



El poema integral en *Un par de vueltas por la realidad*, de Juan Ramírez Ruiz

The integral poem in *Un par de vueltas por la realidad* by Juan Ramírez Ruiz

Edmundo de la Sota Díaz ^{1*}

¹ Universidad Nacional Mayor de San Marcos

² Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima, Perú.

* Autor de correspondencia: edelasotad@unmsm.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0003-1999-0537>

Recibido: 25/09/2022; Aceptado: 15/11/2022; Publicado: 30/12/2022

Resumen

Juan Ramírez Ruiz es el autor del concepto del poema integral. Esta propuesta poética (publicada en formato de manifiesto) fue considerada la partida de nacimiento del grupo Hora Zero (en la década de los 70). En este documento, la idea expresa era que debía escribirse poesía tal como se indicaba en este manifiesto fundacional. El artículo pretende verificar el cumplimiento del mandato poético en la propia escritura lírica del autor del manifiesto. En esta perspectiva, el análisis del poema «Un par de vueltas por la realidad» (poema insignia del primer libro del autor) se sustenta en las categorías propuestas en la *pragmática* de Luis Ángel Luján, en la *hermenéutica* de Terry Eagleton y en la *retórica textual* de Stéfano Arduini.

Palabras clave: Poética; poema integral; poema; realidad; coherencia.

Abstract

Juan Ramírez Ruiz is the author of the concept of the integral poem. This poetic proposal (published in manifesto format) was considered the birth certificate of the Hora Zero group (in the 70s). In this document, the express idea was that poetry should be written as indicated in this founding manifesto. The article intends to verify the fulfillment of the poetic mandate in the lyrical writing of the author of the manifesto. In this perspective, the analysis of the poem «A couple of turns around reality» (signature poem of the author's first book) is based on the categories proposed in the *pragmatics* of Luis Ángel Luján, in the *hermeneutics* of Terry Eagleton and in the textual rhetoric by Stefano Arduini.

Keywords: Poetics; whole poem; poem; reality; coherence.

Forma de citar el artículo: Sota, E. (2022). El poema integral en *Un par de vueltas por la realidad*, de Juan Ramírez Ruiz. *Tierra Nuestra*, 16(2), 135- 144. <https://doi.org/10.21704/rtn.v16i2.1945>.

DOI: <https://doi.org/10.21704/rtn.v16i2.1945>.

© Los autores. Este artículo es publicado por la revista *Tierra Nuestra* del Departamento Académico de Ciencias Humanas de la Facultad de Economía y Planificación, Universidad Nacional Agraria La Molina. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) que permite Compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato), Adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) para cualquier propósito, incluso comercialmente.

Introducción

La labor creativa de Juan Ramírez Ruiz (1946-2007) no se relaciona solo con su interés de escribir poesía. Principalmente, su preocupación fue el desarrollo de una propuesta de cómo se debería escribir un texto lírico. En este camino, su postulado del *poema integral* encaminó, directa o indirectamente, el quehacer poético de la década de 1970. Justamente, por esta visión de interesarse en la profundización teórica de la escritura, se le puede emparentar con grandes creadores como Ernesto Cardenal o Jaime Gil de Biedma, entre otros. Sin embargo, a diferencia de estos grandes poetas, el autor peruano se basó más en una concepción intuitiva de lo teórico, puesto que, en sus escritos (manifiestos, básicamente), no suele nombrar explícitamente a los poetas, teóricos o filólogos que influyeron en él.

En este artículo, nos interesa comprobar en qué medida se condice la propuesta teórica de la escritura con su aplicación práctica en la redacción de un poema. En esta perspectiva, las opiniones críticas han reconocido que, esencialmente, la primera obra de Ramírez se muestra como la evidencia palpable de la propuesta del poema integral. Según Villacorta (2019), *Un par de vueltas por la realidad* viene a ser un poemario que busca retratar a los nuevos sujetos urbanos que habitan en una ciudad escindida como es Lima. En esos términos, tiene sentido el afán historicista del discurso lírico. Esta voz, además, se erige en una variante, intencionalmente prosaica, de la poesía conversacional, de gran desarrollo en la Latinoamérica de los 70. Asimismo, como se busca legitimar a los nuevos sujetos, marginales y excluidos, tiene validez su estilo antiacadémico y antilírico (pp. 307-311).

