícitamente para nosotros los lectores– al relato bíblico.

“Sapos girasoles sarna asma avisos de neón / noticias de muerte por millares una visión en la Colmena” (p. 19). La visión apocalíptica, obviamente, está asociada a la muerte, no sólo de los hombres y mujeres; sino, también, incluye a los animales (sapos), a las plantas (girasoles); seres azotados por las plagas (sarna) y las enfermedades (asma), todo este fin del mundo se vive en una ciudad ‘moderna’ (avisos de neón). “Y no dijimos nada pero exigíamos a gritos destruir la ciudad, esta / ciudad ese monstruo sombrío escapado de la mitología / devorador de sueños” (p. 36). Sin embargo, el locutor personaje busca anticiparse a ser ‘devorado’ por la jungla de cemento, pues, él más bien quiere destruir a la ciudad para acabar con todos los males. “y a los 20 conseguiste trabajo y un hijo / y otro hijo y lavaste pañales / y diariamente de 6 a 9 p.m. recibías entregabas libros / guiabas lectores por la Biblioteca / guerras / cataclismos / temblores / peligro nuclear: / eso fue el inicio del tiempo más sanguinario 1960–1970: madre / soltera abandonada pateada” (p. 49). En estos versos, el locutor personaje nos presenta el sufrimiento que vive Marta, una mujer que sucumbió ante la urbe devoradora de sueños. Pues, ella, que quiso alcanzar una buena vida, fue envuelta por los valores machistas donde la mujer es doblemente castigada: como ser humano y como mujer. Además es interesante, en esta parte, el guiño que se hace a la tensión bélica de la década del 60 entre las potencias nucleares de entonces: Unión Soviética vs. Estados Unidos. Se sugiere la preocupación que perturbó a la humanidad en la crisis por la carrera nuclear y el debate por el dominio del mundo en ese entonces.

“Y quieres venirte a Lima y trabajar en lo que sea / a Lima a Cartago a Gomorra a Babilonia a Roma / ‘oh mundo!, pues que nos matas’ ” (p. 50). Al inicio ya se había equiparado a Lima con Jericó –la ciudad bíblica arrasada– ahora se vuelve a relacionar con fastuosas ciudades como Cartago, Gomorra, Babilonia y Roma: ciudades que fueron castigadas, justamente por haberse dejado ganar por todos los males y plagas, donde los valores humanos se convirtieron en cenizas. Estos mismos males ahora envuelven a Lima: la opresión, la enajenación, el caos, la incomunicación, la nula solidaridad y la deshumanización. “Ni tú ni yo creemos ya en las formas / amables del poema. / Habitamos el infierno. / En eso estamos claros. / Habitamos el infierno” (p. 59). El locutor personaje sostiene que ni la

sensibilidad puede salvarnos del fin del mundo, pues, en definitiva ya se está viviendo el apocalipsis. Pero, qué mal, qué plaga ha conducido a esta urbe a su fin. Nuestro protagonista dice que esta muerte es obra de la ‘sociedad opresiva: American Way of Life’: “y morir hasta alcanzar 10 mil indulgencias (S/.) en el centro / de la sociedad opresiva: American Way of Life” (p. 65).

Para concluir, es interesante resaltar que el discurso distópico y apocalíptico critica entre sus líneas el desgobierno injusto que impone el sistema capitalista en países como el nuestro, con el supuesto deseo de crear el sueño de un nuevo mundo. Donde, finalmente, sobresalen los emblemas de la ciudad mecanizada, enajenada y en descomposición.

3.2.9 La poética de la antítesis

La *inventio* verasteguiana está constituida por las suma de contrastes: 1º el locutor personaje, su amada y algunos ‘compañeros’ de ruta (de la experiencia de la vida plena) se mueven por los intersticios de la ciudad de cemento, buscando vivir la vida intensamente y a plenitud. Por otro lado, está la muchedumbre envuelto por la anomia, la enajenación y la mecanización. Dos modos de vivencia urbana antagonicos que cotidianamente se entrecruzan en las calles, en las plazas y en todo los lugares públicos de la jungla limeña. 2º el yo poético en un pasaje de su existencia cotidiana experimenta el dolor por la muerte de la abuela adorada; en otro pasaje, experimenta la felicidad del erotismo pleno, esto es, la comunión de los cuerpos y de los afectos entre el amado y la amada. Consecuentemente, es la dialéctica de una vida que se desarrolla en medio de las alegrías y de las tristezas, de los triunfos y de las derrotas. Entonces, la vida de nuestro protagonista no se define como un hiato de los sucesos antagonicos, sino, es el matrimonio morganático de los opuestos.

Por consiguiente, la clave generadora que crea este referente, sin duda, es la poética de la dualidad antitética. Esto es, la antítesis entre el amor orgiástico y la muerte, con un predominio del primero. La pugna entre el furor poético y la deshumanización. La vida plena enfrentándose al apocalipsis. La rebelión de nuestro protagonista contra la marginación y la alienación, que contrasta con la pasividad y adecuación a la imposición del sistema de los ‘padres gerentes’ —de los Otros pobladores de la gran urbe.

En suma, la naturaleza del mundo representado de *En los extramuros del mundo* confirma la presencia de un universo de opuestos donde las cosas, los sucesos o ideas por más antagónicas que sean no se aniquilan, sino conviven en un solo y mismo cuerpo inventivo.

3.3. LA *DISPOSITIO*: LA MACROESTRUCTURA DE LOS VERSÍCULOS

Esta segunda operación retórica es la parte constructora de la macroestructura del texto retórico. Por consiguiente, “la función de esta operación es, pues, la organización en el interior del texto como materiales semántico-intensionales, sintácticos en sentido semiótico, de los materiales semántico-extensionales proporcionados por la *inventio*” (Albaladejo, 1991, p. 75).

Entonces, si en la *inventio* se crea el referente del texto, esto es, el modelo de mundo formado por los seres, estados, procesos, acciones e ideas que se representan en dicho texto; es con la *dispositio* que se ordena la *res* y la *verba* al servicio de la *utilitas*³⁸, proyectándose un poder textual que estructura todo el discurso retórico.

Para Albaladejo, la fuerza organizadora de la *dispositio* le viene dado a esta precisamente por su condición de operación macroestructural en la que la *res* de la *inventio* ya es ordenada como *res* textual y llega a constituir la base de la microestructura como construcción elocutiva (1991, pp. 75-76).

Ahora, es evidente que la operación *dispositio* actúa como un gozne entre las otras operaciones textuales: la *inventio* y la *elocutio*. “La *dispositio* en la *res* y la *dispositio* en la *verba* se muestran como el haz y el envés de una hoja” (Pujante, 2003). Así, impide el caos de las ideas (en la *inventio*) y de las palabras (en la *elocutio*). Por ende, si la *inventio* actúa sobre la *res* y la *elocutio* sobre la *verba*; queda entonces que la *dispositio* se asocia tanto a la *res* como a la *verba*.

Ahora, en esta parte, nos interesa más la relación que se desarrolla entre la *inventio* y la *dispositio*. Puesto que inicialmente en la elaboración de un discurso retórico, la primera estructuración productiva/creativa surge cuando el material semántico trabajado en la *inventio* será ordenado sintácticamente por la *dispositio*:

³⁸ Se define a la *utilitas* como el objetivo primordial de un discurso retórico, donde el orador hace atractivo, agradable, interesante y ameno los contenidos y las expresiones de su discurso con el fin de lograr que los oyentes lo oigan y lo escuchen, y se conecten con él, que lo entiendan y que acepten su mensaje.

Es decir, el material extensional que finalmente es intensionalizado sufre una doble estructuración. En primera instancia se produce una estructuración en el nivel semántico profundo. Siguiendo a Van Dijk, este tipo de estructuras pueden denominarse macroestructuras. En segundo lugar, este material debe distribuirse sintácticamente en una serie de partes, que se organizan de un determinado modo a lo largo del discurso. Este nivel sintáctico constituye la superestructura del texto (Capdevila, 2000, p. 158).

Se demuestra, entonces, que la *inventio* necesita de la *dispositio* y viceversa, porque el productor del discurso se enfrenta a la misión de ordenar los mundos representados en una siguiente fase que debe ser comprendida con suficiencia por los lectores, a quienes se dirige. “Este paso de la extensión a la intención es una transformación de referente en macroestructura retórica; es la traslación al texto de una sección de la realidad que está en su exterior” (Albaladejo, 1991, p. 81).

3.3.1 Definición de la *dispositio* y sus partes

Tomando en cuenta las nociones de *dispositio* desarrolladas por los distintos retores (Quintiliano, Lausberg, Albaladejo, Arduini, entre otros), podemos definir la *dispositio* como la segunda operación retórica que se ocupa del ordenamiento de las ideas y pensamientos que hallamos gracias a la *inventio*. Esta distribución de las ideas deben pues ubicarse en sus respectivos lugares textuales pertinentes, como una especie de rompecabezas, donde cada pieza ocupa un lugar específico y en conjunto constituye una unidad coherente del diseño interpretativo sobre la causa objeto de discurso. “En la *dispositio* el material referencial es transformado en material textual, en intención” (Arduini, 2000, p. 46).

Así pues, la *dispositio* cumple un papel fundamental en la confección de un discurso. En un primer momento, porque inicia el orden del discurso y en segundo, porque se busca diseñar, en el discurso, el mayor valor de verosimilitud. En esta perspectiva, David Pujante habla “de una doble utilidad de la operación dispositiva: 1.º la disposición tiene que dar un sentido coherente de los hechos; 2.º la disposición tiene que ser útil para persuadir” (Pujante, 2003, p. 6). Luego, a la *dispositio* le debemos, con el apoyo diná-

mico de las otras operaciones retóricas: *inventio* y *elocutio*, la construcción del texto retórico.

Ahora, dentro de la operación *dispositio*, se habla de dos conceptos fundamentales: por un lado, las macroestructuras que vienen a ser los elementos estructurados globales que ayudan a trasladar la información semántica de la *inventio* en un cuerpo textual, en palabras de Capdevila (2002, p. 161) “es una representación abstracta de la estructura general del significado del texto”. Por otro, las superestructuras son esquemas textuales precisos que ordenan la gran cantidad de información en unidades sintácticas limitadas que constituyen las partes de un texto. Entonces, la macroestructura que se define como la globalidad de sentido del texto se plasma sintácticamente en la superficie del texto mediante las superestructuras. Al final, constituyen el haz y el envés de una misma operación: la *dispositio*.

En concordancia con los estudios clásicos (Lausberg, 1975) y los estudios actuales (Albaladejo, 1991, p. 82), reiteramos que las operaciones *inventio* y *dispositio* se hallan en todo momento interrelacionados en la producción / creación del discurso retórico.

Conociendo, entonces, esta perspectiva teórica, colocaremos las *partes orationis* en la operación *dispositio*: estas *partes orationis*, como lo definimos líneas arriba, son los elementos superestructurales o secciones en que se dividen la *macroestructura* del texto retórico. Según el uso común estas *partes orationis* son las partes de un discurso que “son la columna vertebral del texto retórico y de su referente; forman el eje de representación horizontal integrado en la sistematización retórica” (Albaladejo, 1991, p. 44).

Estas partes del discurso retórico o *partes orationis* son *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*.

[...] el exordio es el comienzo del discurso; con él se dispone y prepara la atención del oyente o del juez para escuchar. La narración expone el desarrollo de los hechos tal como se produjeron o pudieron producirse: La división es el medio por el que revelamos aquello en lo que estamos de acuerdo o con lo que disentimos y exponemos los puntos que vamos a tratar. La demostración es la exposición y justificación de nuestros argumentos. La refutación sirve para destruir los argumentos de nuestros adversarios. La conclusión pone fin al discurso según los principios de la retórica (Capdevila, 2002, p. 169).

a. El *exordium*

Es la parte inicial del discurso. Su importancia radica en que en este punto el orador debe sintonizar con el oyente. Es decir, se debe ganar al auditorio a la causa del orador: llamar su atención, despejar antipatías, granjear simpatías y despertar su curiosidad por el discurso.

b. La *narratio*

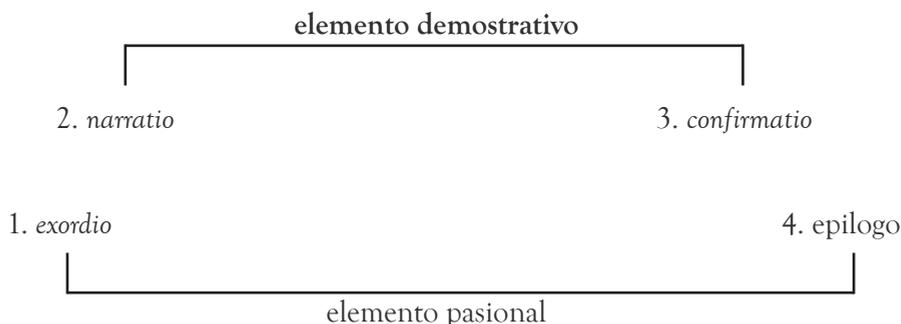
Es la parte más extensa del discurso. Se expone los hechos necesarios para que el auditorio se ubique de parte del orador. Los retores recomiendan que esta narración de los puntos fuertes que el orador va a defender debe presentar tres características básicas: brevedad, claridad y verosimilitud. Particularmente, en el discurso literario, el principio de verosimilitud es fundamental, ya en estética realista o fantástica. (“Es preferible lo falso verosímil a lo verdadero inverosímil”, Aristóteles dixit).

c. La *argumentatio*

En esta tercera parte se exponen las pruebas que confirman la tesis que defiende el orador y al mismo tiempo, se refutan las tesis que sostiene el contrincante. Por ello, en la argumentación se habla de dos momentos: “la *probatio*, en la que se exponen los argumentos favorables desde la perspectiva del orador y la *refutatio*, en la que tratan de desacreditarse las pruebas de la parte contraria” (Capdevila, 2002, p. 171). Para el caso de los discursos persuasivos (un manifiesto político o poético, por ejemplo), esta parte es el elemento esencial.

d. La *peroratio*

Es la parte final del discurso donde el orador resume los puntos más fuertes que ha desarrollado en su exposición, con el afán de ganarse los afectos del auditorio provocando su identificación, compasión o indignación. En esta sección de cierre, se evidencia, entonces, el interés del orador en influir en los sentimientos del oyente para lograr que su decisión le sea favorable.

Gráfico 1³⁹

Explicando el gráfico. La *exordio* y el *epílogo* (*peroratio*), o sea, las dos partes extremas del discurso están dirigidos al grado afectivo de los oyentes. Donde en el inicio se busca alcanzar el *delectare*, esto es, la benevolencia del auditorio y en la conclusión, el *movere* o *conmovere*, es decir, motivar un afecto intenso que redunde en el fallo favorable que defiende el orador.

Las partes intermedias *narratio* y *confirmatio* (*argumentatio*) se interesan más bien en la respuesta racional del auditorio. Por consiguiente, se deja de lado el sentimentalismo para centrarse en el relato de los hechos y en el establecimiento de las pruebas o vías de persuasión.

Tomás Albaladejo resume que “las *partes orationis* son, como hemos visto, una sólida armazón del discurso retórico por medio de la cual están firmemente vinculados las operaciones de inventio y dispositio, en las que así se fundamenta, tanto el eje vertical como en el horizontal la constitución del discurso” (1991, p. 108).

Líneas arriba, hemos sostenido que en la *dispositio* se desarrollan dos conceptos fundamentales: la *macroestructura* y la *superestructura*. Conceptos interrelacionados que se actualizan en el texto en el proceso retórico donde los elementos semánticos hallados por la *inventio* se transforman en una estructura sintáctica textual gracias a la *dispositio*. Hemos sostenido, también, que las partes del discurso que desarrollamos en los apartados precedentes son las superestructurales, que constituyen un texto retórico. En seguida, nos

³⁹ Este gráfico desarrollado en La antigua retórica de Roland Barthes, lo hemos tomado de Marchesse y Forradellas, 1994, p. 106.

ocuparemos de los dos niveles macroestructurales textuales que se plasman en el estudio de la *dispositio*.

Estos niveles *macroestructurales* que son construcciones globales que subyacen en el texto producido por el orador y admitidos por la *dispositio* son el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*.

El *orden natural* se relacionaba, por una parte con el discurrir (temporal) que siguen las cosas en la naturaleza, aquél en el que han acontecido, y por otra, con el orden que siguen las partes del discurso persuasivo según la retórica: exordio, narración, argumentación y epílogo. El *orden artificial*, supone la alteración de ese orden natural, sea con fines argumentativos o con fines artísticos (Capdevila, 2002, p. 174).

a. *Ordo naturalis*

Este concepto está ligado al orden cronológico, es decir, es el lapso en que se suceden los hechos de manera natural y lineal, donde prima la división en cuatro partes del discurso ya expuestas líneas arriba. Como ejemplo para este caso, se puede mencionar el desarrollo de una clase sobre la retórica de Aristóteles en un aula de la universidad; la defensa de los derechos de un pueblo marginado por un abogado; la sustentación de una tesis en la escuela de Literatura de la Decana de América.

b. *Ordo artificialis*

Este orden deja de lado el desarrollo lógico del discurso. Entonces, el orden artificial puede adoptar múltiples formas, es decir, se erige a partir de una voluntad textual de carácter pragmático que desarrolla el orador. Ahora, este orden está ligado más al campo de la creación literaria. Así, cuando el aedo de la *Odisea* compone su monumental épica de aventuras, emplea una estructura artificial: la *in media res*. En este caso, se deja de lado el orden lineal cronológico de la narración para emplear una narración en paralelo donde, por un lado, un narrador omnisciente nos relata las aventuras de Odiseo y, por otro lado, el mismo Odiseo nos relata en primera persona sus vivencias.

Es pertinente mencionar en esta parte que Horacio en su *Epístola ad pisonem* (Albaladejo, 1991, pp. 111-112) habla de *ordo poeticus* en lugar de

ordo artificialis, donde presenta una consistente teorización sobre la estructuración y presentación artística de los hechos representados en el poema. Entonces, si queremos señalar qué tipo de orden (natural o artificial) hallamos en el discurso poético de Enrique Verástegui, sin duda, el *orden artificialis* o *poeticus* es el que prima en la macroestructura textual de *En los extramuros del mundo*.

A continuación, nos vamos a centrar en el análisis de la *macroestructura textual* de *En los extramuros del mundo*, es decir, precisaremos la particularidad dispositiva de cada uno de los elementos como la presencia de los interlocutores, la estructura de los poemas, el uso de los versículos, las intertextualidades y la emoción discursiva, donde este último elemento constituyente textual es denominado por Heinrich Lausberg la “dispositio externa de la obra artística” (1975, p. 47).

3.3.2 Los interlocutores en *En los extramuros del mundo*

Se ha explicado que la *dispositio* es una fuerza organizadora, precisamente por su condición de operación macroestructural que confecciona textualmente las ideas halladas en la *inventio*. Entonces, en esta perspectiva, es pertinente sostener que una de las fuerzas organizadoras de la operación *dispositio* es la configuración de los interlocutores en la estructuración de los poemas que constituyen *En los extramuros del mundo*.

Es, pues, muy importante indicar el desarrollo de la comunicación virtual que funciona con sus peculiaridades dentro del poema. Además, no debemos olvidar que la Retórica siempre está asociada a procesos concretos o virtuales de comunicación donde participan un(os) orador(es) y el auditorio (uno o más receptores). Ahora, la perspectiva pragmática en la confección del tejido del discurso poético se considera como un elemento material lingüístico que el poeta, intencionalmente, elige en la elaboración de sus textos.

Es indudable que todo poema es un acto comunicativo⁴⁰ donde, en términos generales, hallaremos la estructura tripartita: emisor-mensaje-receptor;

⁴⁰ El acto comunicativo es la interrelación discursiva-lingüística que desarrollan dos o más interlocutores situados en un contexto preciso donde intervienen factores socioculturales, cognitivos, etc. que condicionan y determinan la adecuada producción e interpretación de enunciados.

pero, es un acto comunicativo especial⁴¹ porque “el texto literario es un producto creado por un sujeto operador de lenguaje” (Fernández Cozman, 2001, p. 173).

