

"UN MODO DE MOSTRAR LA CRÍTICA"¹

Antonio Cillóniz

La intención del título de mi ponencia no es sólo la de parafrasear la segunda entrega del compendio de mi obra poética en su conjunto, *Un modo de mostrar el mundo*, con el fin de declarar que el punto de vista dominante no será la de un crítico de la poesía, sino –si ustedes lo permiten– la de alguien que ha experimentado la creación. Dicha decisión también persigue que mi exposición se entienda no como una posición excluyente de otras posibilidades interpretativas, sino como una invitación a la reflexión hacia opciones alternativas.

Por razones de tiempo, que limitan nuestra intervención, tan sólo vamos a tratar unos pocos aspectos que la crítica de la poesía en particular tendría que abordar. Nos referimos a la relación de los textos con los elementos extratextuales, a la interpretación y valoración de las obras literarias y a las periodizaciones de la historia de la literatura.

Empezaremos con algunos principios epistemológicos acerca de la estética, de la literatura y de la poesía. Quiero antes señalar que en el entorno del signo vamos a distinguir entre la situación, esto es, el mundo que rodea al texto (época y lugar o tiempo y espacio), el cotexto, que será la obra, tradición o período de la historia literaria con que se relaciona, y el contexto, término que reservamos para denominar sólo los contornos de un signo dentro del texto.

La palabra, como apuntara Juri Tinianov, pertenece en la poesía a dos planos, el rítmico y el semántico, y en la selección de las palabras no sólo actúan ambos planos a la vez, esto es, su pertinencia rítmica y semántica al mismo tiempo, sino que –opinamos nosotros– en la elección participa también otro plano, el contextual. Así, en poesía, el término elegido no lo es sólo en función del significado, que pretende sugerir o evocar una realidad extrapoemática, ni del significante, cuyo ritmo intenta mantener o introducir, sino también del efecto que cause su combinación con los demás constituyentes del grupo verbal en que se incluye.

La poesía no se construye con palabras, sino con sintagmas; y de ahí que en la elección de las propias palabras prime el eje sintagmático y no el paradigmático. Y, como no siempre es posible atender por igual a los tres planos (el semántico, el rítmico y el sintagmático), la tarea del poeta será la de primar una función sobre otra. Puesto que conseguir que el léxico poético responda siempre tridimensionalmente es imposible.

El mismo Paul Valéry sentenció: “Los poemas no se terminan nunca, se abandonan”, ya que en poesía sólo existe la aproximación a la perfección. Incluso a la perfección de las estéticas de la imperfección, cuya perfección sería la propia imperfección perfecta.

Por tanto, la función dominante de un factor subordina la importancia de los otros, aunque raramente los anule por completo. Y, al no anularlos, actúan estos elementos secundarios de lastre del poema (lastre semántico o rítmico o sintagmático).

Corresponde al autor decidir qué función prefiere respetar al máximo en un momento o a lo largo de un poema.

Si se trata del plano semántico, confiriéndole una dimensión referencial al poema, pensamos que sería preferible elegir como género el ensayo, que permite reflejar la realidad, tanto literaria como objetiva y subjetivamente, con unas exigencias rítmicas y sintagmáticas mucho más flexibles.

La poesía esencialmente es un monólogo emotivo o expresivo, con su función poética exacerbada. La función representativa, al igual que la apelativa, en poesía son funciones de tercer grado, en los llamados poemas narrativos o dramáticos, respectivamente. Por analogía, la función emotiva en el poema debería ser también de tercer grado, sin embargo, al ser determinante del género poético y por ello de condición genérica, pertenece al segundo grado.

El texto literario, no sólo el poético, no es un hecho aislado, estático, sino parte de una tradición y de un proceso comunicativo. En literatura, la materia tiene que ser deformada mucho más que formada. Por supuesto, sólo se notará la deformación en con-

¹ Ponencia para el Primer Congreso Internacional de Poesía Peruana 1980-2006, celebrado en Madrid, del 21 al 24 de noviembre de 2006.

traste con la tradición de la historia social y literaria (esto es, de visión del mundo y percepción dentro de una situación histórica particular). Esto, ¿qué quiere decir? Que un lector ante un texto antiguo no reconocerá lo que es innovador de lo que es tradicional, confundirá elementos tópicos y originales. La interpretación y por tanto la valoración del texto será errónea, independientemente de que sí hayamos captado las circunstancias políticas, sociales y hasta económicas en que dicho texto se produjo o reconozcamos fielmente la realidad geográfica e histórica. Cuando se produce un cambio en la interpretación que los autores potenciales realizan en la percepción de las obras tradicionales, entonces se está produciendo un cambio también en la actualización de los autores potenciales para la generación de obras nuevas.

Pasaremos ahora a analizar la relación del texto con los elementos extratextuales. Distinguiremos entre las relaciones situacionales (las del texto con la sociedad o mundo) y las cotextuales (las del texto con otras obras o con el conjunto de la historia literaria). Algunos críticos son proclives a reducir sus análisis casi exclusivamente a este aspecto, otros a aquel.

Conviene distinguir entre la teoría crítica y su praxis. El corpus teórico ha llegado a establecer ciertas cualidades del lenguaje poético. Paralelamente se han sentado las bases para la consideración de la poesía como fenómeno de comunicación, como signo literario, como objeto de una recepción estética, etc. Pero la mayoría de quienes realizan la práctica de la crítica, la interpretación y valoración de los poemas, sólo aplican criterios psicoanalíticos o sociológicos. Y aquellos sectores que se centran en la interpretación y valoración, recurren a las teorías tradicionales. Contemplan en los textos sus elementos métricos, retóricos o estilísticos, que consideran que los caracterizan.

El poeta no sólo es un observador de la realidad inmediata, física y geográfica que constituye su experiencia vital, sino que también a través de la lectura es un observador de realidades vicarias, metafísicas y literarias que construyen su sensibilidad y su ideología. No sólo un autor está condicionado por su entorno social, cultural, político y económico, sino por el código lingüístico que emplee y por el código literario que asuma.

Hay que tener presente la dicotomía de “estructura” (organizada) frente a “material” (no organizado), que viene a reemplazar la antigua dicotomía entre forma y contenido. La estructura de un texto literario tiene un aspecto formal y otro semántico. Lo mismo ocurre con el material. Por ejemplo, las entradas de un diccionario de rimas pertenecen al material no organizado de aspecto formal, por su función, que es una referencialidad potencial intrínseca, y las entradas de un diccionario común de lengua pertenecen también al material no organizado, pero esta vez de aspecto semántico, por su función, que es una referencialidad potencial extrínseca. Del mismo modo que las filosofías individuales, mitologías, incidentes reales o fábulas imaginarias pertenecen a las estructuras de aspecto semántico, mientras que el propio texto literario aparece como una estructura de aspecto formal, donde se integran tanto los materiales formales y semánticos (rimas y referentes semiológicos, respectivamente) como las estructuras semánticas (visiones del mundo y, por tanto, conexiones con el entorno social o hasta situaciones contextuales fabuladas y alusiones a realidades míticas).