Zevallos (2014), por su parte, sostuvo que *Un par de vueltas por la realidad* se puede leer como una crónica, porque se observa en los poemas un obsesivo tratamiento de la cotidianidad de los nuevos sectores sociales. Esta descripción, además, no se queda en la mera fotografía, puesto que se mueve con la perspectiva crítica, en la cual se prioriza la denuncia de las situaciones de marginación, precariedad e injusticia. Por lo mismo, se valida el protagonismo de un yo poético como el alter ego del autor chiclayano. Sin embargo, esta propuesta poética que se ocupa de las experiencias vitales de los nuevos sujetos que habitan en la mega urbe no se consolida como un proyecto que represente meridianamente la experiencia vital del nuevo sujeto popular. Más bien se queda en la autoexhibición del protagonismo del poeta, quien se erige en el actor principal de las promesas incumplidas y oportunidades perdidas, que se perciben en el seno del sector popular de la sociedad peruana (pp. 67-72).

Como se observa, en la opinión crítica de Villacorta (2019), se reconoce el cumplimiento del

postulado del poema integral en la práctica escritural. Por lo mismo, se resalta el formato antiacadémico de los textos poéticos. En cambio, en la lectura de Zevallos (2014), se revela la contradicción en el discurso poético de Ramírez. En efecto, si se quería representar la voz del sujeto popular, este propósito se diluye cuando el locutor del poema se exhibe como el protagonista de la épica popular. Además, fácilmente, se puede emparentar a este locutor con el *alter ego* del poeta. De lo expuesto, se puede sostener que un axioma esencial de la propuesta teórica, que en seguida citamos, no se cumple: “es necesario evitar la poesía de habitación, la que exprese problemáticas referidas a individualidades, a círculos amicales y familiares” (Ramírez, 1971). Ello pone en evidencia algunas grietas entre cómo se debería escribir y cómo se escribe el poema horazeriano.

En seguida, tomando como punto de partida la idea sugerente de Zevallos (2014), nos ocuparemos de la lectura multidisciplinaria del poema «Un par de vueltas por la realidad». En este camino de precisar las grietas entre la propuesta teórica de una poética y la práctica de la escritura del texto lírico, nos apoyaremos en algunas categorías de la pragmática, hermenéutica y retórica. Este armazón teórico nos permitirá desarrollar un análisis exhaustivo del poema en todos sus niveles textuales. También, señalaremos con énfasis en qué instancias de la *verba* o de la *res* del poema se encuentra las grietas, fallas o inconsistencias de la propuesta poética. En este marco, como hipótesis, sostenemos que la concepción del poema integral naufraga ante el protagonismo de un yo poético individualista, tan afín a la performance de la voz lírica de los textos románticos del siglo XIX.

1. La pragmática literaria según Ángel Luis Luján Atienza

El crítico español Ángel Luis Luján Atienza (2005) defendió la siguiente tesis: *el poema es un tipo de comunicación*. Por lo tanto, se le concibe como un discurso, en el cual se concretiza en un marco de dinámica social y halla su completo desarrollo en la interrelación comunicativa. En este marco, nos interesa precisar cómo se desarrolla el circuito comunicativo en el texto lírico. Primero, observemos la dinámica *del polo de la emisión*. En este resaltan dos niveles: «[por un lado,] la fuente es responsable de lo que se dice, mientras que [por otro lado,] el emisor lo es del hecho de decirlo» (Luján, 2005, p. 76). En cuanto a los roles que desarrolla el emisor del poema, este puede participar en tres momentos en el acto de la enunciación: el *sujeto empírico*, el *locutor* y el *enunciador*. Así, el primero es el autor efectivo; el segundo, el ente responsable de la enunciación, y el tercero, un punto de vista complementario con respecto a la voz del locutor.