Ahora, en el transitar sinuoso de la historia literaria de Occidente se ha discutido mucho sobre qué clase de acto comunicativo es la poesía (Hamburger, 1995)⁴². Esta discusión en torno a la particularidad de la poesía tiene que ver con el concepto de sujeto lírico (Cabo, 1999, p. 127 y ss.). Según la tripartición retórica planteada por Aristóteles en su *Poética*, los géneros son épico, dramático y lírico, donde “la poesía lírica es esencialmente subjetiva por el papel preeminente concedido al yo, mientras que la poesía dramática es objetiva (*tú*) y la épica objetivo-subjetiva (*él*) (Combe, 1999, p. [127]).

El conflicto en torno al *sujeto lírico* se da en la confusión que surge cuando se le busca señalar una identidad específica, puesto que el *yo lírico* es confundido entre el *autor*, el *narrador* y el personaje. Nosotros, en esta discusión, nos alinearemos con las precisiones conceptuales que realiza Fernández Cozman (2001). Fernández diferencia totalmente las funciones pragmáticas que cumplen el autor real (el autor), el autor *textual* (el hablante básico) y el locutor personaje (la voz poética) (pp. 173-180). Donde el autor real es el escritor de carne y hueso; el autor textual, el ente responsable que organiza el poema y el poemario como unidades textuales y el locutor personaje “es el que cuenta una vivencia, describe un paisaje o narra una anécdota, entre otras posibilidades” (p. 175).

En esta parte de nuestro análisis sobre los interlocutores en la poesía, nos vamos a centrar en la pragmática intratextual, es decir, en la comunicación que se produce dentro del poema entre un hablante ficticio y un oyente igualmente ficticio.

En cada uno de los trece poemas que constituyen *En los extramuros del mundo*, predomina el ‘yo poético’ (o locutor personaje) por la preeminencia que se le concede en el entramado dispositivo al ‘yo’. Ahora, este sujeto lírico se evidencia como una ‘voz humana’, pues expresa, a lo largo de los

⁴¹ Sostenemos que un poema es un acto comunicativo especial; porque el ‘yo’ lírico es una construcción discursiva, imaginaria, ficticia, o sea, es un recurso más que emplea un escritor para construir su obra.

⁴² Dominique Combe, René Wellek, José María Pozuelo Yvancos, entre otros han tratado largamente este tema.

poemas, una experiencia vivencial humana ora cotidiana ora elaboración intertextual cultural.

Por otro lado, es pertinente resaltar que en la comunicación interna que se establecen entre los sujetos poemáticos⁴³, explícitamente presentes en el texto verasteguiano, destacan el uso del yo-tú, donde el locutor personaje se dirige a un alocutorio que fácilmente identificamos. Estos “grados de identificación de este tú varían desde la aparición con nombre propio hasta la simple huella que es el pronombre” (Luján, 1999, p. 235). Entonces, identificamos cuatro tipos de alocutorios figurales (Fernández Cozman, 2001, pp. 175-181) que son una constante en el tejido comunicativo de los poemas de *En los extramuros del mundo*: 1.º un alocutorio figural histórico (Lezama Lima o Jorge Manrique); 2.º un alocutorio figural que es la amada (Sonja, Vivian o mi Gatita); 3.º un alocutorio figural que es un familiar (la abuela o Martha) y 4.º un alocutorio figural que es el sistema que gobierna la ciudad. Este último caso es un destinatario que se erige como un ente abstracto personificado que Luján Atienza denomina “segunda persona impropia” (Luján, 1999, p. 238).

En seguida, veamos con mayor detalle cada uno de estos cuatro tipos de alocutorios figurales. Pero, también, las otras características que percibimos en este acto comunicativo textual de *En los extramuros del mundo*.

a. El alocutorio figural es un personaje histórico

En tres poemas, el locutor personaje se dirige a un alocutorio figural histórico, identificado con nombre propio. Estos son poetas clásicos de la poesía castellana.

En “Primer encuentro con Lezama” y “Segundo encuentro con Lezama...”, el yo poético dialoga con el poeta cubano, José Lezama Lima:

viejo Lezama, estas ya viejo, pero te guío por estos sitios.

y sal un poco de tus páginas, de esos aires, **Lezama**

⁴³ Se define al actor o sujeto poemático como una figura autónoma del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial, y que suele estar marcada por un identificador o rol temático.

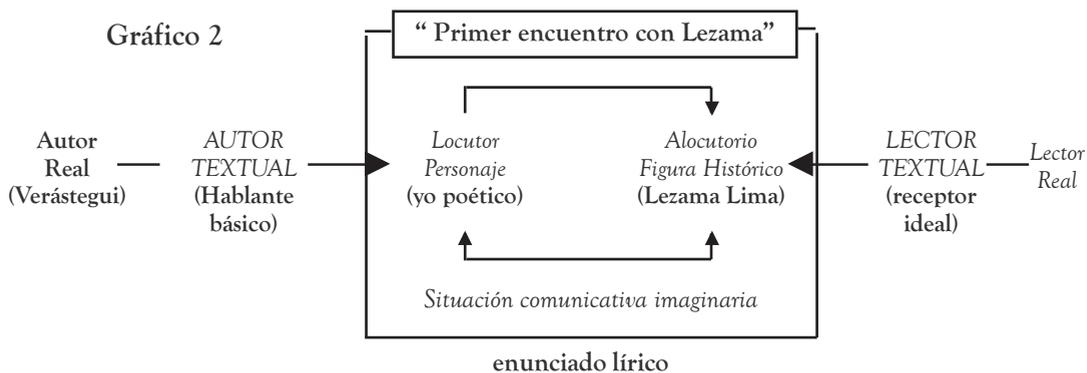
y debo caminar pudriéndome por quedar bien contigo mientras
(tú y yo) vamos paseando por Tacora...

y (tú y yo) corremos fugándonos sin cancelar la cuenta... (p. 11)

bebiendo embriagándome **contigo** en los cafetines de Huérfanos entre lo que **tú** tratas de decirme y lo que en realidad me dices (p. 15)

En ambos poemas, el locutor se dirige a su alocutorio como a un compañero de aventuras; ambos recorren las calles de la jungla de cemento, ya en el día, ya en la noche. Es la vivencia intensa en trance de rebeldía, puesto que Lezama y ‘yo’ realizan actividades como caminar, vagar, beber, hurtar, formas de vida que el sistema considera impropias para los buenos ciudadanos. Otro punto interesante es que la actuación de Lezama es propia de una persona común y corriente. A continuación, veamos el siguiente cuadro⁴⁴ que nos permitirá establecer con mayor claridad la idea de diferenciar al enunciador textual del emisor del texto.

Gráfico 2



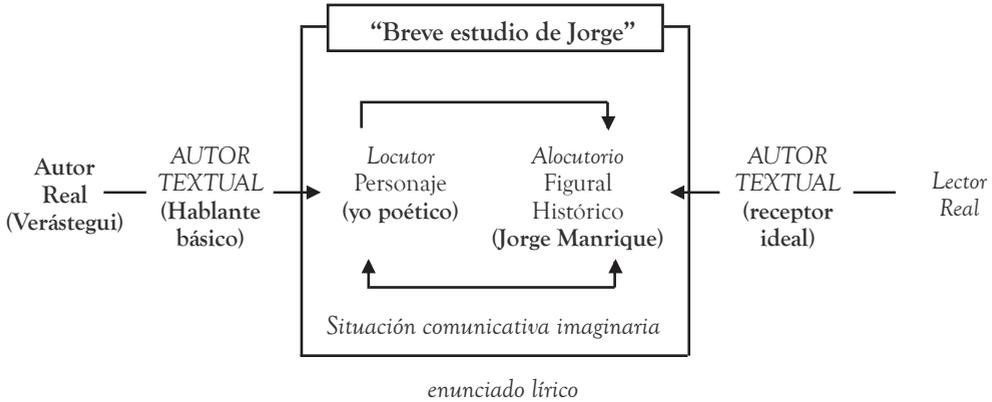
En “Breve estudio de Jorge Manrique”, el yo poético se mueve en un escenario cosmopolita: la cultura occidental. En este escenario el locutor personaje invoca a Jorge Manrique.

⁴⁴ El modelo de este gráfico se ha tomado de Arcadio LópezCasanova, 1994, pp. 59-60. Arcadio LópezCasanova precisa que todo poema implica una peculiar estructura comunicativa, compleja porque la pertinencia pragmática dentro del poema funciona únicamente dentro de su tejido discursivo-comunicativo, cuando el autor se ficcionaliza en “un hablante lírico (enunciador) que formula el enunciado a un (latente/patente) tú lírico (enunciario), y, a su vez, las ‘oposiciones’ (o relaciones) de hablante – tú con el sujeto del enunciado lírico (latencia, entrada y protagonización, etc.”. p. 59.

Jorge Manrique enséñame como limpiar estos versos

Desde tu tiempo vengo **Jorge Manrique**: te comprendo (p. 43).

Gráfico 3



En este poema, el alocutor sirve como un elemento comunicativo de contacto. A partir de este contacto con Jorge Manrique, el yo poético se permite citar a Colón, Marco Polo, Confucio, Tomás de Aquino, Aristóteles, Platón, Li Po, Russell, Jack Kerouac, Anniek Berquin, Marx, Feuerbach. Con estos nombres, organiza toda una serie de hechos que configuran el tema del tiempo, es decir, estos personajes famosos a lo largo del poema realizan actividades comunes y corrientes ligadas a actividades propias de tipos rebeldes. Así, "Colón es un mochilero", "Confucio se embriaga", entre otras actividades.

Se presenta una imagen donde cada uno de estos personajes se halla en situaciones cotidianas iguales al resto de los habitantes de la urbe.

b. El alocutorio figural es un familiar

Esta estructura comunicativa se da en los poemas "Para María Luisa Rojas de Pelaez..." y "En el viejo libro de los cuentos de hadas". Donde el yo poético se dirige a un alocutorio figural cercano al locutor personaje. En ese sentido, la relación entre el 'yo' y el 'otro' se percibe familiar:

- i. En el primer poema, el 'yo' se dirige a su 'abuela' en un contexto de dolor. Por momentos invoca a la abuela ya muerta; en otros instantes,

se la llama en plena agonía de ella. Es pues un diálogo que pone de relieve el entrañable afecto del nieto a la abuela, teniendo como marco la omnipresencia de la muerta:

Ya puse estos versos como ramas de olivos sobre tu tumba oh **mi abuela...**

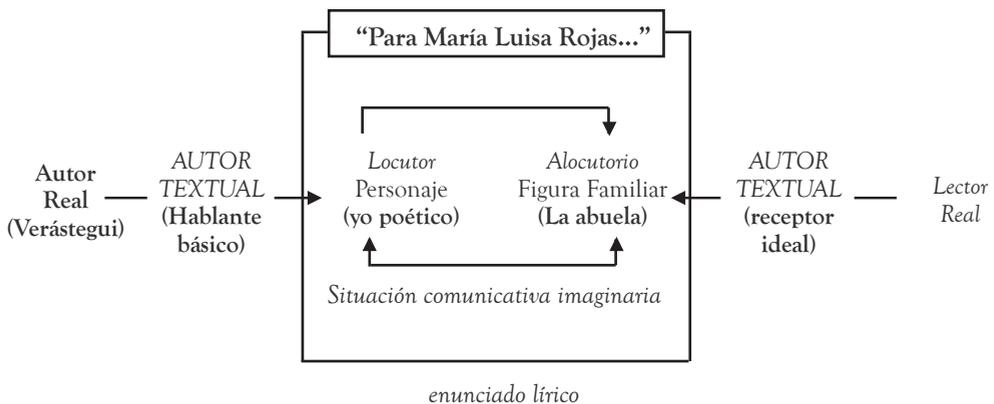
tú viajas junto a **mí** a mi lado...

Vi cómo **te** despediste de **mí...**

Recíbeme **abuelita** soy yo el más engreído

y aquí estoy para siempre a tu lado (p. 31).

Gráfico 4

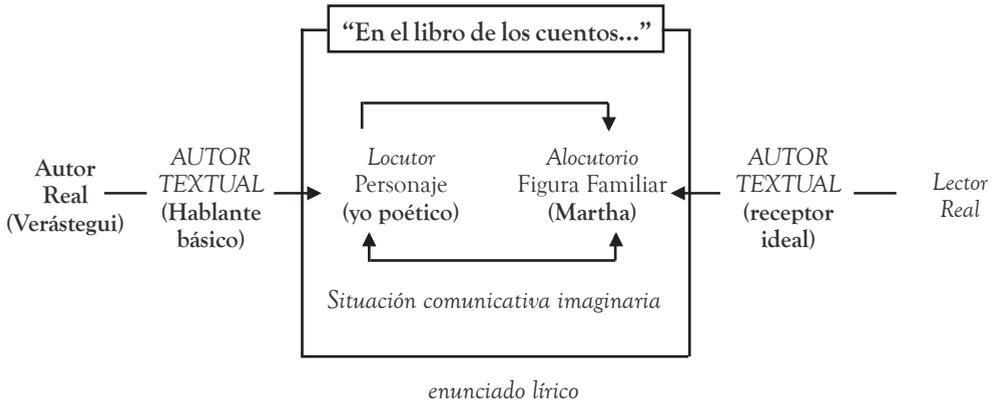


ii. En "El viejo libro de los cuentos de hadas", se sigue recreando un cuadro de dolor, pero ya no de la muerte; sino el dolor que se produce ante el fracaso de un proyecto de vida que no llegó a realizar Martha. El 'yo' se dirige a 'Martha' para recordarle que sus sueños no se cumplieron:

que **vos** veías maquillarse en los programas de TV
 y **vos** estabas pensando como Julieta
 pero **tú** continuabas sorbiendo bebiendo
 y diariamente de 6 a 9 p.m **tú** recibías entregabas libros

estás solita aquí frente a mí hablándome de esto
 ahora ya sabes que no eres Alicia en el País de las Maravillas
 sino **Martha** azotada por luces de neón traiciones horarios de trabajo
 (pp. 49-50).

Gráfico 5



c. El alocutorio figural es la amada

La amada como interlocutor del yo poético la hallamos en cuatro poemas. En 'Datzibao', 'Para que esto no sea un hato de palabras apiladas como yerba encima de papel' y 'Poema escrito sobre una impresión...'. El alocutorio figural no se precisa con nombre propio, sino con términos alusivos a la amada o pronombres personales:

De pronto perdí todo contacto **contigo**

y me apreté contra **ti**

tú por todo lo que para **mí** reflejabas

y el amor eres **tú** oh **mi Gatita**

esas palabras con sabor a yerba fresca que **tú** y yo

recuérdalo estoy en **ti**

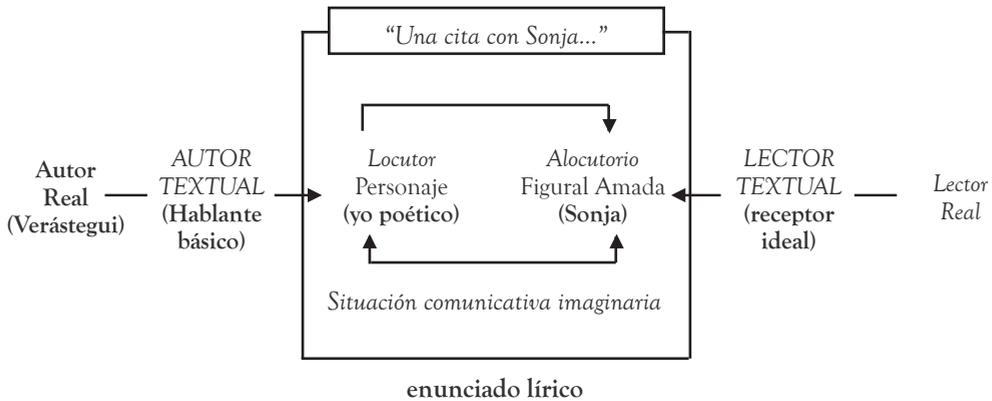
tú trabajaste rompiéndote la dicha

a pesar de todo estoy deseándote desnuda (pp. 35-36)

En cada situación, la amada lleva una vida junto al yo *poético*. Son situaciones de pareja que van desde una aventura callejera hasta la consumación del erotismo.

En “Una cita con Sonja / en los extramuros del mundo” aparece el alocutorio figural de la amada con nombre propio: ‘Sonja’.

Gráfico 6



‘Sonja’ es el nombre de la amada: “y pienso en ti mi querida Sonja en tus labios que muerden”, “tú y yo Sonja y Enrique...”, “Sonja. Sonja. No soy otro ni nadie...” (pp. 65-71).

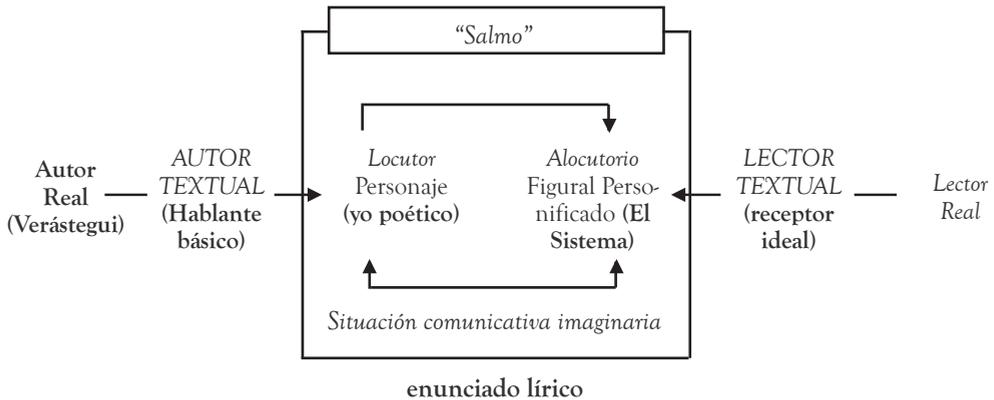
Se desarrolla un diálogo intenso donde la amada acompaña al locutor personaje en todos sus quehaceres cotidianos; están juntos en los buenos momentos y en los malos momentos. Es la configuración de una pareja ideal que vive plenamente a pesar de la jungla de cemento que idiotiza a sus pobladores.

d. El alocutor figural es un ente personificado

Este caso se da en “Salmo” donde el alocutor figural es el sistema que gobierna la ciudad. Este interlocutor es un ente abstracto que se humaniza solo por ser el receptor. Este diálogo se da en un contexto de deshumanización. “Esto lo escribo para **ti animal** de mirada estrechísima. /

Son años-tiempo de la generación psicótica” (p. 19). El interlocutor que nosotros hemos denominado “sistema” es señalado en el diálogo con el vocativo **animal**. Este vocativo lo podemos interpretar como que el locutor personaje se dirige a su interlocutor con la adjetivación de animal en un tono de reproche y considerándolo como un ser insensible.

Grafico 7

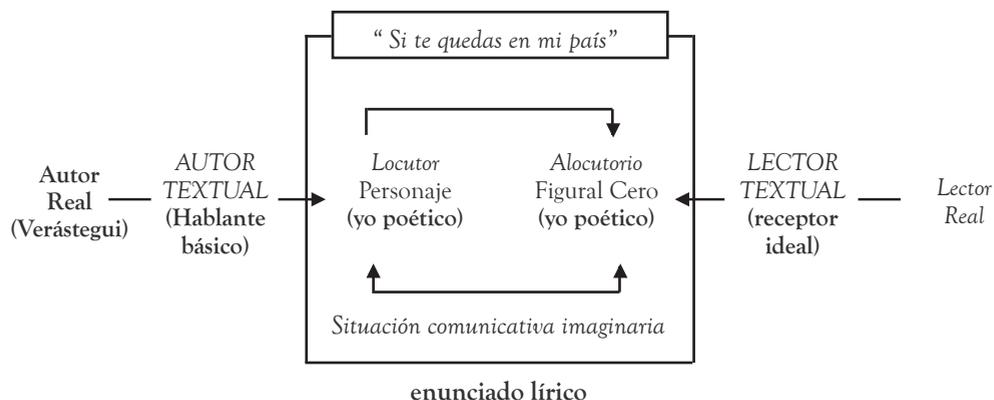


El sistema capitalista es el animal, quien impide o no hace nada por cambiar o mejorar la vida miserable, enajenante y caótica de la urbe.

e. El alocutorio figural cero (Fernández Cozman, 2001, p. 178)

En este caso, el interlocutor es el mismo locutor, es decir, el 'yo' se dirige a sí mismo. Esto es, pues, un monólogo. Luján Atienza denomina este tipo de comunicación: "auto comunicación". Los poemas que presentan esta variante comunicativa son "Si te que quedas en mi país", "Artaud en un verano caliente..." y "Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle Griet...".