La materia en poesía son los elementos, en tanto que la forma es la relación entre dichos elementos.

Ian Mukarovsky, en el Octavo Congreso Internacional de Filosofía en Praga,² definió su concepto de arte como “hecho semiológico” donde el arte al mismo tiempo era signo, estructura y valor. Considerando el arte como signo, debemos en consecuencia distinguir entre su papel de significante o símbolo externo y el de soporte de significado o contenido representado. Desde esta óptica, el arte no puede ser reducido a su aspecto material de significante, pues sólo adquiere significación a través del acto de la percepción. El objeto de la estética no es el significante en sí, sino el correlato entre significante o expresión y sus referentes, en la conciencia del receptor. Pero, como la situación social y cultural, en la que se percibe el arte, modifica su interpretación y valoración, la propia obra de arte cambiará paralelamente a través de las diversas circunstancias situacionales.

² Recogido en "Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty", 1935.

Según Werner Bauer,³ “los componentes significativos reales y potenciales contenidos en el texto proporcionan al lector diferentes, pero ilimitadas, posibilidades de respuestas y de actualizaciones del texto. Todos los procesos que pone en marcha el lector tienen lugar dentro de las pautas de significado que proporciona la estructura textual”. Dentro de esas pautas de significado debemos situar también las connotaciones textuales, esto es, las situacionalidades y las cotextualidades.

La literatura necesita la distinción entre objeto lingüístico y metalenguaje.

Al asumir el texto un significado pragmático, a su estructura textual debemos añadir otra estructura, diacrónica en el caso de la cotextualidad y sincrónica en el de la situación, necesitando acuñar el término de supercódigo o superestructura, para abarcar todo el conjunto de la estructura textual y extratextual.

La literatura no es un concepto estático, sino algo que hay que determinar en sus aspectos sincrónicos y diacrónicos.

Hay que tener en cuenta el hecho de que ciertos textos en un determinado tiempo y lugar se han aceptado como literarios, mientras que en otros tiempos y lugares no lo han sido.⁴

¿De qué se trata? ¿Del análisis crítico de unos textos poéticos, para determinar sus características, sus cualidades, sus peculiaridades, o del análisis de sus actos no locutivos –perlocutivos o ilocutivos–; se trata de aclarar los valores estructurales de un texto o de una escritura o más bien de intentar las causas que lo produjeron y las finalidades pretendidas? Ya no nos sirve, pues, aquello de “lo bello inútil” ni mucho menos eso de “lo bello por sí mismo” o, lo que es lo mismo, “no lo que dice, sino cómo lo dice”. Ahora estaríamos ante el “por qué y para qué lo dice”. Adiós, entonces, a Roman Jakobson y adiós, también, a su función poética.

Para algunos críticos, parecería que la poesía deba ser, tenga que ser referencial. El código de la poesía no sería su propio texto, la obra poética como signo, sino que el poema pasaría a ser el referente del signo, que no es otra cosa que la realidad. Como si para obtener la radiografía de un poema, enfocásemos la realidad; entonces, la voz del crítico deviene en el verdadero “yo lírico” del poema. El tono o la forma en que están escritos los poemas interesan menos que descubrir con qué lápiz o sobre qué mesa fueron escritos.

A pesar de lo dicho anteriormente, pensamos que no es estéril echar una mirada al entorno del poema. El problema estriba en que dicho entorno no sólo lo constituye el entorno estructural, espacio-temporal si se prefiere, la geografía y la historia, esto es, la situación estrictamente social del poema, sino también su entorno superestructural, la cultura en general y en particular la literatura, es decir, su cotexto, exclusivamente artístico.

Aunque para Wolfgang Kayser, la interpretación de una obra literaria tiene como centro la obra en tanto arte y necesita orientarse en particular hacia el aspecto poético, que es esencialmente distinto de la orientación histórica, sin embargo no sólo existe una relación dialéctica entre el autor y los códigos –lingüístico y literario– que utilice, sino también entre aquél y las relaciones con su entorno político-económico y sociocultural. Por ejemplo, Honoré de Balzac, honorable y aristocratizante defensor de la sociedad de su época, sin pretenderlo realizó, contra sus propios principios y convicciones, la crítica más feroz a la sociedad que la burguesía había construido, al mostrarnos la cruda realidad en su *Comédie humaine* cuyas páginas actúan a modo de espejo, tal como pretendía Stendhal que fuera una novela.

Paralelamente conviene tener en cuenta que en poesía, aunque los códigos lingüístico y literario controlan la emisión de mensajes, nuevos mensajes pueden modificarlos.

La poesía es la interrelación de diversos fenómenos (metros, ritmos, figuras, tonos, estructuras, estilos, visiones del mundo, convenciones, códigos), pero dicha interrelación revela a menudo arbitrariedad o azar. La literatura no obedece a la lógica.

³ *Text und Rezeption: Wirkungsanalysezeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichtes "Fadensonnen" von Paul Celan*, Frankfurt, Athenäum, 1972.

⁴ Jan Mukarovsky, *op. cit.*

Samuel Levin⁵ lo dice de modo brevísimo: “Formas equivalentes en lugares equivalentes de tipo II”, entendiendo por lugares de tipo I los lingüísticos y de tipo II los métricos, más bien poemáticos podríamos decir.

La tesis de Alexei Kruchenik de que “una forma nueva produce un nuevo contenido y de que el contenido está condicionado por la forma” viene a señalar la independencia del arte, de la literatura o más concretamente de la poesía, respecto de la realidad, social o histórica. Vallejo vino a decir lo mismo, sólo que al revés: “A nuevos contenidos, nuevas formas”. En este caso se podría conceder importancia a la realidad que produce, a través de una nueva visión del mundo, nuevos contenidos. Aunque no del todo; Viktor Sklovski afirmaba que “la entidad artística [...] depende del tipo de percepción que se tenga”.⁶ Él lo decía refiriéndose al receptor de la obra, pero su juicio es igual de válido si lo aplicamos al emisor. El mismo Sklovski en la obra citada rechazaba como incorrecta la idea de que la poesía se caracteriza principalmente por las imágenes. Añadimos nosotros: Imágenes que vienen a reflejar un mundo ficticio o real. Según Sklovski, “no son las imágenes las que dan el carácter de tal a la poesía y determinan su historia, sino la introducción de *nuevos mecanismos* que estructuran y conforman el material verbal”. La imagen sería sólo un medio de producir la intensificación, semejante papel que en distinta medida corresponde a las figuras retóricas o a los recursos métricos o estilísticos. En palabras de Nietzsche, “ser artista consiste en tomar como contenido [...] lo que los no artistas llaman forma”.