Asimismo, en este formato, nos interesa la performance del locutor cuando aparece explícitamente un «yo» que enuncia el poema. En este marco, por un lado, se tiene un «yo» pretendidamente ficticio cuando en el poema aparece un yo diferente a la voz de la persona del poeta (Luján, 2005, p. 172). Esta idea sugiere que se muestran evidencias textuales, en las cuales esta voz es totalmente distinta y ajena a la voz del poeta que escribe. Segundo, se denomina un «yo» pretendidamente no-ficticio cuando «el acto de escribir es solidario con el enunciado que leemos» (Luján, 2005, pp. 183-184). En este caso, el locutor lírico, de alguna manera, coincide con la voz del poeta con respecto a su devenir existencial.

En cuanto a la estructuración del *polo de la recepción*, también, sobresale su desdoblamiento en dos niveles: el *destinatario* y el *receptor*. En esta distinción, «el destinatario es el sujeto intencionalmente escogido por el emisor para recibir el mensaje; mientras que el receptor es todo aquel sujeto que recibe, de manera general, el enunciado» (Luján, 2005, pp. 81-82).

En seguida, veamos las particularidades participativas del destinatario en el texto. Un primer caso es «la no aparición de la segunda persona», en el cual el *destinatario* no aparece explícitamente en el poema. En este, se infiere que el alocutorio del mensaje es el lector, quien se constituye en el receptor natural. Esto se debe a que «incluso en la soledad de la escritura hay un gemin de comunicación, en la medida en que la emisión de palabras supone su recepción, aunque sea por uno mismo» (Luján, 2005, p. 211). Por otro lado, tenemos al *destinatario* identificado como el «lector» (Luján, 2005, pp. 215-216). Este se visibiliza textualmente cuando el locutor se dirige a su destinatario con este vocativo específico.

También, nos parece pertinente indicar en la configuración de la recepción si estamos ante la presencia de, primero, un *alocutorio capaz de comunicarse* (Luján, 2005, pp. 233-234), donde un locutor, en la comunicación virtual, configura una interrelación humana; o segundo, un *alocutorio como una entidad que no puede comunicarse* (Luján, 2005, p. 223). En este, el destinatario elegido por la voz poética no tiene la capacidad de comunicarse con este, porque es un ente carente de palabra, verbigracia, los casos donde el locutor se dirige a cualquier ser inanimado. Además, entre estos dos tipos de destinatarios sobresale un mosaico de entes «que están a medio camino entre la capacidad y la incapacidad de comunicarse: son muertos, divinidades, personas imaginarias, [entre otras]» (Luján, 2005, p. 250).

En suma, en nuestra interpretación, señalaremos la participación, en el campo del emisor, del *locutor*

(L) y el *enunciador* (En); y, en el campo de los receptores, la presencia del *destinatario* (Des).

2. El punto de vista y la segmentación textual

Desde la perspectiva enunciativa, este poema se divide en cuatro segmentos.

- Uno, desde el verso uno hasta el verso trigésimo tercero. Un enunciador 1, que fluctúa desde la primera persona en plural hasta su singularización, situado en un tiempo presente (vv. 4, 5 y 11), describe un espacio urbano y cotidiano, en el cual los hechos suceden en espacios históricos de la ciudad.
- Dos, desde el verso trigésimo cuarto hasta el verso cuadragésimo segundo. Un mismo enunciador 1, con un esquema de plural a singular, situado en un tiempo presente (vv. 34 y 36), se expresa con un discurso que busca apaciguar los temores de la población. A su vez, se indica el cuidado que se debe tener ante los peligros que acechan en la urbe cosificada.
- Tres, desde el verso cuadragésimo segundo hasta el verso septuagésimo séptimo. El mismo enunciador 1, con la misma nomenclatura de una voz en plural a uno en singular, situado en un tiempo presente (vv. 42, 53 y 57), recrea un espacio deshumanizado que claramente se asocia con una entidad de la salud pública y, al mismo tiempo, se advierte del peligro de involucrarse con esta repugnante realidad.
- Cuatro, desde el verso septuagésimo octavo hasta el verso centésimo vigésimo segundo. El mismo enunciador 1, con la misma estructura de las anteriores, situado en un tiempo presente (vv. 78, 79 y 83), interpela a Pedro Álvarez, a quien solicita cuidar y proteger a Rosa Suárez, una mujer sobreviviente en un espacio de carencias. Al mismo tiempo, este locutor describe un escenario urbano monstruoso, en cuyos intersticios sus habitantes se movilizan en un estado de perenne tensión.