Grafico 8



En "Si te quedas en mi país", el 'yo' describe un escenario marginal: "la poesía frecuente los burdeles / escribe cantos silba danza" (p. 39). Es un monólogo en voz alta, nos dice dónde surge la poesía, esto es, para el alocutor personaje la poesía se expresa furiosamente de acuerdo a la realidad desnuda y terrible que la rodea. Por momentos se dirige a un aparente interlocutor: "y la poesía rueda contigo de la mano / por estos mismos lugares" (p. 39); pero al final este interlocutor es el mismo.

3.3.3 La estructura métrica de *En los extramuros del mundo*

Consideramos que las características métricas de un poema son parte esencial de la macroestructura dispositiva de un texto lírico. Dado que las macroestructuras son elementos estructurados globales que ayudan trasladar la información semántica de la *inventio* en un cuerpo textual, entonces, al utilizarse una determinada estructura métrica en la redacción de un tópico poético; el poeta intencionalmente elige una forma métrica que además debe relacionarse con el tema que busca plasmar en la hoja en blanco.

Desde esta perspectiva, los trece poemas que constituyen el primer poemario verasteguiano se ubican dentro del sistema prosódico denominado el **versolibrismo**. Este versolibrismo en la tradición de la creación poética

⁴⁵ Ambos autores señalan como los orígenes del verso libre moderno la segunda mitad del siglo XIX, donde ubican al poeta norteamericano Walt Whitman (1819 - 1892) con su libro de poemas *Leaves of grass* (1885) como uno de los iniciadores de esta poética. Luego vendrían los simbolistas, por ejemplo Rimbaud; alcanzándose un mayor desarrollo con los poetas vanguardistas del siglo XX.

es de uso más o menos reciente (López Estrada, 1969; Bélic, 2000)⁴⁵. Ahora, ¿qué es el versolibrismo? Bélic dice que “La expresión verso libre designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a norma está reducido al *mínimum*” (2000, p. 553).

Esta definición encaja perfectamente con los poemas de *En los extramuros del mundo*, pues, es evidente que en cada uno de estos textos líricos hay pocos elementos métricos constantes si lo comparamos con un poema tradicional en métrica como por ejemplo los poemas de *Prosas profanas* de Rubén Darío. Veamos a continuación como muestra un poema versolibrista: el más breve que hallamos en *En los extramuros del mundo*:

Artaud en un verano caliente / enero ciudad universitaria

8.30 en la C.U.

Ahora solo tengo tiempo para gritar
en los mercados.

Para cinco horas de sueño.

Para deambular en una lata de sardinas,
con mi eterna flacura,
como un escarabajo ahuyentando por la risa
y la alegría de este verano es un sol reluciente

Recién acuñado por el Banco Central de Reserva.

8.30 en la C.U.

8.30 / 8.30 / 8.30 / 8.30 / 8.30

Voy a estallar. (p. 23)

Ahora, de la definición de versolibrismo, deducimos que de todas maneras en poemas con estas características hallaremos algunos elementos constantes. Justamente los elementos constantes son las marcas líricas que lo diferencian de la prosa⁴⁶. Entonces, compartimos con Bélic que “la organi-

⁴⁶ En el verso clásico, “siempre el verso resulta una entidad rítmica cabal y la estrofa es una estructura superior compuesta de unidades rítmicas regladamente combinadas” (López, 1969, p. 43). En el verso libre, su única marca rítmica es la reiteración de algún esquema entonacional. En cambio, en la prosa no es importante la presencia de alguna estructura rítmica que se repita.

⁴⁷ La frase que nos parece pertinente en la caracterización del versolibrismo la hemos resaltado en negritas.

zación rítmica del verso libre reside, principalmente, a veces, únicamente, con la *repetición regular de determinado esquema entonacional*⁴⁷.

Por consiguiente, el elemento fundamental que hallaremos en un poema versolibrista será la reiteración de segmentos rítmico-melódicos. Ahora, estos elementos no solo tienen que ver con la entonación: “sugieren diferentes tempos de recitación o lectura” (Bélic, 2000, p. 555); sino, también, señalan situaciones semánticas. Es decir, los modos de entonación están ligadas directamente al contenido significativo del verso. Y en esta perspectiva es usual que en la estructuración del versolibrismo participen todo un conjunto de repeticiones sintácticas, léxicas y temáticas. Así, en el poema citado líneas arriba, la frase de tiempo y lugar: ‘8.30 en la C.U.’ que se repite en los versos: primero y décimo; la preposición de finalidad ‘para’ que se repite en el segundo, cuarto y quinto versos y el vocablo de tiempo ‘8.30’ que se reitera cinco veces en el undécimo verso separado por el signo ‘/’ (que expresa una pausa menor a la coma), nos sugiere que esta repetición sintáctica y léxica expresan la importancia del tiempo en la realización del furor poético que el sujeto lírico busca vivir en la urbe. Por consiguiente, el poema gira en torno a la repetición melódica de ‘8.30 en la C.U.’ (estructura sintáctica), ‘para’ (estructura léxica) y ‘8:30’ (estructura léxica).

En los extramuros del mundo presenta trece poemas versolibristas que en términos generales se caracterizan por la gran extensión de sus versos. La mayoría presenta estrofas de más de treinta versos. El poema de menor número de versos: “Artaud en un verano caliente / enero ciudad universitaria” está conformado por doce versos y el poema de mayor número de versos: “Una cita con Sonja / en los extramuros del mundo”, conformado por ciento treintainueve versos.

Ahora, si bien hallamos una disparidad en cuanto a las estrofas de cada uno de los trece poemas; sí hallamos una cierta semejanza en cuanto a su estructura silábica. Entonces, para realizar un análisis más específico de la funcionalidad del versolibrismo en este poemario, tomaremos como muestra un poema representativo: el poema elegido es ‘Salmo’⁴⁸.

Veamos, primero, el cómputo de las dimensiones silábicas de cada verso de este poema.

⁴⁸ Nuestro modelo de análisis sigue la propuesta de López Estrada, 1969, pp. 183 y ss.

Salmo

1° = 17 +
2° = 9
3° = 21 +
4° = 11
5° = 16
6° = 14
7° = 19
8° = 21 +
9° = 8
10° = 15 +
11° = 7
12° = 17
13° = 18
14° = 15
15° = 20 +
16° = 20 +
17° = 15
18° = 16
19° = 16
20° = 20 +
21° = 9
22° = 16 +
23° = 17
24° = 19 +
25° = 10 +
26° = 17 +
27° = 7
28° = 18
29° = 16
30° = 20 +
31° = 2
32° = 6 +
33° = 17 +
34° = 17

Contabilizando las secuencias silábicas de cada verso hallamos los siguientes indicadores: 1.º Se observa una disparidad silábica que van desde el versículo más corto con dos sílabas métricas hasta el más extenso que presenta veintiún sílabas métricas. Entonces, sin duda, es un poema versolibrista que carece de una estructura métrica uniforme. 2.º Es un poema de arte mayor, pues de los treinta y cuatro versículos del que está constituido, nueve versículos superan las ocho sílabas métricas, es decir, son versos extensos. 3.º Se observa una regularidad del versículo constituido por diecisiete sílabas métricas, que se repite seis veces. Luego, casi un sexto del poema está asentada en la reiteración del verso heptadecasílabo. 4.º Destaca el uso de pie de página: en los versos diecinueve y treinta: Estos dos pie de páginas constituyen parte del tejido significativo del poema: cumplen el papel de dar explicaciones a cada palabra que afecta.

Clases de líneas

Las clases de líneas poéticas propuestas por López Estrada (1969, p. 136 y ss.) que nosotros hallamos en ‘Salmo’ son:

1. Líneas comunes cerradas: 5, 6, 7, 12, 13, 14, 18, 19, 28, 29.

En total son diez versículos de este tipo.

2. Versículos extensos constituidos por una línea fluyente y su línea complementaria (uno o más en este poema):

1/2	(17 + 9 = 26)
3/4	(21 + 11 = 32)
8/9	(21 + 8 = 29)
10/11	(15 + 7 = 22)
15/16/17/18/19	(20 + 20 + 15 + 16 + 16 = 87)
20/21	(20 + 9 = 29)
22/23	(16 + 17 = 33)
24/25/26	(19 + 10 + 17 = 46)
30/31	(20 + 2 = 22)
32/33/34	(6 + 17 + 17 = 40)

Constituyen diez periodos, con veinticinco líneas. El menor es de veintidós y el mayor de ochenta y siete.

En este poema resalta el uso de versos extensos, donde la línea fluuyente presenta desde dos hasta cinco líneas complementarias. Entonces, estos periodos extendidos tienen un sentido especial. Verbigracia, en este periodo 15/16/17/18/19 se necesita de una gran extensión para describir con precisión la deshumanización que se vive en la jungla limeña. Donde aparece ‘Samsa’ –símbolo de la deshumanización– acompañado por Omar –símbolo del ciudadano común y corriente– quienes se drogan en un lugar específico de la ciudad –el parque de la Exposición, paradójicamente, un ambiente hermoso–. Las máquinas y el dinero –símbolos del capitalismo–, imponen sus principios y valores, alienando con su status quo de compra y venta a los hombres y mujeres que moran en esta ciudad. En ese sentido, el uso de un periodo compuesto por cinco líneas se patentiza como una unidad sintagmática en el interior del poema.

Puntuación y rimas

En ‘Salmo’, encontramos versículos donde se han suprimido la puntuación, por ejemplo, en el versículo seis: ‘sapos girasoles sarna asma avisos de neón’, la supresión de los signos, comas enumerativas en este caso, es una de las características comunes en el versolibrismo.

Ahora, esta ausencia de las comas permite en la lectura una mayor intensidad en la entonación de cada sustantivo. Se percibe una intencionalidad de reflejar el caos, el amontonamiento de imágenes, el tumulto en la urbe. “Consecuencias semánticas tiene también el hecho de que los versos con puntuación suprimida se sienten más intensamente como unidades semánticas que los versos donde no hay tal supresión” (Bélic, 2000, p. 555).

Por otro lado, observamos en otros versículos, el uso de la puntuación ordinaria. Pero los casos más interesantes los hallamos en los versos: 17-18 y 23-24, donde se usan los guiones. Según López Estrada, el trazo de guiones “en la construcción del verso está ligado a una connotación afectiva” (1969, p. 195).

y las cosas que ahora digo porque las digo ahora
en tiempos de Nixon –**malísimos para la poesía**–... (p. 19)
... y Kafka y Gregory Samsa
pasea con Omar recitando silbando fumando mariguana
junto al estanque en el parque de la Exposición –**carne
alienada por la máquina y el poder de unos soles
que no alcanzan para leer Alcools de Apollinaire** (p. 19)

Es evidente que los guiones resaltan en ambos casos las consecuencias de un modo de vida urbana donde se impone la deshumanización en la convivencia cotidiana de los habitantes de una metrópoli caótica. Por tanto, este poema como los otros de este libro pertenece a la corriente versolibrista que alcanza un gran desarrollo en el siglo XX.

Coincidencia rítmica entre líneas y versículos

Siguiendo la propuesta de López Estrada (1969, p. 69 y ss.) y aplicando el magisterio de Antonio Quilis (1989, p. 70 y ss.) en la separación en sílabas de los versos compuestos, nos ocuparemos en identificar la disposición métrica de las clases de especies de versículos que presenta ‘Salmo’. Se considera ‘versos compuestos’ a partir de las doce sílabas hacia delante. Ahora, en ‘Salmo’ la mayor parte de sus versículos pasan las doce sílabas métricas, entonces se tiene que aplicar las condiciones exigidas para un verso compuesto⁴⁹. Identifiquemos, pues, cada uno de los versos en las líneas y sus órdenes rítmicos de pies.

⁴⁹Las condiciones exigidas por un verso compuesto son: 1º La cesura o pausa que divide los dos versos integrantes impide la sinalefa. 2º En el primer verso simple se realiza el cómputo silábico según la posición del acento en las últimas tres sílabas, del mismo modo que si fuese un verso simple normal. 3º La cesura tiene una duración menor que la pausa versal. Y 4º El tono en el verso compuesto se desliza a menor frecuencia que en el verso simple” (Quilis, 1989, p. 71).

“Salmo” (p.19)

1 Yo/ vi/ ca/ mi/ nar/ por/ ca/ lles/ de/ li/ ma/ a⁵⁰/ hom/ bres/ y/ mu/ je/ res
 óo ooó ooó ooó lo oo o ooó|
 endecasílabo heroico + heptasílabo (troqueo+antifráquico)

2 car/ co/ mi/ dos por/ la neu/ ro/ sis
 oo oo oo ooó|
 eneasílabo (broqueo + anfibráquico)

3 hom/ bres/ y/ mu/ jeres/ de/ ce/ men/ to/ pe/ ga/ dos/ al/ ce/ men/ to/
 oo o ooó oo oo | ooó oo oo |
 decasílabo (troqueo + anfibráquico) + heptasílabo +

a/ le/ tar/ ga/ dos
 oo ooó |
 pentasílabo anfibráquico +

4 con/ fun/ di/ dos/ y/ rién/ do/ se/ del/ to/ do.
 oo oo o ooó ooó
 endecasílabo melódico

5 Yo/ vi/ su/ frir/ a es/ ta/ gen/ te/ con/ el/ rui/ do/ de/ los/ cla/ xons
 óó óó óó óó | oò óó oò óó |
 octosílabo mixto octosílabo trocaico

6 sa/ pos/ gi/ ra/ so/ les/ sar/ na as/ ma a/ vi/ sos/ de/ ne/ ón
 óó òó óó óó oóo ooó |
 alejandrino

7 no/ ti/ cias/ de/ muer/ te/ por/ mi/ lla/ res/ u/ na/ vi/ sión/ en/ la/ Col/ me/ na/
 oóo oóo òó óó | òó oó òó oóo |
 decasílabo + eneasílabo

8 y/ cuàn/ tos/, al/ mo/ men/ to, i/ ma/ gi/ na/ ron/ el/ sui/ ci/ dio/ ____ co/ mo u/ na/
 o óó | òó óó | ooo óó oo óó | oóo
 trisílabo tetrasílabo eneasílabo hexasílabo
 trocaico trocaico anfibráquico

alejand-

ven/ ta/ na
 oóo |

9 a/ los/ se/ nos/ de/ la/ vi/ da/
 oo óó oo óó |
 octosílabo trocaico
 drino mixto

10 $\overline{\text{y/sin/em/bar/go/}} \overline{\text{con/ti/nú/an/a/fe/rrán/do/se en/tre}}$
 o òo óo | òo óo òo óoo |
 pentasílabo + eneasílabo +
 trocaico heptade-

11 $\overline{\text{/ma/re/ja/das/ de/ Vá/lium/}}$
 oò oóo oóo |
 octosílabo anfibráquico
 decasílabo

12 $\overline{\text{/y/ flo/re/cien/do en/ los/ ma/ce/te/ros/ de/ la/ de/ses/pe/ra/ción/.}}$
 oòo óo o òo óo | oo òo ooó |
 decasílabo trocaico + heptasílabo anapéstico

13 $\overline{\text{/Es/to/ lo es/crí/bo/ pa/ra/ ti a/ni/mal/ de/ mi/ra/da es/tre/chí/si/ma.}}$
 òo oóo ooó oó | oo óo oó oo
 decasílabo + octosílabo (trocaico + yambo)

14 $\overline{\text{/Son/ a/ños/-tiem/po/ de/ la/ ge/ne/ra/ción/ psi/có/ti/ca,}}$
 o óo óo | oo oo oó oó oo |
 pentasílabo trocaico + decasílabo (trocaico + yambo)

15 he/mos/ co/no/ci/do/ to/das/ las/ vi/sio/nes/ y/ Kaf/ka y/ Gre/go/ry/
 óo oo óo òo oo óo | o óo | o óoo |
 dodecasílabo trocaico trisílabo trocaico hexasílabo mixto
 Sam/sa/
 óo |

16 /pa/se/a/ con/ O/mar/ re/ci/tan/do/ sil/ban/do fu/man/do ma/ri/gua/na/
 oóo oóo | oo óo oóo oóo oo óo |
 hexasílabo anfibráquico alejandrino anfibraquico +

17 /jun/to al/ es/tan/que en/ el/ par/que/ de/ la/ Ex/po/si/ción -car/ne/
 óo oóo | oo óo oo ooó | óo
 pentasílabo anfibráquico eneasílabo trocaico en-

18 a/lie/na/da/ por/ la/ má/qui/na y/ el/ po/der/ de u/nos/so/les/
 oo óo oo óoo | oo oó òo óo |
 decasílabo(trocaico + dactílico) + octosílabo mixto +

19 /que/ no al/can/zan/ pa/ra/ le/er/ Al/co/ols/ de A/po/lli/nai/re (1).
 oo óo oo oó ooó | o oo óo |
 endecasílabo (yambo + anapéstico) + pentasílabo trocaico

20 $\overline{\text{Re/cién/ a/ho/ra/ com/pren/do/ ma/ña/na/ re/ven/ta/ré/ co/mo e/sos/}}$
 oó oó oó | oó oo oó oó |
 octosilabo (yambo + anfibráquico) + dodecasilabo mixto +

ga/tos/
 |
 +

21 $\overline{\text{a/plas/ta/dos/ con/tra/ la/ yer/ba/}}$
 oo óo oó o óo |
 enesilabo trocaico

22 $\overline{\text{/y/ las/ co/sas/ que a/ho/ra di/go/}}$ $\overline{\text{por/que/ las/ di/go a/ho/ra/}}$
 oo óo oó óo | óo o óo óo |
 enesilabo trocaico + heptasilabo trocaico +

23 $\overline{\text{/en/ tiem/pos/ de/ Nixon/-ma/lí/si/mos/ pa/ra/ la/ po/e/sí/a/}}$
 oóo oóo | oó oo óoo oo óo |
 hexasilabo anfibráquico endecasilabo +

24 $\overline{\text{co/rrup/ción/ de/ los/ que/ fue/ron/ e/le/gi/dos/ co/mo/ pa/dres/-}}$
 oóo ooò oó oo | oó oó
 dodecasilabo (trocaico + anapéstico) + heptasilabo (trocaico +

$\overline{\text{ge/ren/tes/}}$
 oóo |
 anfibráquico)+

30 /Y/ vi/ tam/bién/ a/ mu/chos/ ir/ gri/tan/do/ por/ más/ fue/go/ des/de
 oó oó o óo | o oóo oó óo | oó
 heptasilabo mixto + octosilabo (anfibráquico + trocaico) + hepta-

/los/ au/to-/
 o óo
 sílabo

31 /bu/ses/ (2)
 trocaico |

32 /y en/tre/ tan/to a/fue/ra/
 oó oó oó |
 hexasilabo trocaico +

33 /el/ mun/do a/ún/ con/ti/nú/a /sien/do/ la/va/do/ por/ las/ llu/vias/.
 oó oó oo óo | oó oóo oo óo |
 octasilabo trocaico + encasilabo (trocaico + anfibráquico)

34 //por/ pa/la/bras/ co/mo és/tas/ que/ son/ u/na/ fru/ta/ pa/ra la/ sed/.
 o oóo oóo | oò óo óo oo oó |
 heptasilabo anfibráquico + decasilabo mixto

El conteo de las coincidencias rítmicas entre la línea y los versículos subyacentes que hemos realizado de ‘Salmo’, indica claramente las características de la métrica versolibrista. Entonces, a partir de la estadística hallada veamos los indicadores de este poema:

- a. Analizando los versículos de ‘Salmo’ como versos compuestos verificamos su clara estructura de verso libre. Es decir, presenta once variaciones de sílabas métricas.