Pero el contenido de un poema tampoco tiene por qué ser reflejo del referente, es decir, de la realidad social. Los avances en el campo de la narrativa o narratología establecieron la distinción entre “fábula” o argumento y “trama” o estructura narrativa. El contenido del poema es el equivalente a la trama o estructura referencial que nada tiene que ver con la fábula o argumento. Pero en actitud paralela a la de Sklovski cuando decía que “la entidad artística [...] depende del tipo de percepción que se tenga”, nosotros podemos afirmar igualmente que la visión del mundo dependerá del tipo de percepción de la realidad que se tenga. Los conceptos no emanan de los objetos directamente, sino que están mediatizados por los perceptos. El percepto condiciona el concepto, pero al mismo tiempo desfigura el objeto.

El hecho de que los poetas a partir del '80 no se planteen el país como tema, ¿indica que el Perú no existe o simplemente que la sociedad lucha por la subsistencia e incluso por la supervivencia?

Los cambios temáticos obedecen a prioridades vitales, no cabe duda, pero el análisis de la génesis de los elementos que configuran un corpus poético, a pesar de ser interesante, es a nuestros ojos plenamente adjetivo y circunstancial. Lo sustantivo y esencial es el resultado en el texto de la conjunción de los más diversos elementos que constituyen el poema.

En poesía no sólo ocurre esto, que el percepto del poeta deforme los objetos (la realidad), sino que el ritmo del poema condiciona el contenido y, por tanto, al constreñir la visión del mundo del artista, también distorsiona la realidad.

La obra de arte no se puede utilizar como documento histórico o sociológico. La obra de arte no se refiere necesariamente a la realidad que nos rodea, es verdad que debe tener un significado para su emisor y receptor externos, pero no requiere denotar objetos o procesos reales, puede tener un sentido indirecto o metafórico con la vida que vivimos y hasta imaginario. Y de ser así, mucho más efectivo estéticamente e incluso, en el caso de que opte por una denuncia, también más contundente ideológicamente. Las argumentaciones suelen caer fuera del terreno lírico. De ahí que tampoco se le deban pedir soluciones a la poesía.

Pero la poesía, al emplear la lengua con la que una sociedad manifiesta sus mensajes extraliterarios, tiene una función comunicativa (expresiva, conativa o referencial).

Y la valoración estética está sujeta al desarrollo de la sociedad. Por tanto, la función estética tiene un carácter dinámico y puede variar dependiendo de las condiciones del receptor y de los aspectos que éste perciba en las obras.

⁵ *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya y París, Mouton, 1962.

⁶ "Iskusstvo, kak priém", 1916.

Según Felix Vodicka,⁷ el valor estético de una obra sólo puede tener un carácter potencial. La teoría moderna del valor lo contempla como un concepto relacional, constituido por la relación entre el objeto estético y su receptor. Fue Mijail Bachtin quien señaló que en el dominio de la cultura es imposible trazar una distinción clara entre expresión y contenido. Juri Lotman⁸ argumenta que el efecto poético o literario tiene lugar por la estrecha relación entre los aspectos formales y semánticos del texto literario. Por eso, características formales, que en el lenguaje ordinario no tienen significado, adquieren sentido en el texto literario. El resultado es la semantización de los elementos formales, que en el lenguaje ordinario son asemánticos. E, igualmente, puntualizamos nosotros, se produce una formalización de los elementos semánticos, que en el lenguaje ordinario cumplen una función referencial y que aquí, en el texto literario, se descontextualizan, confiriéndole a la obra una función poética.

De esta desemantización referencial o representativa del texto se puede deducir que las propias formas artísticas tienen sentido y, por tanto, constituyen el verdadero significado de las obras. Algo parecido a lo que afirmaba Lotman cuando llegó a la conclusión de que “belleza es información”. Podemos verlo claramente en la rima, donde una repetición puramente fonética acarrea una asociación léxica y, por ende, semántica, entre dos términos que se relacionan no por posiciones del discurso, sino por lugares poemáticos, es decir, de la métrica. Y esto nos recuerda la idea de Gustav Spet acerca de que el arte se caracteriza por “una tercera especie de verdad”, que no tiene relación con la verdad lógica o empírica.

E incluso podríamos afirmar que la simple referencialidad semiológica es relativa, esto es, que su objetiva denotatividad es parcial, puesto que intervienen factores que la connotativizan. Por ello queremos señalar nuestra conformidad con la tesis de Sapir-Whorf de que “vemos, oímos y experimentamos de esta manera, porque los hábitos lingüísticos de nuestra comunidad nos han predispuesto a la elección de ciertas interpretaciones”.⁹ Hábitos lingüísticos que no sólo conforman nuestra percepción y nuestra visión del mundo, sino nuestra sensibilidad estética —añadimos nosotros—, porque dichos hábitos no sólo son repertorios de mensajes de comunicación social, sino de obras literarias, que configuran asocialmente nuestro código estético.

Juri Lotman¹⁰ señala que como resultado de la formulación de la función poética de Jakobson, son precisamente aquellos rasgos de la palabra que no figuran en el léxico los que ahora hacen su aparición. Las equivalencias sobre el eje de la combinación contribuyen a activar sentidos marginales que desempeñan un papel sustancial, por ejemplo, en las metáforas. Las equivalencias en el nivel de la combinación realizan selecciones posibles que no son admisibles en un texto artístico.

A veces, el sentido se determina sólo con la ayuda de la combinación; se hace una selección y se considera plena de sentido, aunque el lenguaje no artístico la considere una selección defectiva o incompleta. Pero toda referencia contextual o cotextual de la obra literaria confiere a su código un valor pragmático que altera, más allá de las selecciones realizadas en el nivel sintagmático, el significado del texto. Así, las alusiones literarias, clichés, etc., que presuponen un conocimiento del sistema literario y de sus textos previos. Y aquí, además, se da una distancia histórica entre el texto (resultado de un proceso de creación) y su recepción. Pero igual fenómeno observamos cuando la distancia histórica se elimina por la contemporaneidad del texto. Sólo que en este caso actúa la contextualidad y en aquel la cotextualidad. El valor pragmático del texto exige el reconocimiento de las alusiones sociales del texto, para desentrañar su significado contextual.