3. Los interlocutores poemáticos

En esta parte del análisis, nos centraremos en desentrañar el circuito comunicativo. Por ello, buscamos responder las siguientes interrogantes: ¿quién es el enunciador?; ¿quién, el destinatario?; ¿qué suceso motiva la comunicación?; ¿es un texto que tiende a la polifonía? Ante estas preguntas, en seguida, pasamos a las respuestas.

En las cuatro secuencias comunicativas que se observan en el texto, fácilmente se puede reconocer la

participación de los interlocutores. Así, en la primera secuencia (vv.1-33), aparece explícitamente un locutor *pretendidamente no-ficticio* (Luján, 2005, p. 51), quien se comunica con un *destinatario capaz de comunicarse* (Luján, 2005, pp. 233-234). En dicho marco comunicativo, en los primeros versos, aparece un *nosotros* (vv. 1-10) que relata escenas de la vida cotidiana enmarcada en espacios históricos de la urbe. En seguida, emerge un llamativo *yo* que, en una primera instancia, solicita compañía para Elena Portocarrero, una mujer enferma y solitaria; y que, en una segunda, en un estilo ilocutivo desahogado, ordena el cumplimiento de acciones a un grupo de destinatarios (usted, Pedro, Lorenzo, José, Guillermo, Nancy y Rolando).

Asimismo, en el nivel de la recepción, es interesante la presencia de la *poliacroasis*. Esto quiere decir la presencia de varios destinatarios (Albaladejo, 2009; Fernández, 2015). En este circuito comunicativo, se observa la participación de una audiencia múltiple: algunos identificados por su nombre propio y, otros, por el vocativo de respeto, usted.

En las tres siguientes secuencias comunicativas, se repite el mismo esquema de interrelación entre un locutor y el destinatario, con ligeras variantes en la intencionalidad comunicativa que desarrolla el primero. De modo que, en la segunda secuencia, se repite la enunciación a cargo de un *nosotros* inicial (vv. 34-35); luego, emerge, de súbito, un *yo* (v. 36) que da consejos y concluye con un pedido a unos, *ustedes*, para que se cuiden de los peligros de vivir en la urbe. En la tercera, la única variante sucede en el rol del destinatario. En este, el locutor tutea a su receptor (vv. 66-77), por lo que se infiere que es alguien cercano a este. En la última secuencia, se reitera el formato anterior. En este caso, la enunciación está dirigida a Pedro Álvarez con dos órdenes: su apoyo a Rosa Suárez (una mujer víctima de la neurosis urbana), y que se cuide de la realidad asfixiante y salvaje de la urbe limeña.

En resumen, si bien en el poema se configura un circuito comunicativo diáfano, el protagonismo de las enunciaciones se desarrolla a cargo del locutor. Este, por un lado, relata y describe lo que acontece en la ciudad cosificada y, por otro lado, ordena, suplica o exige lo que deben ejecutar sus destinatarios. Por lo expuesto, estamos ante la participación de un locutor líder que se caracteriza por su exhibicionismo, autoritarismo y narcisismo. Ello conlleva la ausencia de una comunicación dialógica.

4. La hermenéutica literaria según Terry Eagleton

El británico Terry Eagleton (2010) planteó la tesis de que la lectura atenta de un texto literario significa desmenuzar en todos sus detalles el plano de la

forma literaria. Por ello, se debe abordar el texto lírico como un discurso. Esto se debe a que, al leer, no solo «oímos» palabras, frases u oraciones; sino todo un mosaico de matices sonoros, perspectivas de intenciones, búsquedas cognitivas, entre otras envolturas constitutivas del lenguaje.

No es posible oír lenguaje simple y puro. En su lugar, oímos enunciados que son agudos o sardónicos, afligidos o despreocupados, empalagosos o agresivos, iracundos o histriónicos. Y como veremos, todo esto forma parte de lo que queremos decir con el término forma (Eagleton, 2010, p. 10).