Orden	Número de sílabas del verso	Número de versos en el poema
1.º	octosílabo	10
2.º	heptasílabo	9
3.º	decasílabo	8
	eneasílabo	8

- b. Teniendo a la vista la clase de sílabas métricas y su número de usos en el poema, es interesante señalar que predominan los versos heptasílabos y octosílabos, versos de arte menor que constituyen la parte media del verso compuesto que se usa en el poema. En segundo lugar, resaltan el decasílabo y el enneasílabo, versos de arte mayor ligados directamente a la intencionalidad versolibrista de ‘Salmo’. Si nos fijamos en el conjunto de las clases de sílabas métricas, son mayoría los de arte mayor: ocho veces el decasílabo, seis veces el endecasílabo, ocho veces el enneasílabo, tres veces el alejandrino y tres veces el dodecasílabo.

Sílabas métricas que explicitan el carácter del poema de estar constituido por versículos largos en su gran mayoría.

- c. Notamos también que ‘Salmo’ tiene una combinación rítmica variada, donde destacan los pies métricos: el trocaico y el anfibráquico. El trocaico que es una estructura rítmica bisilábica que lleva el acento siempre en la segunda sílaba del grupo. El anfibráquico, una estructura rítmica ternaria, donde el acento siempre va en la segunda sílaba del grupo. Entonces, la reiteración mayoritaria de estos dos pies métricos en el poema, hacen de ‘Salmo’ un texto rico en ritmo acentual.

Y este ritmo acentual le da un aire musical al poema. Además, esta reiteración sostenida de los pies métricos (el trocaico y el anfibráquico) indican la presencia de un determinado esquema entonacional que vendría a ser el *mínimum* que se exige para un poema verso librista.

Lo que nos está diciendo ‘Salmo’ es que en el ritmo de sus versículos versolibristas está también implicado todo el material lingüístico, y esto no hace más que destacar la íntima relación entre música y lengua en la creación poética, aun en una estructura rotundamente verso librista.

El grupo fónico y unidad melódica

“La unidad rítmica, a mi modo de ver, no es ya la sílaba ni el pie, sino la frase, el grupo fónico [...] con su movimiento de tensiones y distensiones que, tanto en verso como en prosa, moldea y marca la palabra humana” (López, 1969, p. 131). Es cierto, al margen que podemos contabilizar en ‘*Salmo*’ su métrica desde la perspectiva de la tradición; el versolibrismo se caracteriza por que su unidad melódica esencial es la frase. Es decir, en la métrica versolibrista las secuencias rítmicas del poema están asentadas en el uso de determinadas estructuras sintácticas –*la frase en gran medida*– o grupos fónicos.

Para el caso de ‘*Salmo*’, el uso de la frase ‘yo vi’ que se reitera cuatro veces a lo largo del poema, actúa como un indicador significativo que expresa la descripción de escenas deshumanizantes que se vive en la gran urbe de cemento.

Yo vi caminar...

Yo vi sufrir...

Yo vi hombres y mujeres...

Y vi también a muchos (p. 19)

El uso de ‘yo vi’ no es la única estructura sintáctica que se repite a lo largo del poema, también se usan otras frases como ‘hombres y mujeres’ que se repite tres veces como una marca que enfatiza que estamos hablando del problema del Hombre y su deshumanización. Ahora, el énfasis en señalar a ‘*hombres y mujeres*’ se da con sinónimos como ‘*esta gente*’ o ‘*generación psicótica*’ o ‘*a muchos*’. Entonces, el ritmo que enmarca el poema es la repetición de casi las mismas estructuras semánticas.

El versículo en ‘Salmo’

Un primer acercamiento analítico que hemos realizado del poema ‘Salmo’ nos ha permitido verificar que este poema se ha organizado con cuidadosa libertad de la métrica versolibrista. Esto es, ‘Salmo’ está constituido por versos libres extensos. Entonces, en este punto, queremos tomar la nueva definición que Amado Alonso y Gili Gaya⁵¹ utilizan para nombrar a cada línea de palabras de un poema –que en la métrica tradicional se denomina ‘verso’–. Así, cada línea de palabras de ‘Salmo’ ya no lo nombraremos como ‘verso’; sino en su lugar preferimos la unidad sintagmática– semántica que llamaremos ‘versículo’. Por ello, sostenemos que ‘Salmo’ está constituido por 17 versículos. Entonces, en la identificación de la disposición métrica realizada líneas arriba, cada barra en negrita indica la extensión de cada versículo. Ahora, ¿qué es un versículo? En principio, su origen se halla en la Biblia⁵². Para el caso de este poema y los demás de *En los extramuros del mundo*, lo definiremos como una “unidad melódica, expresiva, voluntaria y deliberada” (López, 1969, p. 120) conformada por una o más líneas de palabras que en suma constituyen un solo enunciado significativo. En ese sentido, el versículo verasteguiano puede coincidir, en un caso, con una línea de palabras; en otro momento, presentar dos o más líneas de palabras

El vocablo ‘verso’ está ligado a la exactitud de medidas y a la melodía de las rimas; su uso es propio de la poesía de métrica tradicional. El ‘renglón’ está emparentado con la prosa, donde no intervienen ningún tipo de sujeción métrica o algo parecido. Por consiguiente, el ‘versículo’ de extensión breve o extensa no es ni el verso tradicional ni un renglón de nuevo cuño. El versículo es una unidad semántica con algunas características mínimas de repetición regular de determinado esquema entonacional. En resumen, nos parece más pertinente utilizar este concepto para abordar los poemas verasteguianos de *En los extramuros del mundo*.

⁵¹ Amado Alonso sostiene que para los versos libres, los mismos poetas prefieren el término *versículo*. Señalando con este concepto que si bien la línea verso librista no tiene estructura fija, sí presentan unidades rítmicas. En: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*.

⁵² El vocablo *versículo* tiene su fundamento en la Biblia, donde el versículo se constituye en una “clara división de la prosa en partes que resultan de dimensión más o menos semejante y trabados por la significación” (López Estrada, 1969, pp. 85-87).

3.3.4 El juego de la intertextualidad en la estructura dispositiva de *En los extramuros del mundo*

El concepto de ‘intertextualidad’ (Sanz, 1995; Fernández, 2001; Martínez, 2001) fue “inventado y puesto en circulación por Julia Kristeva entre 1966 y 1967”⁵³; desde entonces este concepto se ha convertido en “axioma institucionalizado de naturaleza epistemológica (todo texto es escrito y leído a partir de otro)” (Sanz, 1995, p. 341).

¿Cómo funciona la intertextualidad en la estructura dispositiva de un poema? Se presenta cuando el poeta en su intención creativa/productiva de elaborar un determinado poema emplea como parte de su estructura no solo sus ‘propios versos’; sino, también, incorpora como parte del tejido escritural algunas citas (frases, versos, dichos populares o letras) de otros autores. Es decir, desarrolla un diálogo con otros textos, donde textos anteriores se actualizan en el tejido discursivo de un texto reciente. Ahora, en esta actualización las citas son tomadas, literalmente transformadas, reelaboradas o parodiadas, entre otras posibilidades.

Es Paulicic (1993) quien mejor ha caracterizado la intertextualidad moderna y la postmoderna, con la fecha simbólica de 1968 entre una y otra época. En rápido resumen digamos que para el estudioso croata, en el modernismo lo viejo es el adversario polémico, mientras que para el postmodernismo, lo viejo es interlocutor y maestro, lo cual explica la existencia de dos tipos de relaciones intertextuales de diferente significación (Martínez, 2001, p. 114).

En efecto, hay dos perspectivas que enfrentan los productores de textos líricos cuando hacen uso de la intertextualidad. Por un lado, un poeta puede escoger un texto para atacarlo o desmitificarlo, como por ejemplo lo hace Nicanor Parra (Chile, 1914), quien parodia el ‘padre nuestro’ cristiano:

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido... (1995, p. 136).

⁵³ El término y concepto de ‘intertextualidad’ apareció por primera vez en el N° 239 de la prestigiosa revista *Critique*, 1967, pp. 438-465, donde Kristeva publicó: “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”.

Por otro lado, el poeta usa un texto porque halla una afinidad ideológica o artística; por ejemplo Blas de Otero cita versos del *Poema de Mío Cid* porque encaja en el propósito discursivo de su poema que denuncia los conflictos de la realidad española:

Retrocedida España,
 agua sin vaso, cuando hay agua; vaso
 sin agua, cuando hay sed. ‘Dios, qué buen
 Vassallo
 si oviesse buen...’ silencio (citado en Martínez, 2001, p. 117)⁵⁴.

El caso de la poesía de Enrique Verástegui pertenece sin duda a la intertextualidad postmoderna. Pues, sus poemas desarrollan un diálogo con la tradición literaria. Así, cita a Dante Aligheri, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega o Miguel de Cervantes.

Las citas constituyen partes del tejido discursivo donde el poeta muestra su acerbo culturalista; pero, también, sus afinidades con el tópico desarrollado por los autores mencionados. Ahora, nuestro autor no solo cita a escritores; sino en otros momentos toma frases hechas o dichos populares de uso común en el contexto del uso del castellano peruano. Estas citas, que denominaremos del idiolecto popular, evidencian la intención del poeta en dialogar con el texto histórico-social *de la realidad peruana*.

Analizando cuidadosamente *En los extramuros del mundo*, podemos indicar que los intertextos se presentan en cuatro poemas: en uno más que en otros. Además, como ya lo dijimos líneas arriba, nuestro poeta emplea dos tipos de citas: literarias y dichos populares. Veamos en seguida cada caso:

a. “Breve estudio de Jorge Manrique”

Este poema es el que presenta la mayor cantidad de citas, en algunos casos explícitos, marcados entre comillas, y otros, sobreentendidos sin marcas de comillas. Este poema es casi un verdadero *collage* de citas. Luego, es pertinente indicar que en este texto hallamos dos tipos de intertextos: el grupo de los textos culturales y el grupo de los textos populares. Las citas

⁵⁴ “Sobre esta piedra edificaré”. En: Pido la paz y la palabra (1955). Citado por Martínez Fernández, José Enrique. La intertextualidad literaria. España, Cátedra, 2001, p. 117.

culturales se reproducen literalmente. Al inicio, está la frase conocidísima de Nicolás Maquiavelo:

... cierta vez leí de Maquiavelo que **el fin justificaba los medios** y me digo / Jorge Manrique, recita o cabalga en tiempo de transición y locura... (p. 43)

Otras citas culturales pertenecen a Li Po y Russell:

... y dime, recitas ya a Li Po?
“**daremos lo no venido / por pasado**” (p. 44)

Un tiempo cíclico / futuro por pasado
y por una mandarina tú ves una flor que luego
es la mandarina que verás y Russell dijo
“**Formemos el conjunto de todas las circunstancias contemporáneas de una circunstancia determinada; en ciertos casos el conjunto precede a sí mismo**” (p. 44)

En concordancia con el título y la mención constante de Jorge Manrique en el poema, tenía necesariamente que citarse algunos versos manriqueños:

... ‘**cualquier tiempo pasado fue mejor**’ pero el pasado es un presente
o un futuro que pasó
y es cierta luz que rueda
en tu memoria (p. 45)

... ‘**Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar**’ dijo
cierta mañana Manrique frente a la costa amarga y dijo
Jack Kerouac y Anniek Berquin caminaba y otras muchachas
y muchachos cantaban en la ruta ilegible
y cantaban frente a la costa amarga... (p. 45)

... y en Lima he vuelto a recordar estos versos
‘**aunque en la vida murió / nos dejó harto consuelo / su**

memoria'

y yo los aprendí para sacar mi 12 en el examen final
 para aprobar el examen final
 que es la vida
 que es la muerte... (p. 45)

Por un lado, en este poema se presenta un doble marcador: se menciona al autor de las citas en el título y los versos citados explícitos se expresan mediante las comillas, que son marcadores convencionales. Por otro lado, los versos manriqueños han sido tomados como mosaico de citas por muchos autores a lo largo de la tradición poética hispanoamericana. Así, en España, Victoriano Crémer reelabora los versos de las *Coplas por la muerte de su padre*, don *Rodrigo Manrique, maestro de Santiago* (Martínez, 2001, pp. 118-119); en el Perú, Marco Martos reelabora su propia 'coplas de pie quebrado' (1999, pp.65-89). Y Elio Vélez (2005), entre los últimos poetas, también tiene su propia versión de los versos de Jorge Manrique.

Entonces, Verástegui se incluye en esta lista que dialoga con Manrique. En la primera cita se parte del intertexto manriqueño para reelaborar la idea que el tiempo está ligado a la memoria. En la segunda cita, el 'mismo Manrique' nos dice: "*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar*": esta cita, del fluir de la vida se usa para expresar la idea que experimenta el hombre (Manrique o Kerouac u otro) cuando ve pasar su vida en la 'costa amarga' que vendría a ser el espacio deshumanizado en el cual se moviliza el poeta.

Respecto a la cita de frases populares que aparecen en este poema, se presenta de la siguiente manera:

... Confucio dice

Como yo después de un par de cervezas todos sentencian **dos más**
 y seguimos bebiendo y borracho alguien nombra a los **hijos de puta**
 que gustan de la poesía y **a la mierda** Tomás de Aquino
 y **a la mierda** todo el mundo Aristóteles o Platón
 y **a la mierda** la historia de la mierda... (p. 44)

En este caso, la frase ‘dos más’ metonímicamente equivale a pedir dos cervezas, y las frases ‘hijos de puta’ y ‘a la mierda’ son frases populares de la coprolalia popular. Se caracterizan por ser intertextos implícitos, es decir, no presentan marcadores convencionales como las comillas. En todo caso, su valor de intertextualidad lo alcanza en la competencia del lector peruano.

b. “Una cita con Sonja / en los extramuros del mundo”

En este extenso poema se presenta intertextos de cuño literario y frases populares. Las citas de autores clásicos vienen marcadas por comillas: La primera cita corresponde a Dante Alighieri y la segunda, a Miguel de Cervantes:

... y porque como hemos leído al empezar el primer canto ‘**a mitad del viaje de nuestra vida, me encontré en una selva oscura**’
con tantos de nosotros
yo por ejemplo que ahora estoy recorriendo a hablarte de esto
a 148 km. al sur de tus ojos... (p. 67)

Los versos iniciales de la fabulosa *Divina comedia*: “A mitad del camino de la vida me encontré en una selva oscura por haberme apartado de la recta vía” (1968, p. 4); han sido ligeramente reelaborados para contextualizarse en la intencionalidad que busca plasmar el poeta donde señala su vivencia marginal al lado de su amada y otros individuos en el infierno de la jungla limeña.

... y somos pateados vejados jodidos
y el que transita a mi lado voltea el rostro
y escupe y siente asco y vergüenza de mí.
¡Estupendo! ¡Estupendo! ‘**Los perros ladran, señal de que avanzamos Sancho**’
porque ya no puedo contener mi furiosa belleza (p. 70)

En este caso, la cita corresponde a la expresión conocida que el Quijote le dice a Sancho, en el fragor de sus locas aventuras; citas explícitas mar-

cadras con comillas que pertenecen a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Las citas de frases hechas y populares son dos: el primero el eslogan victorioso que usan los yanquis ‘American way of life’:

... y morir es alcanzar 10 mil indulgencias (S/.) en el centro de la sociedad opresiva: **American way of life**.
Y me gritaron salvaje por no saber caminar en parquet.
Porque yo soy más salvaje de lo que pude parecer.
Y más libre. Y más limpio (p. 65).

La cita en inglés sirve para que el poeta denuncie el modo de vida deshumanizado que paradójicamente indica esta frase.

La otra cita es una frase adverbial de modo muy popular que indica que un determinado individuo se halla contrariamente a lo que uno se imaginaba, lleno de salud y viviendo de lo mejor:

pero estás tú **-vivita y coleando**. (Y culeando)
Y estamos todos en la misma brega con el corazón
como un mar furioso a las 4 de la mañana (p. 67).

Otro ejemplo de intertextualidad hallamos en el poema “En el viejo libro de los cuentos de hadas”, donde se toman algunos versos de Fábula de Polifemo y Galatea de Luis de Góngora y Argote:

... y nada veías más allá de lo que son las mil y una noche,
**‘púpurea rosas sobre Galatea / la alba entre lirios
cándida deshoja’** y fluían serenamente
en tu sueño las aguas del encanto... (p. 49).

... El tiempo la raíz del tiempo que hartándose.
**‘Huye la Ninfa bella.../ a Polifemo, horror de
Aquella sierra’**
Diez años con la misma cosa con el mismo sonsonete
de no ir para ninguna parte... (p. 49).

En definitiva, los poemas de *En los extramuros del mundo* presentan el mosaico de citas de versos literarios y frases hechas como parte constitutiva de su estructura dispositiva. Lo que a su vez refleja su fecunda dimensión dialógica con la tradición poética de Occidente; pero también su relación de convivencia con la realidad peruana. Además, estas intertextualidades tienen su fundamento en uno de los tópicos desarrollados en la *inventio* de este poemario: el tópico culturalista y el matrimonio morganático.

3.3.5 La emoción discursiva: el *ethos* y el *pathos*

La *dispositio* es la elección y la ordenación favorables, en el discurso concreto, de los pensamientos (*res*) de que dispone el orador en la *copia rerum*; de las formulaciones lingüísticas (*verba*), de que dispone en la copia *verborum*, y de las formas artísticas (*figurae*), de que dispone en la copia *figurarum* (Lausberg, 1975, p. 37).

Es evidente que en todo discurso subyace una emotividad, con mayor razón en un discurso poético. Entonces, la emoción discursiva: ora el *páthos*, ora el *éthos* se halla configurada en la estructura dispositiva de un texto. Ahora, el tipo de emoción no necesariamente está ligado al tópico tratado.

Así, el tema de la muerte no siempre está relacionado al *páthos*, puesto que el tratamiento desarrollado puede ser desde la óptica de una parodia. Entonces, nosotros sostenemos que necesariamente la emotividad se estructura como un elemento macroestructural en la *dispositio del texto*.

Lausberg (1975, pp. 35-51), cuando se refiere al elemento macroestructural global del texto, lo ubica dentro de lo que él denomina la *dispositio externa* diferenciándolo de la *dispositio interna* de la obra, es decir, de las subdivisiones internas de un texto retórico. La *dispositio externa* “consiste en el planteamiento (*concilium*) del orador orientado al logro del objetivo del discurso (la persuasión), planteamiento que se identifica con su voluntad semántica” (p. 37).

Entonces, la emotividad discursiva es parte de la *dispositio externa*, donde el objetivo que busca el orador es persuadir al que domina la situación, esto es, al auditorio, público, jueces, jurado o lectores. Por consiguiente, se busca producir un consenso afectivo que trastoque el accionar del público a favor del deseo del orador. Así, por ejemplo, “los poetas practican el *docere*

como finalidad poético-didáctico dentro de la utilidad intelectual y moral de la poesía” (p. 49).

En la retórica clásica se distingue dos grados de afecto: el *ethos* y el *pathos*.

- a. Marchese y Forradellas (1994, p. 45) definen el *ethos* como el “grado moderado de emoción con que el orador busca conmover a sus auditores. Forman parte de este afecto emotivo la *delectatio* (deleite), la *voluptas* (voluntad), el *placere* (placer), condiciones todas favorables al logro del consenso” (p. 45).

Entonces, en el *ethos*, el orador o el poeta buscan alcanzar en la reacción del público o el lector el impulso afectivo del deleite (*delectare*). Particularmente, este grado afectivo es pertinente su aplicación en el *exordium* de un texto con el objeto de conseguir la benevolencia del oyente.

Siguiendo a Lausberg (1975, p. 50), la poesía, en general, está ligada a la *delectatio*, esto es, al *éthos*. Así, en estos versos de Rubén Darío percibimos el *éthos*, es decir, nos deleitamos con la suavidad de la melodía de sus rimas:

Mía: así te llamas.
 ¡Qué más armonía?
 Mía: luz del día;
 Mía: rosas, llamas (1992, p. 74).