Si estudiamos qué tipos de textos fueron aceptados como literarios por lectores de

⁷ "The Integrity of the Literary Process: Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukarovsky's Work" *Poetics*, 4, 1972.

⁸ *Die struktur literarischer Texte*, Munich, Fink, 1970.

⁹ Edward Sapir: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, Los Ángeles, University of California Press, 1949 y Benjamin Lee Whorf, *Language, Thought and Reality*. • *Selected Writings*, Cambridge, M. I. T. Press, 1956.

¹⁰ *Op. cit.*

culturas o épocas ajenas a las nuestras, nos revelará la relatividad de nuestro sistema de valores. ¿Por qué los románticos resucitaron *El cantar de Mío Cid* o *El romancero*? ¿Era una cuestión puramente estética o respondía más bien a intereses políticos? ¿No se trataba realmente de dar respuesta a un cambio de bases ideológicas, de la soberanía dinástica a la nacional y de la legitimación divina a la popular? De ahí la preocupación por la época épica, por el tiempo primigenio en que nacieron las nacionalidades europeas, esto es, el medioevo y en consecuencia el folklore, la cultura popular volcada en la tradición oral de los cantares de gesta y romances.

¿Es la realidad la que determina la conciencia o justo al revés: Es la conciencia la que determina la realidad? Yo creo que ambas cosas a la vez. Es la conciencia, determinada por una realidad anterior, la que determina no sólo la visión de la realidad actual, sino la reinterpretación de todas las realidades anteriores.

¿Qué hace que la discusión entre poesía social y poesía pura se celebre en los años '50 en el Perú? El propio estado de la poesía peruana de los '50. Pero ese estado de conciencia, ¿fue fruto de la realidad social o política peruana de los '40 o más bien de la situación cultural y literaria de entonces? ¿Por qué, si no, repetir la polémica, veinte años después, entre Juan Ramón Jiménez y Pablo Neruda, en el Madrid del '34?

Precisamente esa conciencia social vencedora en los '60, coincidiendo con la agitación política latinoamericana, anatemiza la estética parnasiana del “arte por el arte” por reaccionaria, esa estética que podemos considerar abuela, si no el propio padre del Modernismo. Pero ¿cuál era la alternativa a esa actitud parnasiana? Enfrente se situaba el Simbolismo, más realista, pintando los cuadros de la vida ciudadana, entre otros, el de las prostitutas parisinas. ¿Más realista, cuando sustentaba que era su poesía el medio que por vías intuitivas, producto de un cierto desarreglo de los sentidos, podía desentrañar la verdadera realidad oculta tras las apariencias, la esencia de la existencia que la ciencia positivista no había podido descubrir? ¿Más real esa realidad intangible simbolista que la realidad parnasiana, que no era otra que la de la antigüedad clásica? Ninguna de esas realidades era física. A la metafísica temporal de los parnasianos se oponía la metafísica espacial de los simbolistas.

Y aquí convendría recordar la tesis de Eliot de que “el conjunto de la literatura europea desde Homero [...] tiene una existencia simultánea y forma un orden simultáneo”, conjunto –añadimos– que constituye los verdaderos parámetros del referente del código literario de un poema.

Vamos a confrontar lo dicho con la creación durante un período de la poesía peruana.

Ahora, concretamente nos referiremos a los años '60 de la poesía peruana.

Son años que no sólo social, sino políticamente, llaman al enfrentamiento, a la subversión, a la revolución, que se resume en necesidad de cambios violentos. Dicha urgencia se basaba en un rechazo no tanto a lo que éramos, como a la aceptación de lo que otros querían que fuésemos; y todo ello pedía una revisión retrospectiva de qué habíamos sido, cómo y cuándo se quebró la trayectoria de nuestra historia que nos había llevado hasta ahí, hasta ese modo de ser y de vivir. Todo eso está en el ambiente sociopolítico del Perú de entonces: Revolución cubana, guerrillas de Héctor Béjar, de Hugo Blanco, de José Agustín De La Puente Uceda, hasta la inmolación de Javier Heraud, el poeta guerrillero.

Nos van a permitir que lo ilustremos con dos muestras de la poesía peruana de ese período.

"CARICATURA DEL SAPO"¹¹

De lo más
fresco.
Sarcástico.
Boca dando saltos,
Buzón acuático.
Pobre

¹¹ Arturo Corcuera, *Noé delirante*, Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1963.

Corneta afónica.
Músico despedido
De la sinfónica.

"PARACAS"¹²
Sólo trapos
y cráneos de los muertos, nos anuncian
que bajo estas arenas
sembraron en manada a nuestros padres.

Estos poemas nos traen a la memoria otros dos, escritos con antelación: Uno de José Juan Tablada y otro de Robert Lowell. Dicen así:

"SANDÍA"¹³
¡Del verano, roja y
fría carcajada,
rebana-
da de
sandía!

"LOS HIJOS DE LA LUZ"¹⁴
Nuestros padres sacaron pan de troncos y de pie-
dras, cercaron sus jardines con huesos de los in-
dios;

Esos poemas de Corcuera y Cisneros ¿se explican tan sólo por circunstancias del país o conviene tener que echar mano también de sus fuentes literarias, es decir, de Tablada y Lowell, respectivamente?

Aunque no pensamos que la crítica sociológica sea desaconsejable ni estéril. Dependerá de cómo se maneje. Sospechamos que un análisis global de los textos, que atienda tanto a fuentes y contextos literarios, como a entornos y situaciones personales, serán pertinentes a la hora de resaltar las individualidades del poema (papel de la crítica), si dichos elementos extratextuales fueron relevantes en el momento durante el proceso de la creación. Y eso es algo que convendría que hiciera la crítica: Determinar previamente cuál fue la función elegida por cada autor, ser mero instrumento de una época, simple correa de transmisión de los problemas políticos, raciales, sociales y económicos de su barrio o de su ciudad, producto de un determinismo de su medio, o por el contrario enfrentar su época sabiendo que están inmersos (él y su sociedad) en un proceso cultural que es histórica y geográficamente más amplio que los horizontes físicos. Y este método crítico, que a su vez responde a una técnica artística más dialéctica y por tanto más eficaz, sería también más clarificador.

Uno de los autores "laterales" de la llamada generación del '50 (entendamos que en ella cabría diferenciar la promoción del '45 y la de los propios '50 y siendo así este poeta se nos quedaría al margen), Carlos Germán Belli, será a partir de los '60 cuando empiece a enrocar sus posiciones, de tal modo que acabará con el tiempo situando su obra en un lugar axial de la poesía peruana contemporánea ya en los '70. Dicha preeminencia la logra precisamente por ser él uno de los primeros en superar la dicotomía entre el arte comprometido del realismo social y el formalismo estético de la poesía pura. Lo que ocurrió con la Vanguardia fue un fenómeno curioso: Los posicionamientos intransigentes de cierta crítica marxista, fiel en mayor o menor medida a los dictámenes stalinistas, hicieron que un movimiento que admitía en su seno tanto las propuestas conservadoras y burguesas del Futurismo italiano de Marinetti como las revolucionarias del Futurismo

¹² Antonio Cisneros, *Comentarios reales*, Lima, La Rama Florida, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964.