En efecto, la idea que defiende el crítico es que se debe incidir en la lectura minuciosa del plano formal del poema; porque, en este, el lenguaje está emparentado íntimamente con el tema desarrollado. Además, en el texto, el plano de la *res* y de la *verba* se complementan y constituyen la cara y el sello del discurso; donde «el lenguaje de un poema es constitutivo de sus ideas» (Eagleton, 2010, p. 10). Por consiguiente, se observa una coherencia entre lo que se dice y el cómo se dice.

Esta propuesta de la lectura minuciosa de la *verba* del texto nos suscita una postura por demás sugerente en nuestra búsqueda de abordar el texto lírico, pues, en esta, se desea precisar en todos sus detalles formales la dicción conversacional exacerbada de la que hacen gala los primeros textos del fundador de Hora Zero. Asimismo, en su propuesta del poema integral, se muestra una preocupación no solo por el contenido nuevo, sino también por la construcción formal novedosa.

Nos interesa la manera como es asumido el poema en todos sus aspectos y matices: estructura formal, sintaxis, etc., etc. [...] En cada poema es necesaria una formadiferente de decir las cosas. Y no es que se niegue o afirme la prevalencia de los contenidos sobre la forma o viceversa, sino que es necesidad urgente que los contenidos revolucionarios se expresen en formas revolucionarias (Ramírez, 1971, p. 100).

Por lo expuesto, es notoria la preocupación del autor sobre la edificación de un discurso que concuerde con la propuesta temática. Por lo mismo, se sugiere que el artefacto lingüístico debería estar construido con un estilo sencillo, de acervo común, semánticamente directo, tono duro y ritmo sano. En suma, se pretende la elaboración de un monumento verbal construido con los ladrillos del argot popular y con una identidad lingüística peruana.

A continuación, se exponen algunas categorías propuestas por Eagleton en el capítulo «En busca de la forma». En este, el hermeneuta desarrolla con minuciosidad las categorías que constituyen el plano formal del texto, y que, desde nuestra lectura, responden a las siguientes interrogantes: ¿cómo

hablan los interlocutores en el poema?, ¿cómo están contruados la piel, los músculos, los nervios, los huesos, los órganos o el mismo cuerpo del lenguaje?

La forma se ocupa de aspectos del poema tales como el tono, la altura, el ritmo, la dicción, el volumen, la métrica, la cadencia, el modo, la voz, la distancia del lector, la textura, la estructura, la cualidad, la sintaxis, el registro, el punto de vista, la puntuación y demás elementos afines, mientras que el contenido comprende, entre otros elementos, el significado, la acción, el personaje, la idea, la trama, la visión moral y el argumento. [...] Estas dos dimensiones, la forma y el contenido, son claramente distintas (Eagleton, 2010, pp. 81-82).

En este punto, es valiosa la defensa que realiza el autor de que la buena lectura de la poesía consiste en el análisis minucioso tanto del contenido como de la forma. Asimismo, se recusa las lecturas parcializadas, exclusivamente formalistas o contenidistas, que muchas escuelas o críticos han desarrollado en este último medio siglo.

En esta perspectiva, para nuestro estudio, nos ha parecido pertinente y productivo utilizar algunas categorías formales que se propone, puesto que nos interesa precisar cómo se comunican los interlocutores en el poema. En ese sentido, las categorías que emplearemos para señalar el modo de expresarse del poeta de Hora Zero serán el *tono*, el *ritmo*, la *altura*, la *intensidad* o la *textura*.

Uno, el **tono** es la modulación de la voz que impregna la expresión. «Por esto el tono puede ser de superioridad, abrupto, refinado, lúgubre, desenfadado, adulator, cortés, entusiasta, autoritario y demás matices» (Eagleton, 2010, p. 143). Por lo dicho, es crucial distinguir el tono de voz en el poema con el afán de precisar en qué medida el tema desarrollado se condice con la modulación de la voz. Ergo, si en un poema el locutor lamenta la muerte de un padre, el tono debería «escucharse» de una melancolía infinita o de una angustia insondable.