- b. El *pathos* es el grado más violento e intenso de emoción, donde se busca provocar efectos dramáticos en el auditorio o lectores. “El influjo afectivo, pretendido por el orador, sobre el que domina la situación con la finalidad de provocar el efecto intenso favorable a la parte se llama *movere* (*conmovere*)” (Lausberg, 1975, p. 50). Es decir, se busca con este afecto conmover o conmocionar al oyente o lector. Según la tradición retórica, este afecto debe aprovecharse en la *peroratio* del discurso retórico. Ahora, como es evidente, en la poesía el *pathos* ha alcanzado su lugar en la tragedia. También puede hallarse en la elegía, en la épica como en la *Iliada*. Veamos un ejemplo donde se percibe el afecto del *pathos*.

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente (Arguedas, 1984, p. 43).

En *los extramuros del mundo* presenta los dos grados de afecto, esto es, tanto el *ethos* como el *pathos*. Es evidente, pues, cuando leemos cada uno de los trece poemas verasteguianos la presencia de estas emociones discursivas que se entrecruzan o conviven en el tejido discursivo de este texto poético.

A esta altura de nuestro análisis de este poemario, se confirma la presencia de una poética de la antítesis, es decir, la convivencia de contrarios. En este caso, algunos poemas están más afectos al *ethos*; otros, al afecto del *pathos*. Precisemos a continuación con versos específicos.

En primer lugar, el efecto de la conmoción, es decir, el *pathos*. Esta emoción se evidencia con claridad en los poemas ‘Salmo’, ‘Para María Luisa Rojas de Peláez...’, ‘Si te quedas en mi país’ y en ‘Breve estudio de Jorge Manrique’:

Salmo

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres
carcomidos por la neurosis,
hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados
confundidos y riéndose de todo.

[...]

y las cosas que ahora digo porque los digo ahora
en tiempos de Nixon –malísimos para la poesía
-corrupción e los que fueron elegidos como padres-gerentes
controlando el precio de los libros
de la carne y todo una escala de valores que utilizo
para limpiarme el culo (p. 19).

Para María Luisa Rojas...

[...] vi cómo te despediste de mí por última vez aquel día de agosto
en Tigre cuando te trajeron a Lima a Neoplásicas y yo recién tanteaba

mi ingreso en la universidad que ahora desprecio.
Toda la mañana de aquel día viajé en ómnibus, sudando, abochornado,
desmayándome en los semáforos,
con una sensación de muerte en los labios, en el llanto (p. 32).

Si te quedas en mi país

En mi país la poesía ladra
suda orina tiene sucias las axilas.
La poesía frecuenta los burdeles
escribe cantos silba danza mientras se mira
ociosamente en la toilette [...] (p. 39).

Breve estudio de Jorge Manrique

[...] Confucio dice
como yo después de un par de cervezas todos sentencian dos más
y seguimos bebiendo y borracho alguien nombra a los hijos de puta
que gustan de la poesía y a la mierda Tomás de Aquino
y a la mierda todo el mundo Aristóteles o Platón
y a la mierda la historia de la mierda [...] (p. 44).

El *pathos* que percibimos en cada uno de los versos citados líneas arriba nos acerca a la intencionalidad del poeta que expresa la tragedia de la deshumanización de los pobladores de una urbe caótica, jungla de cemento que devora la vida de cada quien para convertirlo en una forma mísera al filo de su cosificación, privada de todo rezago de humanidad.

Por otro lado, también hallamos el afecto del deleite en otros versos de *En los extramuros del mundo*. Pues, nuestro poeta es también un fino hilador de las emociones del *ethos*.

Una cita con Sonja...

Yo adoré tus cabellos mojados como una hoja de olmo después
de la lluvia.
Oh sí yo sí adoré tus palabras de estambre
y tu palabra precisa en tu boca dorada.

Yo adoré ese lecho de versos y hojas y viento,
que nacían o venían contigo [...] (p. 69).

Datzibao

La extrañeza de ser dos aves hurgándose el pecho y
corriendo uno
detrás de otro entre las matas y bancas del parque
y éramos arrojados fuera de nosotros mismos y por esto
fue que
conocí tu ciudad
y me apreté contra ti buscando desesperadamente
encontrarme en
tus ojos y amé todas tus cosas [...] (p. 35).

Para que esto no sea un hato de palabras apiladas...

[...] agazapados tirados sobre la yerba del parque
Neptuno y el amor eres tú oh mi gatita
esperándome desnuda como una fruta sobre
las rodillas. Y lo que hicimos
o dejamos de hacer pesará ahora más que
toda nuestra vida porque esto, el aire, la niebla,
la inexplicable emoción de estarnos así [...] (p. 53).

Primer encuentro con Lezama

[...] vamos paseando por Tacora
entre prostitutas y ladrones
que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero tenemos
hambre y comemos ciruelas
y corremos fugándonos sin cancelar la cuenta [...] (p. 11).

Resumiendo, estas emociones encontradas ora el pathos ora el ethos, que emergen de estos poemas verasteguianos, nos suscitan pues afectos contrapuestos. O bien nos identificamos con su exquisita virulencia y su fresca voluptuosidad, o bien lo rechazamos; esto es, nos indignamos o nos conmisericordiamos. Sin duda, nosotros los lectores no nos quedaremos indife-

rentes ante la eclosión de ideas y discursos deliciosamente antitéticos de esta voz poética.

3.4 LA ELOCUTIO: LA MICROESTRUCTURA DE UN DISCURSO METAPOÉTICO

3.4.1 La definición de la *elocutio*

La *elocutio* (en griego *lexis*) es la tercera operación retórica, que considera la etapa donde se culmina la construcción textual; suele hallarse después de la *inventio* y de la *dispositio*. Esta parte retórica se vincula directamente con la *verba*, al constituirse esta operación en la estructura de superficie significativa del texto retórico. Es decir, en esta fase el discurso se verbaliza con la finalidad de hacerse inteligible por el receptor. “Tras encontrar el argumento (la *inventio*) y disponer las partes (la *dispositio*), viene la composición (la *elocutio*), que es poner carne en los huesos y hacer del esqueleto un cuerpo” (Mortara, 1988, p. 124).

Entonces, la *elocutio* se distingue como el hecho de agregar una decoración lingüística a las ideas halladas en la *inventio*. Además, “la construcción lingüística que es la *elocutio*” (Albaladejo, 1991, pp. 117-118) viene a ser la microestructura del texto retórico, puesto que opera con las ‘palabras individuales’ (*verba singula*) y ‘grupos de palabras’ (*verba coniuncta*) (Mortara, 1988, p. 128). Esto significa que se mueve a nivel de la elección pertinente de las palabras, seguida, inmediatamente, de una combinación suficiente y estilísticamente inusitada en función de los postulados estéticos del escritor u orador. Por ello, esta tercera operación de la Retórica mantiene una relación íntima con la Gramática,

especialmente con la de carácter oracional, que proporciona la correcta construcción de la expresión elocutiva, la que cumple con la exigencia contenida en la definición de la Gramática como *ars recte dicendi*, que en esta vinculación con la *elocutio* se pone al servicio de la Retórica (Albaladejo, 1991, p. 121).

Por otro lado, se evidencia “que tanto la *dispositio* como la *elocutio* conforman el texto retórico, que se apoya de modo insoslayable sobre el

⁵⁵ Arduini (2000) enfatiza que la “*elocutio* y *dispositio* no son aislables y objeto de un tratamiento independiente. De esto se deriva que las figuras no son sólo elementos estructurales o superficiales; sino que representan categorías más generales de la expresión que orientan nuestra manera de percibir el mundo” (p. 33).

referente representado por la *inventio*⁵⁵. Por consiguiente, estas tres operaciones retóricas –como ya lo explicamos en páginas anteriores– se presentan íntimamente interrelacionados que, en el desarrollo práctico, se manifiestan más como una secuencia continua en la estructuración del discurso retórico.

También, es pertinente resaltar que todos los retores llaman la atención que la *elocutio* concluye el proceso textual iniciado en la *inventio*, “la *elocutio* cierra el proceso al producir la superficie textual que, como significante global del texto retórico, llega al receptor” (Albaladejo, 1991, p. 117).

Otra particularidad de la *elocutio* es que, con el paso de los siglos, ha alcanzado un gran desarrollo en comparación con la *inventio* y la *dispositio*. En muchos periodos, esta tercera operación retórica había desplazado al olvido a la primera y a la segunda operaciones retóricas, que incluso se llegó al extremo de considerar a la *elocutio* como sinónimo de Retórica. Felizmente, la Neoretórica ha revalorado a cada uno de los componentes del discurso retórico, profundizando el estudio de cada uno de estas operaciones.

4.2 LAS VIRTUDES ELOCUTIVAS: *PURITAS*, *PERSPICUITIVAS*, *ORNATUS* Y *URBANITAS*

La *elocutio* está ligada al empleo de las palabras, frases, proposiciones u oraciones. Entonces, el discurso formal que es la elocución

se encuentra, con respecto a la expresión lingüística, bajo la precepta de dos artes:

1. La gramática (*grammatica*) es el sistema de reglas que regulan la corrección idiomática del lenguaje (*puritas*). La gramática es, así, el *ars recte loquendi*.
2. La retórica es el sistema de reglas que garantiza el éxito de la persuasión. La retórica es el *ars bene dicendi* (Lausberg, 1975, p. 61).

Por otra parte, desde su génesis, la Retórica se ha relacionado con la Gramática desde una perspectiva tensional, en muchos casos hasta conflictiva. Este conflicto surge debido al interés o voluntad que defiende o sostiene el escritor u orador. Entonces, en muchos textos o discursos no siempre hallaremos todas las cualidades elocutivas; en algunos casos, una u otra de estas cualidades se perciben invisibles o son innecesarios.

Heinrich Lausberg (1975) sostiene que la *elocutio* presenta en su concretización lingüística una virtud central y otras tres complementarias: “La *virtus* central es el *aptum*⁵⁶, a ella se añaden como virtudes retóricas la *perspicuitas* y el *ornatus*; como *virtus* gramatical la *puritas*” (p. 65).

Tomás Albaladejo (1991) por su parte considera como cualidades elocutivas a las tres complementarias de Lausberg más una cuarta cualidad: la *urbanitas*⁵⁷. También, Lausberg considera una cuarta virtud: la *maiestas*⁵⁸; esta cualidad pertenecería exclusivamente a la poesía, en todo caso puede ubicarse dentro del *ornatus* poético.

Luego, en toda elaboración de un discurso retórico, se debe utilizar estas cualidades elocutivas con el afán de que un texto retórico se materialice con efectividad; para así conseguir su objetivo primordial de persuasión. “Desde la perspectiva perelmaniana, las virtudes elocutivas, que se materializan en las figuras retóricas, deben cumplir una doble función: argumentativa y de estilo” (Capdevila, 2000, p. 181). Nosotros tomaremos partido por la propuesta de Tomás Albaladejo. Estas cualidades son las siguientes:

a. La *puritas*

Esta virtud elocutiva consiste en el uso idóneo de una lengua que hace un autor u orador. La *puritas*, pues, está ligada al empleo adecuado de la lengua española en la que se ha escrito per se *En los extramuros del mundo*. “Esta virtud, siguiendo a Mortara, puede considerarse esencialmente pragmática, es el punto de partida y la meta de las otras” (Capdevila, 2000, p. 181).

Por cierto, en un poemario no podemos exigir el uso perfecto de nuestra lengua. Pues, en función de la intencionalidad artística del autor (en este caso Enrique Verástegui) se suscitará una relación tensional entre su discurso lírico y la normativa del correcto uso de la lengua española. Es decir,

⁵⁶ Lo *aptum* consiste en la elaboración perfecta de un discurso, tanto en su ordenamiento *dispositio* (*virtus dispositionis*) como en su construcción elocutiva (*virtus elocutionis*). Es decir, desde la adecuación óptima de las partes del discurso pasando por el grupo de palabras, frases de oraciones. Buscando alcanzar una totalidad plena del discurso.

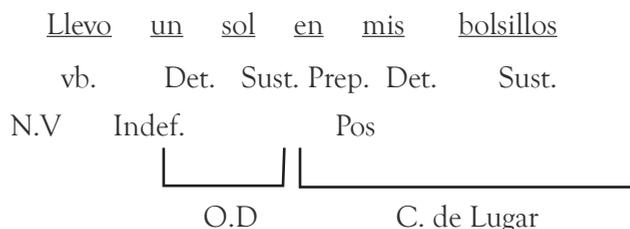
⁵⁷ Podemos considerar que otra cualidad de la *elocutio* es la *urbanitas*, entendida como la elegancia de estilo, de la que depende el grado que produce el discurso, así como la impresión positiva en el destinatario” (Albaladejo, 1991, p. 126).

⁵⁸ La *maiestas* vendría a ser el *ornatus* u ordenamiento específico y propio del género poético.

⁵⁹ Una licencia es la libertad que un creador toma, ya en el contenido, ya en la estructura de sus textos. Este acuerdo es tácitamente aprobada por toda la institución literaria.

contra la *puritas* se puede pecar por defecto o por exceso, pero en la poesía estos defectos o excesos están permitidos como licencias⁵⁹.

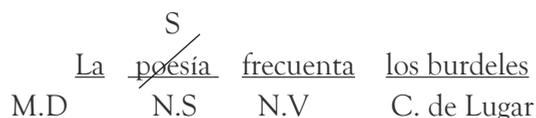
Ahora, al ocuparnos del uso de las palabras de forma aislada, una de las otras (*inverbis singulis*), en *En los extramuros del mundo* hallamos que el poeta utiliza con suficiencia cada sustantivo, adjetivo, adverbio:



Las palabras empleadas en su gran mayoría corresponden al habla cotidiana, es decir, es de uso corriente; lo que convierte al texto verasteguiano en un discurso natural. Veamos algunos sustantivos propios utilizados en este poemario, vocablos propios del contexto del idiolecto peruano:

Lima, Vivian, Lezama, Tacora, plaza San Martín, café Palermo, La Colmena, Omar, Sonja, Hospital Neoplásicas, parque Universitario, parque de la Exposición, María Angola, Cañete, Banco Central de Reserva.

Más bien, en la esfera de los verba coniuncta (es decir, las relaciones sintácticas), la *puritas* verasteguiana se evidencia llamativo. Si la desviación de la sintaxis se denomina ‘solecismo’, en esta poesía hallamos, por una parte, el uso correcto de la elaboración sintáctica; pero, en la mayoría de los casos, el poeta prefiere el manejo de solecismos. Ahora, estos solecismos no son vicios de dicción, sino licencias poéticas. Veamos algunos ejemplos del poemario:



Este verso es un ejemplo del manejo correcto de la sintaxis: *núcleo de sujeto más núcleo de verbo más complemento de lugar*.



Este verso que semánticamente es incorrecto, pues rompe con la lógica del sentido común; es a su vez un hipérbaton: complemento de tiempo más núcleo de sujeto tácito más núcleo de verbo más objeto directo.

b. La *perspicuitas*

Si la *puritas* es una virtud gramatical; la *perspicuitas* y el *ornatus* son virtudes retóricas. Lo que significa que en gran medida estas últimas cualidades están ligadas esencialmente al discurso de perspectiva literaria.

“La *perspicuitas* consiste en la comprensibilidad intelectual del discurso” (Lausberg, 1975, p. 75), es decir, la *perspicuitas* de la *elocutio* es la claridad con que un escritor u orador expresa sus ideas y sentimientos. Esta claridad de la expresión permite, entonces, una recepción fácil y sin mucho contratiempo por parte de los oyentes o lectores. Dice Álvarez del Real (1989, p. 74) “El secreto de la claridad radica en dos factores que deben ir aparejados: la transparencia de las ideas (pensamientos diáfanos y conceptos bien definidos) y la construcción correcta (exposición limpia, es decir, la sintaxis y el vocabulario correctos)”.

Por supuesto, esta virtud elocutiva se presentará en una relación tensional dentro de un discurso poético. Entonces, lo que comúnmente se constituiría es un vicio que peca contra la claridad de la expresión al ser buscado, intencionalmente, en la elaboración de un discurso; por ejemplo, en un poemario. El vicio denominado *obscuritas* (ambigua o anfibia) se convierte en ‘preciosismo’⁶⁰, per se en poemas de Góngora o Lezama Lima.

En el caso de *En los extramuros del mundo* esta virtud de la claridad de la expresión se constituye en una de sus características formales que sobresalen ante los ojos de nosotros los lectores.

El poeta expresa con suma claridad su inconformidad respecto a la urbe opresiva y en descomposición.

y me gritaron salvaje por no saber caminar en parquet
 porque yo soy más salvaje de lo que pude parecer
 y más libre. Y más limpio (p. 61)

⁶⁰ El preciosismo es el discurso poético que se caracteriza por el uso abundante de figuras literarias, esto es, la connotación del lenguaje se convierte en sí mismo en uno de sus tópicos.

También, se percibe un discurso diáfano y hasta envolvente en el momento en que el poeta se dirige a su amada.

Y pienso en ti querida en tus labios que muerden canciones barrocas
del siglo XII
porque mis dedos han aprendido a tocar
como una sonata
tus senos pequeños
mientras continúas leyendo (pp. 65-66).

c. El *ornatus*

Si la *puritas* y la *perspicuitas* son consideradas como las cualidades de un buen estilo en la *elocutio*. El *ornatus* emerge como la cualidad decisiva en la elaboración de la microestructura del discurso retórico. Es decir, el *ornatus* “es un lujo del discurso: pretende la belleza de la expresión lingüística” (Lausberg, 1975, p. 89).

El *ornatus* responde, entonces, a la voluntad del escritor u orador que apunta con ingenio y suficiencia en su pretensión de alcanzar la belleza en el texto retórico. En este punto, es bueno recordar que la búsqueda de belleza no solo se refiere a los adornos en el plano de la *verba*, sino también en el plano de la *res*. Por ello, a lo largo de la historia de la Retórica, en la proliferación de catálogos de figuras y tropos, siempre se ha hablado de un *ornatus* del pensamiento y un *ornatus* del lenguaje. Tradicionalmente, en los tratados de la *elocutio* al *ornatus* del pensamiento se le ha denominado las figuras del pensamiento y al *ornatus* del lenguaje las figuras de dicción.

“El *ornatus* debe –originariamente– su designación a los aderezos que adornan la mesa de un banquete, siendo el discurso mismo concebido como un plato que hay que comer” (Lausberg, 1975, p. 72), y debido a esta concepción inicial del *ornatus*, otros retores la denominan figurativamente como ‘condimento’.

Por otra parte, es bueno recordar que la *elocutio* es la operación de la Retórica que mayor desarrollo ha tenido en la historia. Desde los fundadores hasta nuestros días, la mayoría de los retores o estudiosos de la Retórica han centrado su interés en la *elocutio*. Así, por ejemplo, Roland Barthes llega a hablar de “furor taxonómico” (Marchese, 1994, p. 117) para enfatizar sobre la abundancia de tratados sobre la *elocutio*. Es decir, en su larga exis-

tencia la Retórica ha sido reducida, en buena parte del devenir histórico, a una de sus partes: la *elocutio*. Y se dejó las otras partes: *intellectio*, *inventio*, *dispositio*, *memoria* y *actio*.

Ahora, en la búsqueda de una sistematización del *ornatus* participa la *quedripertita ratio* que viene a ser una operación mediante el cual un elemento lingüístico se convierte en un *ornatus*. Estas categorías operacionales que constituyen la *quedripertita ratio* son *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio* (Arduini, 2000, p. 86).

En seguida, queremos definir el concepto de cada uno de estas operaciones retóricas básicas:

i. La *adiectio*, adición o adjunción consiste en el agregado de uno o más elementos.

Ejemplo:

nada más limpio este verano esta vida esta precisa forma
de coger los guijarros de la madrugada (Verástegui, 1994, p. 15)

(Se enumera el determinante demostrativo)

ii. La *detractio*, detracción u supresión es la operación en la que se suprime uno o más elementos.