¹³ José Juan Tablada, *El jarro de flores. Disociaciones líricas*, New York, 1922.

¹⁴ Robert Lowell, *Lord Weary's Castle*, New York, Harcourt, Brace, 1946.

ruso de Maiakovski, sin embargo, fuese rechazado en su totalidad, identificando su técnica como propia de un arte burgués y corrompido. Actitud por cierto coincidente con la que sostenía el “pintor de brocha gorda” como le llamaba Bertolt Brecht.

La alienación del sujeto que sufre las injusticias de la sociedad peruana (en nuestra opinión, consecuencia de los problemas raciales, sociales y económicos) la expresa nuestro autor a través de unas formas de expresión torturada, arcaizante y barroquizante. No el Barroco que sectores de la crítica han calificado como exponente de la literatura peruana e incluso latinoamericana (Alejo Carpentier o Lezama Lima), esto es, el recargamiento de expresión o contenido como resultado de un *horror vacui* (grandilocuencia, sintaxis intrincada, suntuosidad retórica, en resumen opacidad exagerada), sino más bien barroquismo en el sentido de que utiliza el hipérbaton como manifestación de una angustia espiritual y un sufrimiento físico. Barroco también en el sentido de que emplea formas clásicas, esto es, modernas, no contemporáneas, pero ese clasicismo no posee nada de la artificiosidad o frialdad de los neoclásicos, ni el equilibrio, serenidad y contención renacentistas, sino la desazón y tensión barrocas. Arcaizante y barroco, hemos dicho. Desde aquí podríamos descubrir que esta poesía entronca con Martín Adán, sobre todo el de *Travesía de extramares*. Y hasta aquí estaríamos en lo cierto. Pero ese código hispano, arcaizante y barroco, no es homogéneo. Aquí nos encontramos con un repertorio que es el sumatorio de elementos procedentes de diversos códigos. Al hispanizante antes aludido podemos añadir el criollo. Y, de ese modo, con los anacronismos y dislocaciones de lo arcaico y barroco, y con la quiebra que en dicho código hispanizante y literario producen lo criollo, coloquial e irracional, logra Carlos Germán Belli expresar la alienación del sujeto.

Veamos; arcaísmos del tipo de “Si de tantos yo sólo hubiera angustia” e imágenes surrealistas como “Entonces-veo-música-escucho-nube/ y-palpo-un-elefante-ahorrajadas/ sobre-uno-de-mis-pelos-erizados”¹⁵, coloquialismos como “Papá, mamá/ para que yo, Pocho y Mario”¹⁶, barroquismos del tipo de “Estos que hoy bofes boto mal mi grado,/ tamaños montes” o actitudes vanguardistas como “¡ja, ja, ja!/ bofes, ¡ja, ja, ja!”¹⁷ y criollismos como “Ya descuajaringándome, ya hipando/ hasta las cachas”¹⁸.

En este último caso analizado, sí se hace patente la funcionalidad y pertinencia de la crítica sociológica. Pero con este ejemplo no sólo hemos pretendido evidenciar tal hecho, sino abordar otro asunto que también nos preocupa. Nótese que, para explicar la concepción artística y la visión del mundo de la poesía de Belli, hemos tenido que recorrer un período de poesía que abarca del 58 al 64, esto es, unos años que no están dentro de una década natural del siglo, los '60 o '70, y que no se corresponde con aquella donde normalmente se inserta su figura, la de los '50.

La sociedad peruana es por naturaleza inestable. El tiempo que se nos concede no nos permite extendernos demasiado sobre este punto, pero en resumen podríamos decir que es a causa de una sociedad desestructurada (étnica y por tanto racial y culturalmente; económica y en consecuencia política y socialmente).

La historia del Perú, en su pasado, ofrece varias épocas épicas, esto es, del tiempo primordial y por tanto diversas perspectivas: la republicana de la independencia del Perú de España, la hispana del descubrimiento, conquista y virreinato, que significó la marginación de las culturas aborígenes y la precolombina de un período incaico de sometimiento de las culturas locales. Nos estamos refiriendo a un pasado no integrador, sino estratificador, con múltiples marginaciones, étnico-culturales, socio-económicas y políticas. Por dicha inestabilidad podemos observar un carácter permanentemente fundacional en su literatura. Es una historia sin tradición o, si se prefiere, su tradición consiste precisamente en esa falta de “tradicionalidad”.

Es por algo parecido a esto que Lotman en su obra citada afirma que el receptor de un mensaje lingüístico debe conocer el código lingüístico para interpretar dicho mensaje, mientras que el lector de un texto literario no sólo debe conocer el código lingüístico,

¹⁵ Carlos Germán Belli, "Poema" en *Poemas*, Lima, Talleres Gráficos Villanueva S. A., 1958.

¹⁶ _____: *Oh Hada Cibernetica*, Lima, El Timonel, 1961.

¹⁷ _____: "Los Bofes" en *El pie sobre el cuello*, Lima, La Rama Florida, 1964.

¹⁸ _____: "Amanuense" en *El pie sobre el cuello*.

sino también el literario, para reconocerlo como tal y, por tanto, interpretarlo correctamente. Un texto, si se ha codificado varias veces, nos parecerá individual y único. Es por ello por lo que un poema también parece extremadamente individual y único.

Atendamos ahora, brevemente, los aspectos de la interpretación y valoración de una obra literaria.

Lotman, desde nuestra óptica, introduce una variante muy rentable. Admite la coexistencia de varias interpretaciones sin posibilidad de decidir cuál es la correcta. Tampoco contempla la corrección entre las diversas valoraciones existentes acerca de una obra. Lo que viene a plantear Lotman es una dicotomía entre una “estética de identidad” y una “estética de oposición”; en la primera hay acuerdo entre los códigos del emisor y del receptor, en la segunda desacuerdo. Y, así, concluye que la identidad es característica del folclore, de la Edad Media, del Clasicismo, mientras que la oposición es propia del Romanticismo, Realismo y Vanguardia. En este punto es donde precisamente nos apartamos de su teoría. Nosotros más bien opinamos que una obra cuyo código coincida con cualesquiera de los códigos tradicionales (Edad Media, Clasicismo, Romanticismo, Realismo e incluso ya Vanguardia, porque ésta ha generado una propia tradición) se sitúa en la estética de la identidad, mientras que las obras que se basan en códigos literarios no convertidos aún en tradición se posicionan dentro de la estética de la oposición, en tanto no sean asimilados esos nuevos códigos. Es un problema de cómo se conciba la tradición. Hay que entender la tradición como algo dinámico, que nace y que se modifica, y como algo heterogéneo también, que incluye en sí misma diversas tradiciones, incluso opuestas entre sí. Además, dada la historicidad de la propia tradición, no debemos perder su sentido diacrónico en su interpretación; así, el Clasicismo grecolatino no era ciertamente una tradición ni para Homero, ni para Sófocles, ni tampoco para Safo, en el sentido que lo sería para Petrarca, para Garcilaso o para cualquiera de nosotros.