Dos, en cuanto al **ritmo**, este viene a ser la inflexión de la voz que sube o baja constituyendo ondulaciones de tonalidades.

Puede consistir meramente en repetición y tono cantarín, o puede brotar de un nivel psíquico más profundo, como una pauta de movimiento e impulso que se aprehende en nuestros primeros años, con firmes raíces somáticas y psicológicas, y que está grabado en los pliegues y entramados del yo (Eagleton, 2010, p. 168).

Tres, la **altura** se refiere a una particular voz poética que suena alta, grave o intermedia (Eagleton, 2010, p. 144). En esta configuración, la *altura* se relaciona íntimamente con el significado que hallamos en el enunciado. Por lo mismo, se debería

hallar una armonía entre el volumen de la voz y el tema propuesto, «en el sentido de cómo de alto o cómo de bajo suena» (Ibidem).

Cuatro, la **intensidad** se asocia con la intencionalidad del discurso de la voz poética, verbigracia, «hay intensidades apagadas, igual que las hay vigorosas» (Eagleton, 2010, p. 146). Entonces, en esta modulación, se refleja la postura subjetiva de la voz poética en su afán de crear una sonoridad afín al tema que se desarrolla.

Cinco, la **textura** se define como «el modo en que un poema teje sus diferentes sonidos en estructuras reconocibles» (Eagleton, 2010, p. 149). Por tanto, en este caso, se refiere al cómo se ordenan las melodías como si fuesen mallas, donde el son de los fonemas (en nuestra lengua, veintisiete) alcanzan protagonismo en la constitución de un determinado tópico desarrollado en el texto.

5. El plano de la forma del lenguaje

En esta parte de nuestro análisis, buscamos indicar cómo se escucha el discursolírico. ¿Qué otros sonidos envuelven a los fonemas segmentales que constituyen la estructura básica del lenguaje del texto? Como sabemos «no es posible oír lenguaje simple y puro. En su lugar, oímos enunciados que son agudos o sardónicos, afligidos o despreocupados, empalagosos o agresivos, iracundos o histriónicos. En suma, estas características constituyen la *forma del poema*» (Eagleton, 2010, p. 10).

Por lo expuesto, deseamos indicar cómo aparecen el tono, el ritmo, la altura, la intensidad o la textura del poema. Por ejemplo, en los vv. 5-7, destaca un tono que mezcla agitación y admiración, donde la voz enfatiza, primero, sobre un recorrido extenuante realizado por las calles de la megaurbe; segundo, señala algunos espacios públicos representativos y resalta su belleza arquitectónica, propias de la etapa colonial de nuestro país. En los vv. 21-33, resalta un tono que mezcla histrionismo, autoritarismo y preocupación, en el cual la voz poética, al dirigirse a un grupo de receptores, configura una escena de tensión y virulencia.

En estos versos aludidos, el histrionismo se muestra en la retahíla de 14 exclamaciones, en las cuales la ausencia del signo de exclamación inicial en cada oración se puede leer como la presencia de un tono bajo que, posteriormente, en el cierre, se eleva a su tono más alto con la presencia del signo de exclamación de cierre. Al mismo tiempo, cada enunciado del locutor es una orden, en la que el receptor no tiene posibilidades de dialogar, responder o preguntar al locutor; por lo tanto, estamos ante la presencia de un discurso autoritario.

Asimismo, en la secuencia de 16 oraciones,

sobresale el tono de preocupación que configura un estado de extrema tensión. En ese sentido, se infiere un estado de preparación para contrarrestar algún ataque demoledor contra el locutor y su colectivo. En suma, esta mezcla de histrionismo, autoritarismo y preocupación constituyen un tono apocalíptico, en el cual pareciera ser que un colectivo humano está a punto de sucumbir ante la arremetida de algún enemigo urbano y monstruoso.

En los vv. 42-53, prevalece un tono lúgubre que aporta un marco musical de terror a un escenario dantesco; pues, por un lado, se describe cómo los órganos humanos se mezclan con los fluidos corporales en plena intemperie; por otro lado, se enumera una serie de animales que habitan entre los desechos humanos. En este infierno, el locutor se erige en el guía que se preocupa por el quehacer de los otros. Por ello, las melodías tétricas contextualizan muy bien un espacio urbano bestializado.