Ejemplo:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso... ¡Yo no sé
qué te diera por un beso! (Bécquer, 1987, p. 66)

(Se elide el verbo dar en los tres primeros versos)

iii. La *transmutatio* o permutación es cuando se altera el orden de los elementos.

Ejemplo:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día (Quevedo, 2001, p. 110)

(Se varía el orden sintáctico convencional del enunciado)

iv. La *inmutatio* o supresión-adjunción consiste en la sustitución o cambio de un elemento por otro.

Ejemplo:

Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos (Eguren, 1957, p. 33)
(El arcaísmo foscos se usa en lugar de hoscos)

En este punto, queremos señalar que nos ocuparemos en precisar las características del *ornatus* verasteguiano; siguiendo la tesis de Stéfano Arduini⁶¹. Para este retor italiano

las figuras retóricas no pueden considerarse como un desvío de la norma, sino que debe proponerse un tratamiento de la figura ‘que no se limite simplemente a ver en ella un medio de la verborum *exornatio* y, por tanto, un componente de la *elocutio del texto* de naturaleza puramente microestructural, sino algo más complejo que implica los diversos planos retóricos y que atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica) que está junto a la lógica empírica (Capdevila, 2000, p. 184).

d. La *urbanitas*

Esta virtud propone la elegancia del estilo como su fin último, de la que depende el discurso retórico. Como ejemplo de *urbanitas* se me ocurre estos versos de Rubén Darío: “El olímpico cisne de nieve / con el ágata rosa

⁶¹ Para Arduini (2000), la figura retórica es un universal antropológico de la expresión, en la línea de los universales antropológicos, donde la figura se define como un gozne textual entre la producción y la interpretación (p. 10).

de pico / lustra el ala eucarística y breve / que abre al sol como un casto abanico” (1992, p. 52).

3.4.3 Los seis campos figurativos de *En los extramuros del mundo*

Es cierto que el concepto de ‘campo figurativo’ (Arduini, 2000, pp. 101 y ss.) desarrollado por el lingüista italiano va más allá de la simple operación de la *elocutio*. Pues, “las figuras son los medios con los que ordenamos el mundo y podemos referirlo, son los medios con los que nos construimos y nos relatamos” (p. 145). Por consiguiente, las figuras no constituyen solamente parte de la microestructura del texto retórico; sino que son operaciones en que los seres humanos filtramos el mundo mediante la construcción lingüística. Entonces, los campos figurativos también involucran a la *inventio* y a la *dispositio*. Pero, nosotros, en este trabajo, los campos figurativos lo desarrollaremos en la parte de la *elocutio*.

Ahora, ¿qué es el campo figurativo? Es el espacio cognitivo de organización conceptual del mundo. Entonces, la figura es la manera en que los hombres concebimos el mundo y los precisamos conceptualmente para establecer una comunicación entre nosotros.

Si, atendiendo a lo ya dicho, la figura no salta, no desvía, no rompe, entonces ¿cómo podemos concebirla? En nuestra opinión, la figura no nace creando un añadido a las palabras, sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existe la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo sólo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello (Arduini, 2000, pp. 102-103).

Por lo tanto, es evidente que el ser humano piensa con metáforas u otras figuras retóricas que reflejan las estructuras mismas de su pensamiento y de sus afectos; además que organiza y facilita su propia facultad comunicativa. Entonces, todas las posibilidades del universo figurativo se hallan agrupados en seis campos figurativos⁶²: la *metáfora*, la *metonimia*, la *sinécdoque*, la

⁶² Arduini (2000) dice: “demos paso ahora al análisis de los *campos figurativos* dentro de los cuales incluiremos todo el universo figurativo. Vico estableció cuatro campos: *metáfora*, *metonimia*, *sinécdoque* e *ironía* y añadiendo la *repetición* y la *elipsis*” (p. 103).

elipsis, la *antítesis* y la *repetición*. Y las figuras retóricas se ubican al interior de cada uno de estos campos.

A continuación, nos ocuparemos en analizar las figuras que hallamos en cada uno de los campos figurativos de *En los extramuros del mundo*. Elegiremos los ejemplos más representativos en cada uno de los casos para precisar que el discurso microestructural de este poemario es un discurso metapoético.

a. El campo figurativo de la metáfora

En este campo, se sitúan la *metáfora*, la *prosopopeya* o *personificación*, el *símil*, la *alegoría* y el *símbolo*. En esta parte, las figuras que más se emplean son la *metáfora* y el *símil*. Ahora, la *metáfora* es mucho más que una serie de intersecciones de ‘semejanza’. Es más bien, la suficiencia del emisor de asociar determinados conceptos relevantes que infieren y conducen a conceptos textuales profundos.

Veamos las metáforas más saltantes de *En los extramuros del mundo*:

el corazón es mi palabra y más que mi palabra soy yo ardiendo de noche sobre los corazones que aún no han conocido el amor (p. 13).

De la recreación corazón igual palabra, podemos inferir que el furor poético del locutor personaje surge desde su sensibilidad (el corazón) y esta vivencia se plasma textualmente en la página en blanco. En ‘yo ardiendo’ sobre los ‘otros corazones’, inferimos que la sensibilidad (ardiendo de noche) contrasta con las insensibilidades de los otros (que no han conocido aún el amor) que viven regidos por la deshumanización y mecanizados por la dura vida urbana.

Yo vi caminar por calles de Lima a hombres y mujeres
carcomidos por la neurosis,
hombres y mujeres de cemento pegados al cemento aletargados
confundidos y riéndose de todo (p. 19).

En estos versos, la *metáfora* expresa la angustia, la alienación y la deshumanización. La frase ‘hombres y mujeres de cemento’ sustituye a personas melancólicas, de vivencias monótonas, mediocres y grises. Específicamente, el

término ‘cemento’ lo tomamos en función adjetival. El cemento, además, simboliza el avance de la urbe moderna sobre la naturaleza, en desmedro de la armonía hombre-naturaleza.

En este mismo poema (‘Salmo’), encontramos otra metáfora que se ha tomado del habla popular:

y las cosas que ahora digo porque las digo ahora
en tiempos de nixon -malísimos para la poesía
-corrupción de los que fueron elegidos como padres-gerentes
controlando el precio de los libros,
de la carne y **toda clase de valores que utilizo**
para limpiarme el culo (p. 19)

“Valores que utilizo para limpiarme el culo”, en el contexto del poema, se refiere a que los valores de un sistema deshumanizado son dejados de lado. Es decir, los supuestos valores (por ejemplo, la honestidad, la solidaridad, entre otros) que promociona el sistema ‘democrático estadounidense’ son repudiados por el locutor personaje. Ahora, la metáfora ‘limpiarme el culo’ está actualizando el significado común: el acto de la defecación y el hecho de limpiarse con el papel higiénico y luego tirarlo a la bolsa de deshechos. Entonces, en esta perspectiva el papel higiénico ha sido reemplazado por ‘toda clase de valores’. Por otra parte, siguiendo a Lakoff y Jhonson (1980), sostenemos que abundan las figuras literarias en el habla cotidiana y por supuesto en la retórica coloquial de los poetas horazarianos como Verástegui. “Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora -por ejemplo- por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción” (p. 39).

En “Artaud en un verano caliente / enero ciudad universitaria”, encontramos otra metáfora que expresa la vida cotidiana de la ciudad de Lima, donde las personas deben trasladarse en unos vehículos de transporte, viejos, prácticamente apilados:

Ahora solo tengo tiempo para gritar
en los mercados.
Para cinco horas de sueño.
Para deambular en una **lata de sardinas...** (p. 23).

En este caso, ‘una lata de sardinas’ está sustituyendo al ómnibus de transporte público. Se trata de una mirada un tanto irónica y por otro, hiperbólica, pues, se recrea la imagen de una persona que al subirse a este vehículo se convierte en una ‘sardina’ (pez) y el ómnibus en una ‘lata’.

Otra figura llamativa que hallamos en *En los extramuros del mundo* es la *personificación* o *prosopopeya* que consiste en otorgarle rasgos animados a objetos inanimados o abstractos:

En mi país la poesía ladra
suda orina tiene sucias las axilas (p. 39).

En estos versos, la poesía que es concepto abstracto presenta una serie de características propias de un ser vivo que ladra, suda, orina, etc. La idea que inferimos es que la ‘poesía’, en este caso, se nutre de la realidad limeña, además que nos ‘habla’ de su vivencia atroz, envuelto por una ciudad caótica.

Los símiles abundan en este poemario, pues, esta poesía tiene un afán de oralidad; por ello, se percibe explicativo, como si quisiera ‘contarnos’ todo lo que sucede en la urbe.

y mis vecinos me tienen controlado
me ven llegar como una peste (p. 11).

La vida intensa del locutor personaje, en contraste con la vida monótona de la gente de la urbe, es percibido por los otros (los deshumanizados) como un mal que perturba su tranquila vida sedentaria y mecanizada.

Ya puse estos versos **como** ramas de olivo sobre tu tumba oh mi abuela y me tendrás aquí para siempre... (p. 31).

En una elegía, los recuerdos se patentizan en el presente en forma de lenguaje. En este caso, el locutor personaje enumera una serie de vivencias que la abuela le enseñó en vida. Ahora, él lo repite parado junto a la tumba de la difunta. En esa perspectiva, las palabras se concretizan como ramas de olivo, es decir, como una ofrenda concreta al ser amado que ya partió.

La realidad contrapuesta a tu manera de ver
esa misma realidad: pantalla donde los hechos
iban tergiversándose enredándose perdiéndose
como una barca en la tormenta (p. 49).

La atroz realidad de cuño mercantilista idiotiza a la gente hasta convertirlos en fantoches que se mueven al ritmo de los padres-gerentes que gobiernan la ciudad de cemento. Entonces, la vida de un individuo gira en la jungla limeña tal una barca en pleno peligro de naufragio.

b. El campo figurativo de la metonimia

La metonimia desarrolla una relación de contigüidad, es decir, “es una figura de transferencia basada en la relación de contigüidad lógica y/o material entre el término ‘literal’ y el término ‘sustituido’ (Marchese, 1994, p. 262). Así, por ejemplo, cuando digo “me agrada leer a Gálvez Ronceros”, lo que en realidad estoy afirmando es que ‘me agrada leer sus divertidos cuentos’. En tanto, Arduini dice: “que la mirada metonímica no es simplemente una manera diferente de describir una ‘realidad objetiva’, sino que es, por así decirlo, el juego lingüístico que crea la realidad” (2000, p. 114).

En el poema “Una cita con Sonja / en los extramuros del mundo”, encontramos la siguiente metonimia:

y salgo de noche a caminar por allí con bruma
y con la lluvia lavándome el alma (p. 65).

En el contexto de estos versos, el ‘alma’ está sustituyendo a ‘espíritu’(a la sensibilidad), pues en el poema la voz poética nos describe su estado de ánimo. “Hace mucho deseo poner todo en su sitio y largarme de aquí”. El locutor personaje se halla en el centro de la urbe que lo oprime: El ideal estadounidense *American way of life* es percibido como una sociedad deshumanizante. Entonces, la lluvia, símbolo de la naturaleza, se yergue en un hecho de purificación al contactarse con el cuerpo del individuo.

En “Breve estudio de Jorge Manrique”, donde el locutor personaje dialoga con el autor de “Coplas a la muerte de su padre”, leemos.

Qué filosofía más honda habría nutrido
 los **sesos**, del poeta, no vaciles en tu camino
 no lo hagas / Egipto o África no interesa (p. 44).

En este caso, se trata de una metonimia de parte ('sesos') por el todo ('cabeza'). El locutor personaje se admira por la profundidad filosófica y/o metafísica que halla en los versos de Manrique; que a lo largo de este poema se incluye a modo de pastiches, si utilizamos una metonimia muy conocida, por ejemplo: "No tienes cabeza" para referirnos a alguien de escaso juicio. En este poema 'sesos' está refiriéndose a 'inteligencia'.

c. El campo figurativo de la sinécdoque

Esta figura se realiza cuando se toma el todo por la parte o viceversa. "Fontanier denomina (a) la sinécdoque 'tropo por conexión' y la caracteriza como 'designación de un objeto con el nombre de otro que forme con el primero un conjunto o un todo'" (Mortara, 1991, pp. 172-173). Por ejemplo, cuando decimos que "unos ojos extraños nos vigilaban", la frase 'unos ojos extraños' equivale a personas desconocidas. Es decir, una parte (los ojos) está representando al todo (las personas).

En el poema "Segundo encuentro con Lezama...", hallamos una sinécdoque particularizante donde una parte sustituye al todo:

Con mi libreta de apuntes caminando entre desconocidos
 de ceras apagados en los dedos,
 pálida gente recostada contra la **pared del silencio** (p. 16).

Entonces, en este contexto 'la pared del silencio' (la parte) quiere decir 'viviendas abandonadas' (el todo).

Otra sinécdoque que va de la parte al todo se halla en el "Poema escrito sobre una impresión causada por El remolino de los amantes..."

tú trabajaste rompiéndote la dicha
 durante algo así como ocho meses
 en esa casa de peste que llaman casa de la cultura
 y ningún **falo**, intenso

como una pintura de Marc Chagall '
llegó trayéndote noticias saludables
hasta hoy en que estos versos
son para ti una gran fornicada (p. 59).

Donde 'falo' (la parte) designa al hombre varón (el todo). Y la imagen que se configura es que durante ese trajín laboral que desarrolló una mujer jamás llegó un 'hombre' trayéndole nuevas noticias. No llegó el hombre que debía tal vez ofrecerle amor y salvarla de esta rutina en la urbe.

Yo vi sufrir a esta gente con el ruido de los claxons
sapos girasoles sarna asma avisos de neón
noticias de muerte por millares una visión en la Colmena (p. 19).

El segundo verso es una suma de sinécdoques que recrean de la parte al todo 'ante nuestros ojos' la vida asfixiante de la urbe. Así es posible interpretar que 'sapos' equivale a 'animales'; 'girasoles', a 'plantas'; 'sarna', a las 'enfermedades'; 'asma', a la 'humedad limeña' y 'avisos de neón', al 'sello cosmopolita de la ciudad'. Es la imagen de una convivencia atroz que se da en Lima, la Horrible.

d. El campo figurativo de la elipsis

Se define la elipsis como la eliminación de algunos elementos de la oración, con ella "se esconde para mostrar, eligiendo para ello no un recorrido directo, sino un camino plagado de interrogaciones e inferencias" (Arduini, 2000, p. 124). En este campo, se agrupa a las siguientes figuras: la *reticencia*, la *perífrasis*, el *eufemismo*, el *silencio*, la *elipsis* propiamente dicha y el *asíndeton*.

El asíndeton es el estilema que más se repite en este campo figurativo de *En los extramuros del mundo*. Esta figura permite al poeta componer los versículos dejando de lado el uso de los signos de puntuación.

No puedo soñar cantar pensar en cosas concretas
no puedo soñar cantar escribir ese poema para ti mi gatita
arañándome el hombro (p. 11)

Entre verbo y verbo se ha suprimido la conjunción ‘y’. Se busca pues concretizar en el acto de la lectura o declamación un ritmo acelerado.

... y me tendrás aquí
 para siempre –gritando, dando alaridos, llamándote, prosternando
 a tus maneras,
 levantándome, maldiciendo a pesar de las prohibiciones y de que no
 debo hablar con locos
 o pillar frutas en los mercados (p. 31).

Cada acción está separada por una coma enumerativa, donde se debió colocar la conjunción ‘y’. En todo caso, la intención del poeta fue expresar la intensidad del dolor ante la muerte de la abuela amada. La ausencia de la conjunción nos permite leer el poema con un ritmo acelerado propio de una elegía.

En mi país la poesía ladra
 suda orina tiene sucias las axilas.
 La poesía frecuenta los burdeles
 escribe cantos silba danza mientras se mira
 ociosamente en la toilette... (p. 39).

La ausencia de la conjunción ‘y’ acelera las acciones que desarrolla la ‘poesía’ que refleja el caminar frenético de la ciudad de cemento. Es decir, no solo a nivel de las ideas se plasma la intensidad deshumanizante de la vida urbana; sino también esta tensión se refleja a nivel de la estructura lingüística.

“Sapos girasoles sarna asma avisos de neón”: este verso es una suma de sustantivos que al suprimirse la conjunción ‘y’ refleja una idea de amontonamiento y caos, propios de una congestión urbana.

Otro estilema que hallamos en este poemario en este campo es el eufemismo: “Llegué hasta la tumba donde duermes y duerme una parte de mis / años, de mi sueño” (p. 31). Donde ‘duermes’ está escrita en lugar de ‘tu cadáver está sepultada’. Pues, es un decir que una muerta, ‘duerma’.

La *elipsis* propiamente dicha se define como la eliminación de una o más palabras, cuyo sentido puede sobreentenderse. En este poemario abundan las elipsis. En los primeros versos de “Primer encuentro con Lezama” se ha omitido el sujeto ‘yo’:

Llevo un sol en mis bolsillos
pero ya no tengo nada en mí
no puedo soñar cantar pensar en cosas concretas
no puedo soñar cantar escribir ese poema para ti mi gatita (p. 11)

La supresión de los sujetos permite que el poema se actualice en la lectura con mayor intensidad y musicalidad.

Con mi libreta de apuntes caminando entre desconocidos
de ceras apagadas en los dedos,
pálida gente recostada contra la pared del silencio (p. 16)

En estos versos, se presenta una elipsis que ha omitido el sujeto y el verbo: “Yo voy caminando...”. El sujeto en primera persona singular está sobreentendido y el verbo compuesto ha sido reemplazado solo por el gerundio.

Asistí a conciertos de Folk en esquinas solitarias
donde aún se ignora a la
incertidumbre y ofrecimos nuestras borracheras de estas noches
como lo más perdurable para ti (p. 27)

Se han omitido los sujetos: ‘yo asistí’ y ‘nosotros ofrecimos’. Las elipsis sugieren la poca importancia que se le da a un individuo específico. Aquí, en el contexto de una urbe mecanizada, el nombre propio se diluye en un nombre común y corriente.

e. El campo figurativo de la antítesis

Este metalogismo se define como el encuentro de dos ideas de significados opuestos. Así en estos versos de Sor Juana Inés de la Cruz (2000, p. 78).

[...] constante adoro a quien mi amor maltrata, / maltrato
a quien mi amor busca constante.

Hallamos enunciados de carácter antagónico. En este campo, también, se sitúan el *oxímoron*, la *ironía*, la *paradoja* y el *hipérbaton*.

La figura que más se repite en *En los extramuros del mundo* es el hipérbaton. La variación en la ordenación sintáctica lógica de los enunciados permite que el ritmo de los versos se perciba musical. Puesto que los poemas carecen de métrica fija y rimas, el uso continuo de hipérbaton hace que los poemas presenten un ritmo sostenido y de gran aliento.

Durante mil o dos mil años habité los mecanismos
de la locura (p. 27)

En esta oración, se deja de lado el orden: núcleo de sujeto más núcleo de verbo más complementos. Se utiliza el hipérbaton que se manifiesta en un orden rítmico: circunstancial de tiempo más sujeto tácito más núcleo de verbo más objeto directo.

Toda la mañana de aquel día viajé en ómnibus, sudando, abochornado,
desmayándome en los semáforos,
con una sensación de muerte en los labios, con el llanto (p. 32)

El locutor personaje enfatiza el tiempo como el momento en el cual vive el dolor más intenso ante la muerte de su abuela. Luego, el uso del hipérbaton refleja la preeminencia del tiempo en lugar de los otros elementos de la comunicación.

En mi país la poesía te habla
como un labio inquietante al oído
te aleja de tu cuna culeca
te filma tu paisaje de Herodes (p. 39)

En este caso, se llama la atención sobre el lugar (el país) donde la poesía con su discurso filosófico y sublime despierta al lector de su letargo urbano. Se

levanta la 'voz' para denunciar el caos y la deshumanización que envuelve a los habitantes de 'este país'.

A ti te gusta la poesía
pero no tanto como un pastel de fresa (p. 58)

En este hipérbaton, se busca señalar que la amada gira en torno a dos gustos: la sensibilidad artística y la gula selectiva.