De lo anterior podemos inferir que una obra será tanto más original o personal en cuanto sus códigos lingüístico y literario más se aparten de los paradigmas establecidos y en tanto su visión del mundo u ofertas de realidad formalizadas en el texto más se separen de las concepciones ontológicas canónicas. Y de ahí también que todo texto, cuanto más válido en el eje de la diacronía, menos valorado sea en el de su sincronía, pues la aceptabilidad de un texto es proporcional a la facilidad que ofrece su decodificación y a la falta de dificultades para su interpretación y valoración.

La novedad de un código estético, basado en desvíos lingüísticos y literarios, no se establece por la separación respecto del lenguaje ordinario, sino de la tradición literaria. Dicho de otro modo, la norma de la que una obra se desvía no es la lengua estándar, sino los cánones literarios o las diversas tradiciones. Este punto es importante, porque el hecho de que coexistan varios cánones o tradiciones exige sustituir el concepto de desvío por el de elección o selección entre varias posibilidades, tal como propone Seymour Chatman¹⁹. Y al operar al mismo tiempo varias normas, podrán darse a la vez distintos desvíos y aproximaciones a diversos códigos. De este modo, algunas veces las normas pueden llegar a ser consideradas como desvíos y, a la inversa, los desvíos se pueden considerar norma.

La literatura, tradición o historia literaria no es otra cosa que la relación funcional entre una constante (la obra literaria) y una variable (el mundo, la época de la obra). Las obras de las tradiciones escritas, cultas, permanecen inalterables mientras el mundo cambia.

Así, el entorno del receptor podrá ser tan diferente a las referencias de un texto (no sólo sociales en general, sino culturales en particular), que modifique sustancialmente su interpretación. Lo mismo ocurre con el código lingüístico y hasta con el literario. Este es el fenómeno que contribuye a debilitar la denotación de los signos literarios, fortaleciendo el campo de sus connotaciones.

Abordaremos ahora un problema de la teoría de la crítica que afecta a cualquier praxis. No es otra cuestión que la finalidad de ella no debe ser más que la interpretación y valoración de una obra o del conjunto de un proceso literario y, en el caso que nos ocupa, referidas al género lírico.

¹⁹ "The Semantics of Style", *Social Science Information*, 6, núm. 4, 1967.

La mutabilidad interpretativa y valorativa acerca de la inmutabilidad de la obra literaria plantea el relativismo histórico y cultural de todo corpus literario que nos conduce obligatoriamente a su vez al estudio diacrónico permanente de la literatura.

Incluso podemos afirmar que toda interpretación y valoración de las obras es limitada, al desconocer las posteriores interpretaciones y valoraciones de esas obras, que podrán cambiar las pautas interpretativas y valorativas..

Estos cambios alcanzan no sólo la actitud del crítico, sino inclusive la del creador. Por ejemplo, ni a los realistas sociales de los '50 del Perú, tanto críticos como autores, que anatemizaban de igual modo a los parnasianos por su actitud escapista, como a los modernistas por sus exotismos geográficos o históricos, de espejismos árabes, palacios hindúes, brumas nórdicas o salones versallescios, se les ocurría reivindicar la estética del Realismo decimonónico.

Ciertamente las posiciones de críticos o autores van en consonancia con el entorno histórico-social e histórico-literario, para bien o para mal, como veremos ahora, porque cuando en el segundo movimiento de la sinfonía modernista aparezca la realidad americana con su propio paisaje en el escenario de sus poemas, la conciencia crítica europea inconscientemente será la que determine esa realidad poetizada. Dicho de otro modo, es precisamente la falta de conocimiento crítico la que les negó la conciencia de esa realidad. Desde Europa, tanto los paisajes americanos como los temas autóctonos seguían siendo a los ojos de la crítica tan exóticos.

Y con la caída del muro, tras el desplome de las ideologías (no de todas, claro, sino de todas las opositoras a la ideología dominante, la neoliberal) los críticos redeterminan la historia. No son expresiones del reaccionarismo las tesis parnasianas ni las actitudes modernistas. "El arte por el arte" o el transfuguismo a la antigüedad clásica son posturas revolucionarias de desprecio hacia la nueva sociedad que han constituido los burgueses, así como "el no me gusta mi época" de los modernistas, su dandismo o elitismo y sus propuestas orientales o nórdicas, sus preferencias medievales o dieciochescas son una clara muestra del rechazo que sentían por su época. Lo más revolucionario contra la sociedad burguesa, tan apegada a lo práctico y rentable, consistiría precisamente en hacer un arte inservible para la gran mayoría de los mortales, algo así como una aristocrática grosería para los groseros burgueses.

Otro ejemplo sería la negación primero y después la aceptación de técnicas vanguardistas por parte de lo que podríamos llamar la crítica y la autoría de la poesía social o, en general, del arte comprometido.

La actitud del crítico debería ser, por tanto, diacrónica, con una revisión histórica constante, estableciendo relaciones dialécticas entre lo nuevo y lo viejo, la identidad y la oposición, el presente y el pasado, las generaciones últimas y las anteriores, con el fin de crear también modificaciones o desvíos pertinentes en las normas de lecturas.

El poema se comporta como signo, en su relación con la realidad (aunque debilitado, como hemos visto anteriormente), pero también se manifiesta como signo de su estructura interior, relacionando sus códigos lingüístico y literario, esto es, formalizando los diversos materiales que lo integran. Pero el comportamiento semiótico del poema no concluye ahí. Incluso es semiológica la relación entre el texto y su creador o entre la obra y sus receptores. En literatura no solamente se produce un debilitamiento de la denotatividad, es decir, que el texto deja de referirse a una realidad objetiva externa, sino, como propone Wolfgang Iser²⁰, el rasgo distintivo de la literatura es la ausencia de una correlación exacta entre lo descrito en los textos literarios y los objetos en el mundo de la vida real y, como resultado de ello, la imposibilidad de verificarlos. Ahí radica la indeterminación peculiar de todos los textos literarios. Esto abriría la estructura del texto literario a una serie de interpretaciones y valoraciones, todas igualmente válidas. Pero la apertura no es característica del texto, sino de su historia, según Hannelore Link²¹. Bien, ¿pero cuál es esa historia del texto? No es otra que esa misma serie de explicacio-

²⁰ *Die Appellestruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz Universitätsverlag, 1970.

²¹ "Die Appellstruktur der Texte" und ein "Tarad igmawechsel in der Literaturwissenschaft", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17, 1973.

nes y apreciaciones, por lo que ya no pueden ser todas igualmente válidas, al ser estas extrínsecas al propio texto.

El problema únicamente se resuelve, si entendemos que la exégesis correcta de un texto literario no debe realizarse sobre el correlato histórico de los objetos del mundo, sino que la estructura de toda obra literaria debe entenderse como signo cuyo referente ha de ser exclusivamente la norma literaria en su desarrollo histórico, en otras palabras, la estructura de la historia literaria.

Felix Vodicka afirma que “cuando la obra se recibe en otro contexto [...] hay cualidades que, no percibidas antes como estéticamente efectivas, llegan a serlo”.²² Y a la inversa, también pensamos nosotros. La hermenéutica que explique y enjuicie las obras debe estar atenta a lo diacrónico, entendiendo por tal que ha de recoger las interpretaciones y valoraciones anteriores. De donde podemos inferir que la estructura de una obra literaria es su relación funcional no sólo con la estructura de la historia literaria, sino también con la estructura de la crítica literaria.

De todo ello también se desprende la definición más simple de la literatura que podríamos dar: Aquel texto que en su recepción es sentido como texto literario, que no es otra cosa que su decodificación no sólo lingüística, sino literaria.

El estudio de una nueva obra debe incluir la comparación con la literatura anterior en dos sentidos: no sólo como fuente, norma o desvío del código literario, sino considerando que la posición de una obra cambia con la aparición de nuevas obras.

Además, para una interpretación hermenéutica correcta de los textos poéticos contemporáneos, sería necesario que la crítica distinguiera entre las propiedades o cualidades poéticas del lenguaje empleado (código lingüístico) y las características de la estructura poética elegida (código literario), además de las consideraciones que suele atender, referidas a la estructura textual (identificación de ritmos métricos y de figuras retóricas y determinación de la técnica y del estilo) o a la contextualidad geográfica e histórica (enumeración de las fuentes literarias y vinculación del texto con los hechos sociales).

Esta necesidad de acoplar los avances de la hermenéutica poética al desarrollo de la poesía contemporánea, desde la publicación de *Lyrical Ballads* (1798) hasta nuestros días, la podemos ilustrar con un texto cuya intención era reseñar el estado de la poesía peruana de 1967 a 1970. Dice así: “Como fue característico del momento, a veces el poema se configura como una fábula o anécdota, sujeto a una versificación cuyas exigencias, si existen, son difíciles de determinar”. Desde mi punto de vista, Teodosio Fernández²³ lo que señala no es sólo el estado de la poesía peruana de aquel entonces - inflexión de los '60 a los '70 -, sino también la propia situación de la crítica poética en los '90 -fecha de dicho escrito- que no lograba determinar las cualidades poéticas del lenguaje o las estructuras poéticas de dichas obras.

Peter Berger y Thomas Luckmann²⁴ mantienen que la reificación es una modalidad de la conciencia y que “la aprehensión de la reificación como modalidad de la conciencia depende al menos de una desreificación de la conciencia misma, la cual es un desarrollo comparativamente tardío (y posterior) en la historia y en cualquier biografía individual”.

En la época moderna, el arte ha desarrollado la función de transmitir experiencias nuevas a través de nuevas relaciones psíquicas que destruyen la relación simbólica (convencional) y por ello simultáneamente el universo simbólico.

Un ejemplo de ello es el paso de las metáforas físicas a las psíquicas, es decir, de la conexión del término imaginario con el real por semejanzas físicas, a la vinculación de ambos términos (imagen y realidad) por la equivalencia de los estados anímicos que producen.

Desde el siglo XIX, existe una tendencia (no sólo artística, sino cultural) a valorar el carácter irracional del ser humano, en contra de la postura del racionalismo aristotélico.

²² "The History of the Echo of Literary Works", en *Garvin*, 1964.

²³ "La rebeldía frente a un destino adverso" introducción a *Después de caminar cierto tiempo hacia el Este*, en *La constancia del tiempo*, Barcelona, El Bardo, 1992.

²⁴ *The Social Construction of Reality*, Londres, Allen Lane The Pinguin Press, 1967.

co, renacentista o cartesiano.

Y ya desde Aristóteles se plantea que la mayor parte del contenido de los textos literarios no sería aceptado por los receptores, de no mediar una educación artística de los mismos. La cuestión es el alejamiento del receptor respecto del contenido cognitivo de los textos, esto es, sus referencias al mundo real.

Paralelamente, si tenemos en cuenta que a los signos se les pueden asignar sentidos que no estaban en la intención del emisor, entonces podríamos asistir por esa vía al crecimiento indiscriminado de las significaciones de un texto, aunque podamos restringir esa proliferación de significaciones apelando a una validación o invalidación desde el mismo texto.

En cuanto a las relaciones extratextuales, una cosa es examinar aquellas que partiendo del propio texto, y por tanto pertenecientes a su estructura semiológica, completan su significado y otra es buscar relaciones extratextuales que intenten explicar las circunstancias de la escritura de un texto. Aquellas son necesarias para la interpretación y valoración de la obra, éstas no.

Otro de los problemas que la crítica aborda es el de las periodizaciones. Y consideramos que su planteamiento, en general, es erróneo.

No vamos a traer aquí nuestra brevísima intervención en el Segundo Congreso de Peruanistas²⁵, para cuestionar la distinción entre las generaciones del '60 y del '70 y para sustentar la conveniencia de reconocer la existencia de una sola, que sería mejor denominar del '68, por razones tanto político-sociales como literarias.

Esto ya lo expusimos en aquel momento. Lo que venimos a plantear ahora son las limitaciones con que cierta crítica observa el desarrollo de la poesía peruana. Dichas limitaciones se las crea el propio crítico al imponerle anteojeras a su perspectiva desde la que contempla la imagen de la evolución poética, con el fin de obligarse a mirar sólo hacia adelante.

Poesía de los '60 o de los '70, aunque por nosotros cuestionadas dichas denominaciones, incluye también a los poetas anteriores. Lo hemos visto con Belli. A partir de los '60 la poesía peruana entró en una vorágine de formación de grupos poéticos y promulgación de manifiestos fundacionales que vino a eclipsar cualquier individualidad de toda obra poética.