La antítesis recrea una relación imposible, pero que funciona en el imaginario poético. Así, en estos versos:

... y a la larga estamos
otra vez empezando porque toda muerte
pare una vida y tú pariste otra muerte (p. 69).

Estas ideas antagónicas carecen de sentido lógico, pues una muerte no se convierte en vida, si no es el final de una existencia. Tampoco un ser humano puede dar a luz a una muerte. Siempre el nacimiento es vida. Pero en el mundo poético se puede interpretar que al final de la muerte continúa la vida y el nacimiento de un nuevo ser puede significar la llegada de una tragedia, es decir, de una muerte.

Esta es la hora de los más grandes deseos.
Y hora de los ratones saliendo desnudos a morder naranjas violetas
entre los sótanos más cochinos de la belleza (p. 65)

La relación entre la suciedad y la belleza es impensable, pues el concepto de lo bello no tiene jamás por característica lo sucio.

Tú y yo Sonja y Enrique son un buen ángel que vuela llevando escondido en la mirada
un paraíso de horror hermosura lucidez (p. 66)

El oxímoron se diferencia de la antítesis en que ese concepto resulta del encuentro de dos palabras contiguas –mayormente un sustantivo y un adjetivo– de significados opuestos. En la antítesis, hablamos de dos ideas

antagónicas. En ‘un paraíso de horror’ hallamos un oxímoron, donde el sustantivo ‘paraíso’ jamás podría calificarse como ‘de horror’.

f. El campo figurativo de la repetición

Se repite una palabra o palabras o un enunciado sintáctico para dar énfasis o crear un determinado ritmo al texto lírico. En este campo, hallaremos las siguientes figuras: la *aliteración*, la *paronomasia*, el *polisíndeton*, la *anáfora*, la *reduplicación*, entre otras figuras repetitivas.

Sin lugar a duda, la figura esencial, en este poemario, es el polisíndeton. Se multiplica la conjunción ‘y’. Si en otros pasajes de los poemas el asíndeton aceleraba el ritmo poético para reflejar el caos y la intensidad de la deshumanización en la urbe. En otros momentos, la reiteración sostenida de la ‘y’ permite que los textos fluyan con pausa. De ese modo, la denuncia de la marginalidad y el apocalipsis se perciben con mayor amplitud y hace que todos se identifiquen con el discurso de esta poesía.

Y cuántos, al momento, imaginaron el suicidio como una ventana
a los senos de la vida
y sin embargo continúan aferrándose entre
marejadas de válium
y floreciendo en los maceteros de la desesperación (p. 19)

y seguimos bebiendo y borracho alguien nombra a los
hijos de puta
que gustan de la poesía y a la mierda Tomás de Aquino
y a la mierda todo el mundo Aristóteles o Platón
y a la mierda la historia de la mierda
y dime, recitas ya a Li Po? (p. 44)

y la bruma de estos años no hizo más cosa que corroer tu mirada
y a los 20 conseguiste trabajo y un hijo
y otro hijo y lavaste pañales
y diariamente de 6 a 9 p.m. recibías entregabas libros (p. 49).

La anáfora es la repetición de una palabra o más al inicio de los versos o estrofas de un poema. Esta busca la reiteración de imágenes, pero también la concreción de una musicalidad que se acentúa en la repetición.

no puedo soñar cantar pensar en cosas concretas
no puedo soñar cantar escribir ese poema para ti mi gatita
arañándome el hombro (p. 11)
sin saber dónde ir ni qué ómnibus tomar
sin saber cómo ni cuándo apareciste en Lima sorprendidamente como
esas pocas lluvias que llegan para lavarnos de la duda (p. 11).

La reduplicación es la repetición de una palabra a lo largo de un verso. Esta figura busca enfatizar una idea o imagen.

Voy caminando perdidamente atado
a los raros principios
a la vida / a la vida / a la vida
y mi lengua se mueve nerviosamente como ramas frescas
agitadas por un golpe del viento (p. 15).

“**A la vida / a la vida / a la vida**, se repite a manera de una consigna de querer seguir viviendo a pesar de un contexto asfixiante y en descomposición, donde los hombres moran mecanizados por la vida cotidiana deshumanizante.

Pero estás tú -vivita y **coleando** (y **culeando**)
y estamos todos en la misma brega con el corazón
como un mar furioso a las 4 de la mañana
y con el mismo vigor
y los sueños que ahora están ampliándose
como un murciélago con alas de berenjena (p. 67)

La *paronomasia* ‘coleando / culeando’: palabras parecidas proyectan una musicalidad semejante a las rimas, donde ambos gerundios expresan una experiencia de vida plena.

Resumiendo, los estilemas señalados líneas arriba nos permiten sostener que en *En los extramuros del mundo* se ha organizado un discurso meta-poético, porque, su microestructura textual está constituida por *metáforas*, *metonimias*, *sinécdoques*, *antítesis*, *elipsis*, *repeticiones*, *polisíndetons*, *asíndetons*, *prosopopeyas*, *eufemismos*, *oxímorons*, *hipérbatons*, *anáforas*, *paronomasias* y *re-*

duplicaciones. Además, el uso eficiente y abundante de estas figuras refleja la particular organización de un mundo que el poeta ha plasmado en las hojas en blanco. Este universo recreado es un mundo contradictorio, donde conviven la muerte y la vida, la marginalidad y el furor poético, el amor orgiástico y la deshumanización. En definitiva, este mundo particular ha surgido de la sensibilidad basada en la experiencia de vida y en la experiencia cultural.

3.4.4. El estilo verasteguiano

Si la *elocutio* es el tejido lingüístico (la *verba*) de las ideas (la *res*) halladas en la *inventio*, tiene asidero sostener, siguiendo a Tomás Albaladejo, que “la *elocutio*, la elocución, es la *Pars artis* de la que depende el estilo” (1999, p. 14). Es decir, una de las marcas textuales que hallaremos al leer e interpretar un escrito cualquiera es la de señalar sus particulares formas de escritura o redacción. Entonces, en este punto nos ocuparemos en señalar el estilo verasteguiano. Esto es, la manifestación del ropaje lingüístico de *En los extramuros del mundo*.

¿Qué es el estilo? A lo largo de la historia retórica y literaria, los distintos retores, lingüistas, filólogos y literatos se han preocupado por definir este concepto. Así, “entre los griegos y romanos, la palabra *stylus* designaba el punzón que se usaba para escribir en las tabletas encerados. De ahí pasó a designar el conjunto de rasgos que individualizaban la obra de un autor diferenciándolo de los demás” (Álvarez, 1989, p. 76). Para Séneca particularmente “el estilo es el rostro del alma”. Para Gracián “equivale al ingenio”. Gustavo Flaubert, quien es considerado un gran maestro del estilo narrativo, sostiene que “el estilo es la vida, sangre misma del pensamiento” (p. 78).

Ahora, al margen de las coincidencias y diferencias entre las opiniones de los exégetas en torno a la definición del *stylus*; se evidencia que el ‘estilo’ se constituye como un hecho lingüístico principalmente de hechura individual y tiene su base en la ‘lengua’. Por otra parte, en el campo de la literatura, el estilo siempre se maneja dentro de una relación de tensión con la normatividad lingüística. Esto significa que “frente al discurso normalizado de la comunicación habitual, el mensaje poético pone de relieve la arbitrariedad del signo” (Marchese y Forradellas, 1994, p. 144). Es decir, si deseamos precisar el concepto de ‘estilo’ cuando nos movemos en el cam-

po literario no solo hay que abordar este concepto como un hecho lingüístico, “sino también y sobre todo (como) un acto de escritura” (p. 144). Por consiguiente, después de repasar una serie de definiciones de este concepto, podemos definir que el ‘estilo’ es el modo personalísimo que tiene un novelista, poeta, dramaturgo o ensayista de escribir su obra. Se puede hablar, verbigracia, del estilo vallejiano, rubendariano, gongorino, entre otros.

Cicerón en su *Orator*⁶³ propone la existencia de tres estilos: el vehemente (*grandiloquus*), caracterizado por la gran profundidad de pensamiento y elegancia de palabra, la vehemencia y la variedad, y la capacidad para mover y arrastrar los ánimos, en el que distingue dos subtipos según el uso que hacen de él los autores, uno más tosco y otro más pulido; el sencillo y agudo (*tenuis, acutus*), apropiado para exponer y demostrar todo con claridad y de forma sobria y apretada, también son dos subtipos, uno más rudo en la composición y otro más armonioso; y el intermedio (*medius*) que no recurre a la agudeza del segundo ni a la amplitud del primero, aunque participe en algunas cualidades de ambos, y que se caracteriza por la facilidad y la uniformidad (Picón, 1999, p. 225).

Expuesto los tres estilos, ¿cuál de estos tres niveles se expresan en *En los extramuros del mundo*? El discurso poético de este poemario es impensable ubicarlo gratuitamente como de un estilo vehemente, sencillo y agudo o intermedio. Más bien, esta poesía verasteguiana se constituye en un delicioso ejemplo donde se mezclan los tres estilos. En todo caso, el poeta es capaz de emplear los tres niveles⁶⁴: la inventiva más alta, la expresión coloquial y la deliciosa vituperación escatológica.

Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco
 ¿Muerte es un verso cuyas ramas se tuercen como un lago seco? (p. 15)

Yo vi sufrir a esta gente con el miedo de los claxons
 Sapos girasoles sarna asma avisos de neón (p. 15)

⁶³ El *Orador* es un tratado sobre el arte de la oratoria, de carácter más abstracto e ideal, en el que pone el acento sobre la elocución, el ritmo de la prosa y el páthos, como los rasgos que caracterizan al mejor orador. Se considera esta obra de la madurez del autor latino.

Y toda una escala de valores que utilizo
Para limpiarme el culo (p. 18)

El estilo verasteguiano emerge siguiendo los principios de un *decorum* (lo apto, apropiado o adecuado)⁶⁵. Es decir, en función a su intencionalidad creativa y su necesidad de elaborar un discurso que se mueve entre lo áspero de sus enunciados y la ternura de sus imágenes. Así, los versos verasteguianos son claros, comunes, naturales, precisos, ásperos, ligeros, enérgicos, prolijos, fáciles. En algunos pasajes, elegantes y en otros, llano y por momentos florido. Se yergue impresionista para enfatizar las situaciones vivas: “vamos paseando por Tacora entre prostitutas y ladrones / que no logran robarnos nada porque nada tenemos pero tenemos / hambre y comemos ciruelas” (p. 11). El estilo es enérgico, expresivo y verosímil cuando hay que denunciar la deshumanización: “En mi país la poesía ladra / suda orina tiene sucias las axilas” (p. 39). Cuando se busca aprehender la realidad bullente y asfixiante de la urbe opresiva, resalta el estilo realista cercano a la naturalista: “y los hijos van creciendo / pero el sueldo ya no crece / y quieres venirte a Lima y trabajar en lo que sea / a Lima a Cartago a Gomorra a Babilonia a Roma” (p. 50).

En fin, pareciera que los versos de *En los extramuros del mundo* se nutren de todos los estilos: el estilo grave, el estilo medio y el estilo humilde. Esta afirmación por supuesto tiene asidero. Pero, ¿realmente el estilo verasteguiano es la unión de lo sublime y de lo humilde?⁶⁶ Creemos que esta suma estilística no define con exactitud la poesía verasteguiana. “Su poesía como la de ningún otro poeta de su grupo literario, es capaz de unificar contrarios” (Martos, 2007, p. 1). En ese sentido, esta afirmación de Marco Martos da en el blanco de la definición del estilo verasteguiano.

El estilo verasteguiano que hallamos en *En los extramuros del mundo* es la suma de contrarios. Así, por ejemplo, en este verso: “un corazón de la luz,

⁶⁴ Cicerón consideraba como el mejor orador a Demóstenes por ser capaz de utilizar los tres niveles; “al principio comenzó a hablar con calma; después, al discutir sobre las leyes, lo hizo de una forma más vigorosa; y luego, tras inflamar poco a poco a los jueces, cuando los vio ya encendidos, se llevó con audacia, dando ⁶⁵ El *decorum* es el saber ensamblar esta triple variedad de estilos con el único fin de alcanzar la perfección discursiva que busca convencer al auditorio y ganar una causa.

⁶⁶ Estos estilos desarrollados por Cicerón y Quintiliano será aplicado por el retor latino Servio en las tres obras principales de Virgilio. Así *La Eneida* sería un poema de estilo *gravis*; las *Bucólicas*, de estilo *mediocres* y las *Églogas*, de estilo *humilis* (Picón García, 1999, p. 236).

poeta, / tan jodido” convive la música de la alta cultura: ‘un corazón de la luz’ y la voz de la calle: ‘tan jodido’. Es la comunión de un estilo áspero ‘en mi país la poesía ladra / suda orina’ y de un estilo fino: ‘y fluían serenamente / en tu sueño las aguas del encanto’. Definitivamente, se patentiza la presencia de una poética de la antítesis donde se unen, en un mismo discurso poético, el prosaísmo áspero y vehemente del lenguaje popular y la finura y voluptuosidad del lenguaje de prosapia literaria. Cerremos, entonces, esta argumentación con estos versos exquisitamente antitéticos:

Y seguimos bebiendo y borracho
alguien nombra a los hijos de
puta / que gustan de la poesía y a
la mierda Tomás de Aquino / y a
la mierda todo el mundo (p. 44).

Y pienso en ti mi querida Sonja
en tus labios que muerden / can-
ciones barrocas del siglo XII / por-
que mis dedos sólo han aprendido
a tocar / como una sonata / tus
senos pequeños (p. 65).

CONCLUSIONES

Las maneras de interpretar un texto literario varían histórica y socialmente, en ese sentido, en el desarrollo del presente trabajo hemos buscado organizar una lectura pertinente –entre otras muchas posibles– que detalle las particularidades de *En los extramuros del mundo*. Luego, al cabo de nuestro itinerario hermenéutico podemos finalizar esta lectura indicando las siguientes conclusiones:

1. La Retórica General Textual es un discurso teórico que facilita la competencia literaria interpretativa con la misma funcionalidad que los otros discursos teóricos como la semiótica, el psicoanálisis lacaniano, la narratología, el feminismo, la deconstrucción, la teoría poscolonial, el nuevo historicismo, la teoría de la recepción o la pragmática. Sin embargo, la Retórica General Textual como método hermenéutico, que nos permite organizar una detallada lectura de un discurso poético, supera el clásico análisis *forma-fondo*; pues el discurso poético verasteguiano ha sido abordado desde las tres perspectivas textuales de la Retórica: la *inventio*, la *dispositio*, y la *elocutio*.
2. Así en la *res* (la *inventio*) nos ocupamos de los valores semánticos, en la *verba* (la *elocutio*) de los recursos estilísticos y en la operación dispositiva, de la organización macroestructural del texto poético. Además, la Retórica General Textual como estrategia metodológica se concibe como una lectura de perspectiva abierta e interdisciplinar, porque está emparentada con la Poética, la Lingüística General, la Teoría de la Literatura y, particularmente, con la Pragmática, puesto que desde su aparición en la Antigüedad y con mayor énfasis en la actualidad donde ha recobrado nuevas perspectivas como el estudio del poder estructurador de los discursos. Por consiguiente, está retórica ampliada permite abordar analíticamente todo tipo de acto lingüístico con mayor suficiencia un discurso poético como el verasteguiano que se caracteriza por su lenguaje abundante en figuras retóricas, así como por su esencia interlocutiva intensamente persuasiva.

3. Retomando la hipótesis general que planteamos al inicio de este trabajo, es necesario concluir que los sentidos contradictorios que se desarrollan como significados constantes expresan, sin dudas, una *poética de la antítesis* evidente y sucesivo, diseminado en cada uno de los poemas de *En los extramuros del mundo*.
4. Ahora, hay diferentes dimensiones de cómo se representa la *poética de la antítesis* en estos poemas. Una primera dimensión antitética se verifica a nivel de la *inventio*, es decir, del contenido. Entonces, en esta línea se demuestra que el mundo representado de *En los extramuros del mundo* está asentada en el matrimonio morganático que viene a ser la convivencia de la alta cultura y la baja cultura. Es la unión de una dualidad antitética constituida, por un lado, por la experiencia de lo cotidiano vivencial y, por otro lado, por la experiencia cultural letrada.
5. Los poemas verasteguianos que se caracterizan por ser politemáticos desarrollan siete tópicos como motivo recurrentes a lo largo de los tejidos semánticos de este poemario, donde la *antítesis* entre el amor orgiástico y la muerte, la pugna entre el furor poético y la deshumanización, la vida plena enfrentándose al apocalipsis, la rebelión de nuestro artista-protagonista contra la marginación y la enajenación que contrasta con la pasividad y mecanización que muestran los ‘Otros pobladores’ ante la imposición del sistema capitalista, se configura como un mundo representado que gira en torno a los contrastes, que por más opuestos que sean se resuelven en un solo y mismo espacio urbano.
6. En una segunda dimensión, el contraste que experimenta el *locutor personaje* se desarrolla en dos situaciones: en un primer momento, está el locutor personaje y sus ‘compañeros’ de la experiencia de la vida plena que se mueven por los intersticios de la jungla de cemento, buscando gozar la vida intensamente y a plenitud. En cambio, la muchedumbre agoniza envuelto por el manto de la anomia, la enajenación y la mecanización. Dos modos de vivencia urbana antagónicos que cotidianamente se entrecruzan en la gran urbe limeña. En un

segundo momento, este mismo *locutor personaje* experimenta, por un lado, la emoción del *ethos* (como la poesía, el amor y la belleza) y, por otro lado, la emoción del *pathos* (como la muerte, la enajenación y la deshumanización). Definitivamente, es la dialéctica de la vida que se desarrolla en medio de las alegrías y de las tristezas, de los triunfos y de las derrotas.

7. En el nivel de la *dispositio*, el cuerpo macroestructural de *En los extramuros del mundo* está constituido por líneas de versículos claramente versolibristas. Estos versículos se definen como unidades rítmicas con algunas características mínimas de repetición regular de determinado esquema entonacional, donde se ha dejado de lado todo vestigio de la exactitud de medidas y las melodías de las rimas. Confiriendo a estos poemas una textura macroestructural rica en ritmos acentuales donde este ritmo acentual reiterativo le da un eco musical sostenido al poema verasteguiano.
8. Asimismo, *En los extramuros del mundo* se desarrolla una forma especial de comunicación entre un emisor ficticio y un destinatario igualmente ficticio, donde los roles de los interlocutores están claramente especificados. Así, en cada uno de los poemas el *locutor personaje* se dirige a un *alocutorio* que fácilmente identificamos como cuatro tipos de destinatarios: un alocutorio figural histórico, otro alocutorio figural que es la amada, uno siguiente que es un familiar y un cuarto alocutorio figural que es el sistema que gobierna la ciudad.
9. También, los poemas verasteguianos presentan un mosaico de citas de versos literarios y frases populares como parte constitutiva de su estructura dispositiva, lo que refleja una fecunda dimensión dialógica con la tradición poética de Occidente, pero también su relación de cercanía con la realidad peruana. A su vez, esta intertextualidad tiene su fundamento en la *poética de la antítesis* que desarrolla este libro, donde conviven en una misma estructura dispositiva lo popular y lo culto. Se evidencia además que a nivel del discurso poético, en general, subyace una emotividad, en ese sentido, en esta retórica verasteguiana fluyen las emociones encontradas ora el *pathos* ora el *ethos*.

10. En el plano de la *elocutio*, resalta el estilo antitético constituido por la voz de la calle y la música de la alta cultura. Esto es, se mezclan en una misma microestructura discursiva el estilo áspero y furibundo del lenguaje popular y la finura y voluptuosidad del lenguaje de prosapia literaria. Además, las palabras o células, las frases o tejidos, las proposiciones u órganos y las oraciones o aparatos discursivos como elementos constitutivos que forman el cuerpo elocutivo de este poemario abundan en figuras retóricas, por consiguiente, esta explosión de estilemas nos permiten sostener que este poemario se ha organizado como un discurso hondamente metapoético.