¿Fue una estrategia para negar o al menos enfrentarse a ciertas individualidades, fruto de una revolución cultural a la criolla, o más bien ha sido el camuflaje perfecto para disimular la inexistencia de nuevas individualidades? Tanto monta, monta tanto. Porque el desarrollo de las individualidades se realizó al margen de los grupos.

Y, paralelamente, la crítica fue aceptando dichos movimientos testimoniales, la mayoría de las veces más innovadores a través de sus proclamas que de sus poemas. Pero si parece que este método falla es fundamentalmente porque las periodizaciones están confeccionadas *a priori*. Existe ya cierta inercia dentro de la crítica peruana a periodizar por décadas naturales, es decir, los años '50, '60, '70, '80, '90, etc. La historia no responde a sistemas taxonómicos de laboratorio, regulares, matemáticos, lógicos, etc. Un período histórico, más ahora con la aceleración de la historia, no tiene porqué abarcar una década. Los ciclos político-sociales, el velasquismo, por ejemplo, comprende los años de 1968 a 1975, o literarios, que —aunque teniendo límites menos exactos y por tanto más discutibles— no se ciñen nunca obligatoriamente a décadas y menos aún ajustadas éstas al sistema decimal. El Modernismo, por caso, abarca de 1875 o 1888 a 1909 o 1916, aproximadamente. Y, si de décadas se trata, la crítica francesa distingue dentro del Simbolismo un período preparatorio que va de 1875 a 1885.

Los géneros literarios fueron una creación convencional del siglo XIX, partiendo de las nociones clásicas y tratando de incluir las obras en ellos a posteriori. Cesare Segre²⁶ sostiene que todo texto organiza en su propio espacio poético las tendencias ideológicas del momento. Es un “cronotipo”, lugar de confluencia y de transmutación global de los elementos de una cultura, tanto sociales como intelectuales y estéticos.

Algo semejante ocurre con las generaciones, que surgen a partir de un determinado momento de la historia de la literatura, pero sin aplicarlo en esta ocasión a las épocas

²⁵ Texto leído en Sevilla el viernes 4 de junio de 2004.

²⁶ *Lingua, stile, società*, Milano, 1963.

anteriores. Porque ¿alguien estudia la poesía del XV, del XVI o del XVIII generacionalmente?, ¿se es siempre consciente de que entre Góngora o Lope y Quevedo distan dieciocho años?

Si en la denominación genérica –poesía de los '80, por ejemplo– no se integran al menos las muestras más representativas de las generaciones en activo, no podremos determinar –suponiendo que existan características generacionales diferenciadoras– la cualidad innovadora de cada una de ellas, porque toda generación, al margen de las diferencias que la propia evolución de la sociedad y de la historia de la literatura produzcan, tiene más o menos las mismas etapas de desarrollo: La época de la sentimentalidad y la vehemencia, la de la experiencia y madurez y, por último, la más reflexiva de una senil sabiduría.

Tinianov observaba que un género nuevo sólo se podría definir confrontándolo con un género tradicional y afirmaba que cada género se movía en el período de su decadencia desde el centro a la periferia de la literatura, a medida que un nuevo fenómeno emergía desde los aledaños de la literatura para tomar un sitio en el centro.

Del mismo modo pensamos que una generación, grupo, movimiento, escuela o escritura nueva sólo se puede interpretar y valorar confrontándolos con las generaciones, grupos, movimientos, escuelas o escrituras anteriores. Dicha interpretación y valoración no concluirá en tanto las obras no estén completas; así, si pretendemos juzgar a un autor, deberemos aguardar a que su obra, su ciclo u obra en cuestión se haya completado. Y, de manera semejante también, algunos autores con el paso del tiempo van desde la periferia ocupando el centro o, en sentido inverso, desde éste hacia la periferia.

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS:

- BAUER, Werner, *et al.*: *Text und Rezeption: Wirkungsanalysezeitgenössischer Lyrik am Beispiel des Gedichtes "Fadensonnen" von Paul Celan*, Frankfurt, Athenäum, 1972.
- BERGER, Peter y LUCKMAUN, Thomas: *The Social Construction of Reality*, Londres, Allen Lane The Pinguin Press, 1967.
- CHATMAN, Seymour: "The Semantics of Style", *Social Science Information*, 6, núm. 4, 1967.
- FERNÁNDEZ, Teodosio: "La rebeldía frente a un destino adverso" introducción a *Después de caminar cierto tiempo hacia el Este en La constancia del tiempo*, Barcelona, El Bardo, 1992.
- ISER, Wolfgang: *Die Appellestruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz Universitätsverlag, 1970.
- LEVIN, Samuel: *Linguistic Structures in Poetry*, La Haya y París, Mouton, 1962.
- LINK, Hannelore: "Die Appellstruktur der Texte" und ein "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft", *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17, 1973.
- LOTMAN, Juri: *Die struktur literarischer Texte*, Munich, Fink, 1970.
- MARIÁTEGUI, José Carlos: "Advertencia", en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta, 1928.
- MUKAROVSKY, Ian: "Estetická funkce, nonna a hodnota jako sociální fakty", 1935.
- SAPIR, Edward: *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, Los Ángeles, University of California Press, 1949.
- SEGRE, Cesare: *Lingua, stilo, società*, Milano, 1963.
- SKLOVSKI, Viktor: "Iskusstvo, kak priëm", 1916.
- VODICKA, Felix: "The History of the Echo of Literary Works", en *Garvin*, 1964.
- _____: "The Integrity of the Literary Process: Notes on the Development of Theoretical Thought in J. Mukarovsky's Work" *Poetics*, 4, 1972.
- WHORF, Benjamin Lee: *Language, Thought and Reality: Selected Writings*, Cambridge, M. I. T. Press, 1956.

OBRAS POÉTICAS:

- BELLI, Carlos Germán: *Poemas*, Lima, Talleres Gráficos Villanueva S. A., 1958.
_____: *Oh Hada Cibernética*, Lima, El Timonel, 1961.
_____: *El pie sobre el cuello*, Lima, La Rama Florida, 1967.
- CISNEROS, Antonio: *Comentarios reales*, Lima, La Rama Florida, Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1964.
- COLERIDGE, Samuel Taylor y WORDSWORTH, William: *Lyrical Ballads*, 1798.
- CORCUERA, Arturo: *Noé delirante*, Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1963.
- LOWELL, Robert: *Lord Weary's Castle*, New York, Harcourt, Brace, 1946.
- TABLADA, José Juan: *El jarro de flores. Disociaciones líricas*, New York, 1922.