11. Por último, la reiterada unidad de contrarios que hallamos a lo largo de los poemas verasteguianos ya en el contenido inventivo ya en la macroestructura dispositiva o en la microestructura elocutiva se leen armónicos gracias a la gran fuerza creadora del poeta, que según los críticos, se constituyen en su marca de originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Libros

Poesía

VERÁSTEGUI, E. (1971) *En los extramuros del mundo*. Lima: Editorial Milla Batres.

VERÁSTEGUI, E. (1994) *En los extramuros del mundo* (2.º ed.). Lima: Lluvia Editores.

VERÁSTEGUI, E. (2004) *En los extramuros del mundo* (3.º ed.). Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.

VERÁSTEGUI, E. (1980). *Praxis, asalto y destrucción del infierno*. Lima: Editorial Campo de Concentración.

VERÁSTEGUI, E. (1988). *Leonardo*. Lima: Ediciones del Instituto Nacional de Cultura.

VERÁSTEGUI, E. (1989). *Angelus novus I* (libro de la virtud). Lima: Editorial Antares.

VERÁSTEGUI, E. (1990). *Angelus novus II* (libro de la virtud). Lima: Editorial Antares y Lluvia Editores.

VERÁSTEGUI, E. (1991). *Monte de goce* (libro del pecado). Lima: Campodónico.

VERÁSTEGUI, E. (1993). *Taki onqoy* (libro de la redención). Lima: Lluvia Editores.

VERÁSTEGUI, E. (1995). *Albus*. (libro del conocimiento). Lima: Editorial Gabriela.

VERÁSTEGUI, E. (1999). *Ensayo sobre ingeniería*. Lima: Gonzalo Pastor Editor.

VERÁSTEGUI, E. (2004). *Teorema del Yu*. Lima: Arte/Reda, Colección del Hacedor.

VERÁSTEGUI, E. (2006). *Yachay hanay*. Lima: Ventana de Medusa.

Narrativa

VERÁSTEGUI, E. (1992). *Terceto de Lima*. Lima: Milla Batres.

VERÁSTEGUI, E. *El sueño de una primavera de occidente* (novela inédita).

Ensayo

VERÁSTEGUI, E. (1987). *El motor del deseo*. Tacna: Ediciones Mojinete.

VERÁSTEGUI, E. (1992). “La máquina del poema”. *Lienzo*, (12).

VERÁSTEGUI, E. (1993). *Sociedad para la liberación de las rosas*. Lima: Ediciones Amantes del Perú.

VERÁSTEGUI, E. (2001). *Apología prototalidad. Ensayo sobre Stephen Hawking*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú – Fondo Editorial.

Filosofía

VERÁSTEGUI, E. (1999). *El modelo del Teorema. Curso de matemáticas para ciberpunks*. Lima: Editorial Hispano Latinoamericana.

Bibliografía secundaria

- ADOLPH, J. B. (15 de abril de 1972). "De 'V' a 'V'". *La Nueva Crónica*. Incluido en: Oviedo. *Estos 13*; pp. 185-186.
- ALAT (La Torre, Alfonso). (4 de abril de 1972). Verástegui: la urbe, la cultura y el hombre. *Expreso*. Incluido en: *Estos 13*; pp. 183-184.
- ALBALADEJO, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. España: Universidad de Alicante.
- ALBALADEJO, T. (1991). *Retórica*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- ALBALADEJO, T. (2000). Retórica y 'elocutio': Juan Luis Vives. En: *Poética y retórica en los siglos XVI y XVII. Edad de Oro*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- ALBALADEJO, T., Cchico, F., Y Del Río, E. (1997). *Retórica hoy*. Alicante: Teoría / Crítica.
- ALBURQUERQUE, L. (1995). *El arte de hablar en público. Seis retóricas famosas*. Madrid: Visor Libros.
- ALIGHIERI, D. (1968). *Divina comedia*. Madrid: Editorial Bruguera.
- ÁLVAREZ, A. Órbita de Lezama Lima. *Voces*, (2).
- ÁLVAREZ, M. L. (1989). *Aprenda a redactar correctamente*. Panamá: Editorial América S.A.
- ARDUINI, S. (1993). La figura retórica como universal antropológico de la expresión. *Castilla*. Revista de Estudios Literarios, 7-18
- ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.

ARDUINI, S. (enero de 2001). Parménides y la metáfora de las dos vías. *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*, I (1), 43-52.

ARGUEDAS, J. M. (1984). *Katatay*. Lima: Editorial Horizonte.

ARISTÓTELES. (1990) *Retórica*. Madrid: Gredos.

BARÓN, E. (1997). Baudelaire en Cernuda. *Revista de Literatura*, LIX (117), 67-87.

BÉCQUER, G. A. (1987). *Rimas*. Bogotá: La Montaña Mágica.

BELIC, O. (2000) *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

BELTRÁN, J. (1995). *Antología de la poesía peruana de la Generación del 70*. Lima: Editorial San Marcos.

BLOOM, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Bogotá: Norma.

BLOOM, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

BRITTO, L. (1994). *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad* (2º ed.). Caracas: Editorial Nueva Sociedad.

BUENO, R. (1985). *Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana Editores.

BUENO, R. (mayo de 1991). "Las sobredeterminaciones de la crítica a la poesía conversacional". *Ponencia presentada a la II Conferencia sobre Cultura Hispánica en la Costa del Pacífico de las Américas*, Universidad de Oregón, Eugene, pp. 1-20.

CABO, F. (Comp.) (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros S.L.

- CAMACHO FUENTES, B. (2000). *Discurso poético y rebeldía en En los extramuros del mundo de Enrique Verástegui*. (Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos). (Acceso el 05 de abril de 2006).
- CAPDEVILA GÓMEZ, A. (2002). *El análisis del nuevo discurso político. Acercaamiento metodológico al estudio del discurso persuasivo audiovisual*. (Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra).
- CARDENAL, E. (12 de febrero de 1990). *Epigramas y otros poemas*. Lima: Periolibros/ Página Libre.
- CATELLI, N. (julio-agosto de 1997). La tensión del mestizaje: Lezama Lima. Sobre la teoría de la cultura en América. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (565-566).
- CAYO, P. (2004). *República. Enciclopedia temática del Perú*. Lima: Empresa Editorial El Comercio.
- CEVALLOS, L. (1967). *Los nuevos*. Lima: Editorial Universitaria.
- COBO, J. G. (comp.) (1985). *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: FCE.
- COMBE, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En CABO F. *Teorías sobre la lírica* (pp. [127]-153). Madrid: Arco/Libros.
- COOK, B. (1994). *La cultura beat*. Barcelona: Seix Barral.
- CORNEJO, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).
- CORNEJO, A., et al (1982). *Literatura y sociedad en el Perú (narración y poesía: un debate)*. Lima: Hueso Húmero Ediciones.

- CUADRA, P. A. (1971). Prólogo. En: Cardenal, E. *Antología*. Buenos Aires-México: Ediciones Carlos.
- CULLER, J. (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Editorial Crítica.
- DARÍO, R. (1999). *Prosas profanas*. Madrid: Alianza Editorial.
- DELGADO, W. (1980). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Rikchay Perú.
- DE LA CRUZ, J. I. (2000). *Poesía lírica*. Madrid: Cátedra.
- DE LA SOTA, E. (2004). Prólogo. En: *En los extramuros del mundo*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- DE NAVASCUÉS, J. Revolución, cristianismo y literatura en América Latina. *Anuario de Historia de la Iglesia*, XI, 155-163.
- DERRIDA, J. (1997). *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- DOMÍNGUEZ, J. (mayo de 2004). Estructuras métricas y sentido artístico. *Entretextos*, (3). Recuperado de www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre3/dominguez.htm
- DREYFUS, M. (diciembre de 2005). Un salmo que brota de un solo chispazo: el 'Kadish' de Allen Ginsberg. *Pelicano* (Revista de Literatura). I, (2).
- ECHENIQUE, M. T., et al (1997). *El análisis textual. Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*. Madrid: Ediciones Colegio de España.
- EGUREN, J. M. (1957). *Poesías escogidas*. Lima: Patronato del Libro Peruano.

- ELIOT, T. S. (1986) *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*. Madrid: Ediciones Orbis S.A.
- ELLIOT, E. (1991). *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid: Cátedra.
- ESCOBAR, A. (1973). *Antología de la poesía peruana*. Tomo II. Lima: Peisa.
- EXPRESO. (1998). *Literatura peruana* (fascículo coleccionable). Lima: Editora Nacional S.A.
- FERNÁNDEZ, C. (1996). *Las huellas del aura. La poética de J. E. Eielson*. Lima: Latinoamericana Editores.
- FERNÁNDEZ, C. (2001). *Rodolfo Hinostroza & la poesía de los años '60*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú - Fondo Editorial.
- FERNÁNDEZ, C. (2005). *La soledad de la página en blanco. Ensayo sobre la lírica peruana contemporánea*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras - UNMSM.
- FERNÁNDEZ, R. (1975). *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*. La Habana: Casa de las Américas.
- FONTAINER, P. (1977). *Las figuras del discurso*. Paris: Flammarion.
- Frisancho, J. (febrero de 1990). Verástegui, el Moderno. *Hueso Húmero*, (26), 116-120.
- GADAMER, H. (1995). La importancia del texto. En: Kearney, R. (comp.). *La paradoja europea (diálogos sobre el espíritu europeo)*. España: Tusquets Editores, pp. 279-305.
- GALINDO, Ó. (2004). Distopía y Apocalipsis en la poesía de Óscar Hahn y Gonzalo Millán. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, 65-76.

- GARCIA, A. (1994). *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)* (2º. Ed.). Madrid: Cátedra.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GINSBERG, A. (1997). *Aullido y otros poemas*. Madrid: Visor.
- GONZALEZ, R. (13 de octubre de 1998). El erotismo del lenguaje. *El Dominical* suplemento de *El Comercio*, p. 13.
- GONZALEZ, R. (1999). *Poesía peruana. Siglo XX*. II tomos. Lima, Ediciones COPE.
- GONZALEZ, R. (2001). *Poesía peruana para jóvenes*. Lima: Alfaguara.
- GONZALEZ, R. (1984). *De Vallejo a nuestros días*. (Antología general de la poesía peruana). Tomo III. Lima: EDUBANCO.
- GONZALEZ, R. (2004). *Literatura. Enciclopedia temática del Perú*. Tomo XIV. Lima: El Comercio.
- GRUPO M. (1987). *Retórica general*. Madrid: Ediciones Paidós.
- HAMBURGER, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.
- HARSALL, A. (1997). La actualidad de la Retórica. En: *Retórica hoy*. Alicante: Teoría / Crítica, pp. 260-275.
- HERNÁNDEZ, J. A. Y GARCÍA, M. Del C. (1994). *Historia breve de la retórica*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- HIGGINS, J. (1993). *Hitos de la poesía peruana (siglo XX)*. Lima: Milla Batres.

- HIGGINS, J. (2006). *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma-Editorial Universitaria.
- HOPKINS, E. (diciembre de 1979). Nota y selección sobre la nueva poesía peruana (1968-1979). *La Manzana Mordida*, (8).
- HOPKINS, E. (mayo de 1980). Nota y selección sobre la mera poesía peruana (1968 - 1979). *La Manzana Mordida*, (9).
- HUAMÁN, M. Á. (1er. Semestre de 1994). La rebelión del margen: poesía peruana de los setentas. *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*, XX (39), 267-291.
- KLINKENBERG, J. M. (marzo de 2001). Retórica de la argumentación y retórica de las figuras: ¿hermanas o enemigas? *Estudios Filológicos*, (1). Recuperado de www.tonosdigital.com.
- LAGUNA, G. (2004). ¿De dónde procede la denominación ‘tradición clásica’? Cuadernos de Filología Clásica. *Estudios Latinos*. (1), 83-93.
- LAKOFF, G. Y Mark, J. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- LAUER, M. (1979). Hacia la generación poética del ochenta. *Hueso Húmero*, (1), 70-79.
- LAUER, M. (enero de 1996). La prosodia del recital y de la conversación. *Revista Casa Silva*, (9), 180-182.
- LAUSBERG, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LÓPEZ, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de www.geocities.com/lopezcano/LMRB.html.
- LÓPEZ-CASANOVA, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Madrid: Ediciones Colegio de España.

- LÓPEZ, F. (1969). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- LOPEZ, J. M. (julio 2006). William Carlos Williams: 'no hay ideas sino en las cosas'. *Tonos*, (XI). Recuperado de www.tonosdigital.com.
- LUCHTING, W. (1977). *Escritores peruanos que piensan qué dicen*. Lima: Editorial ECOMASA S.A.
- LUJAN, Á. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- LUNA, M. (marzo 2004). William Carlos Williams o la imaginación de la metáfora. *Escáner Cultural*, 6 (59), 1-11. Recuperado de www.escaner.cl/escaner59/ensayo.html.
- MANSILLA, M. I. (2003). *Descripción prosódica de la poesía de Adrienne Rich: 1951-1999*. (Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid).
- MARCHESE, A. Y Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- MÁRQUEZ, M. (2002). Tema, motivo y tópico. *Exemplaria*, (6). 255-259.
- MARTÍNEZ-FALERO, L. (2002). La retórica en el siglo XX. Hacia una Retórica General. *DICENDA*, 20, 229-253.
- MARTÍNEZ, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. España: Cátedra.
- MARTOS, M. (1999). *El mar de las tinieblas*. Lima: El Caballo Rojo y Atenea Editores.
- MARTOS, M. (2007). *La áspera y tierna poesía de Enrique Verástegui*. Recuperado de www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/verasteguil.htm.
- MAZZOTTI, J. A. (2002). *Poéticas del flujo, migración y violencia verbales en el Perú de los '80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- MIGNOLO, W. (enero-junio de 1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, (118-119), [131]-148.
- MILLA, C. (1971). Nota a la primera edición. En: *En los extramuros del mundo*. Lima: Milla Batres.
- MONÉGAL, A. (1998). *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- MOORE, E. Allen Ginsberg (1926-1997): *Una nueva sensibilidad*. Recuperado de www.lexia.com.ar/allen_ginsberg.htm.
- MORA, T. (12 de febrero de 1990). Presentación. *Periolibros/Página Libre*, p. 3.
- MORA, T. (12 de febrero de 1990). ¿Veinte años no son nada? *Periolibros / Página Libre*, pp. 4-6
- MORTARA, B. (1991). *Manual de Retórica*. Madrid: Cátedra.
- MORÜA, A. C. (2005). Las memorias de Ernesto Cardenal. *Comunicación*, 1, 14, (2), 44-52.
- O'HARA, E. (segundo semestre de 1984). Sujeciones y avances en el lenguaje poético de la poesía peruana. *Revista de Crítica Peruana Latinoamericana*, X, (20), 233-240.
- ORIHUELA, C. (2009). *Abordajes y aproximaciones. Ensayos sobre literatura peruana del siglo XX (1950-2001)*. Lima: Hipocampo Editores.
- ORTEGA, J. (13 de mayo de 1973). Estos 13. *Dominical*, suplemento de *El Comercio*.
- ORTEGA, J. (abril-junio de 1981). Sobre el estado de la literatura peruana a comienzos de los 80. *Hueso Húmero*, (9), 108-117.

ORTEGA, J. (1995). Prólogo. En: Nicanor Parra. *Poemas para combatir la calvicie*. Chile: FCE.

OVIEDO, J. M. (1972). *Estos 13*. Lima: Mosca Azul Editores.

PÁGINA LIBRE (1990). *Hora Zero*. Lima: Colección Periolibros.

PARRA, N. (1965). *Manifiesto*. Santiago de Chile: Editorial Nacimiento.

PARRA, N. (1995). *Poemas para combatir la calvicie*. Santiago de Chile: FCE.

PERELMAN, C. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación*. Bogotá: Norma.

PERELMAN, C. Y Olbrechts-Tyteca, L. (1994). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.

PÉREZ, R. (enero-junio de 2004). Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder. *Revista de Literatura*, LXXI, (131).

PICÓN, V. (1999). De Cicerón a Quintiliano: retórica de los estilos y doctrina de la escritura. En: *Edad de Oro*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

POZUELO, J. M. (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

PUJANTE, D. (abril de 2003). *La operación dispositio como base de la constitución del significado discursivo* (5). Recuperado de www.um.es/tonosdigital/znum5/estudios/J-Operacidispositio.htm.

PULIDO, G. (1994). *Retórica y neoretórica en Carlos Bousoño*. Granada: Universidad de Granada.

QUEVEDO, F. (2001). *Antología poética*. Barcelona: Océano.

- QUILIS, A. (1989). *Métrica española*. Madrid: Ariel.
- RAMÍREZ, J. L. (1999). Arte de hablar y arte de decir: una excursión botánica en la pradera de la retórica. *RELEA (Revista Latinoamericana de Estudios Avanzados)*, (8), 61-79.
- REYES, G. (1989). *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid: Ediciones El Arquero.
- RICOEUR, P. (1977). *La metáfora viva*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- RICOEUR, P.(2000). *Del texto a la acción (ensayos de hermnéutica II)*. México: FCE.
- RONCAL, J. L. (1994). "Sin título: reseña en las solapas". En: *En los extramuros del mundo*. Lima: Lluvia Editores.
- ROFO, J. (2004). *La imagen poética: algunas consideraciones*. Madrid: Ediciones BASSARAI.
- RUIZ, F. (1996). La impronta eliotiana en Hijos de la ira de Dámaso Alonso. *Revista de Literatura*, LVIII, (115), 169-180.
- SALVADOR, Á. (abril-junio de 1992). La antipoesía entre el neovanguardismo y la posmodernidad. *Revista Iberoamericana*, LVIII (159).
- SÁNCHEZ, E. (abril de 1981). Exclusión y permanencia de la palabra en Hora Zero: 10 años después. *Rural*, (2).
- SÁNCHEZ, A. (marzo de 1980). Presencia de Lima en la poesía actual. *Quehacer*, (3), 90-102.
- SÁNCHEZ, A. (junio de 1980). Lima en la poesía de los años 70. *Quehacer*, (5), 105-114.
- SÁNCHEZ, A. (30 de marzo de 1972). Enrique Verástegui. *Oiga*, (468), 27-30.

- SANZ, A. (1995). La noción de intertextualidad hoy. *Revista de Literatura*. LVII (114), 241-361.
- SCHOPF, F. (2000). *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía de Chile*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- SARDÓN, I. M. S. (1997). Retórica del discurso publicitario. Una interpretación textual. *Didáctica*. (9), 249-273.
- TAMAYO, A. (1992). *Literatura Peruana*. Lima: Peisa, Tomo III.
- TORO, C. (1984). *Los del 70*. Lima: Taller de Poesía y Narración de la Universidad Garcilaso de la Vega.
- TORO, C. (1996). *Historia de la literatura peruana*. Lima: AFA Editores, Tomo XI.
- UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID y UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO DE CUENCA. (2000). *Poética y retórica en los siglos XVI y XVII. Edad de Oro*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Volumen XIX.
- URCO, J. (1987). *Muestra de poesía norteamericana contemporánea*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- URDANIVIA, E. (1984). *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*. Lima: Latinoamericana Editores.
- VAN DIJK, T. (1980). *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
- VAN DIJK, T. (1989). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- VARIOS. (1987). *La última cena (poesía peruana actual)*. Lima: ASALTO-AL-CIELO Editores.

- VARIOS. "La obra de Eliot (1888-1965)". 02 de mayo de 2007, 08.40h. En:
<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/eliot/bio.htm>.
- VÉLEZ, E. (2005). *Sansón ebanista*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- WEINBERGER, E. (1992). *Una antología de la poesía norteamericana desde 1950*. México: Ediciones del Equilibrista.
- ZAPATA, M. Á. (2002). *Moradas de la voz (Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea)*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas - UNMSM.
- ZECCHETTO, V. (2003). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- ZEVALLOS, J. (1996). La poesía peruana de los 70: un espacio para criticar la crítica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXII (43-44), 315-323.
- ZURITA, R. "Prólogo". En: Medo, M. y Zurita, R. (2004). *La letra en que nació la pena. Muestra de poesía peruana 1979-2004*. Lima: Santo Oficio.