Asimismo, en los vv. 66-72, se escucha un tono que mezcla superioridad y autosuficiencia, en el cual la voz poética se exhibe como un mesías con un propósito múltiple: primero, debe ser reconocido por los otros como su guía; segundo, resalta su individualismo pleno como una identidad y, tercero, este líder conducirá hacia su salvación a los habitantes inmovilizados por la opresión.

En los vv. 90-93, predomina un tono de súplica en el cual el locutor intercede por Rosa Suárez. En el fragmento, el énfasis en la humanidad de la mujer revela la sensibilidad de esta. Asimismo, se la asocia con la alienación cultural («escucha radionovelas») y pareciera que su fragilidad espiritual se inició en su entorno familiar. Por último, en los vv. 103-122, despunta un tono de tensión, en el cual el locutor describe un escenario urbano exacerbado por el tedio.

En resumen, en esta ciudad, los habitantes se movilizan, se interrelacionan, se enfrentan y/o se aman en un contexto de agitación, estrés, desesperación o neurosis. Sin embargo, en este escenario dantesco, no se movilizan en la intemperie; cuentan con el apoyo del mesías (se infiere que sería el poeta), quien insinúa su liderazgo y la conducción de sus conciudadanos hacia la salvación.

6. La retórica textual según Stéfano Arduini

Arduini (2000) propuso una pragmática retórica claramente asentada sobre una construcción textual y sobre una construcción semántico-extensional. Esto es, el elementosintáctico y el elemento semántico se interrelacionan y complementan constituyendo un discurso textual coherente y cohesionado. En esta perspectiva, la retórica clásica se actualiza en todas sus partes textuales. Además, los relaciona con las posturas teóricas actuales que se ocupan del discurso

humano, entre ellas la semiótica, la pragmática, la lingüística del texto, entre otras teorías.

Entonces, el rétor italiano desarrolla una retórica textual que se constituye en una teoría capaz de comprender y/o interpretar la diversidad de ideas, posturas o subjetividades del discurso humano. Ahora, esta precisión de las partes textuales *inventio*, *dispositio* y *elocutio* nos serán de mucha utilidad para la interpretación del poema de Ramírez, que nos proponemos abordar con la mayor exhaustividad posible.

En la *inventio*, se constituye 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).

En efecto, un discurso textual está constituido por tres estamentos con sus propias particularidades, pero para su existencia necesitan estar unidos. En todo caso, desde los prismas de la retórica textual cualquier discurso humano está asentado en tres columnas que constituyen un edificio verbal. Por lo mismo, los tres ejes configuran un armazón lingüístico, cohesionado sintácticamente y semánticamente coherente.

De esta forma, en la *inventio*, se hallan las ideas, los temas y el mundo representado; en la *dispositio* el mundo de las ideas se transforma en una macroestructura textual, esto es, una idea se estructura en función de una intensionalidad discursiva y, finalmente, esta intensionalidad es configurada por la *elocutio*, que viene a ser los matices lingüísticos microestructurales.

Asimismo, en esta propuesta, resaltan dos categorías esenciales que serán de mucha utilidad para la interpretación del poema horazeriano. Estos son *el campo retórico* y *el campo figurativo*. El primero viene a ser «la vasta área de los conocimientos y de las experiencias comunicativas adquiridas por el individuo, por la sociedad y por las culturas» (Arduini, 2000, p. 47). En esta perspectiva, la cultura individual y/o colectiva constituyen el campo retórico; por lo tanto, estos saberes conforman el *abstracto* de la comunicación. Dentro de este campo, se halla el campo literario y, por ende, la propuesta poética de Ramírez. Además, esta categoría nos permite dialogar con las propuestas de los prismas de la pragmática y de la hermenéutica que se han planteado líneas arriba.

En cuanto a la categoría del *campo figurativo*, esta propuesta teórica será empleada en nuestro abordaje interpretativo del poema. Ahora, en nuestra perspectiva interpretativa, estos campos figurativos

responden el nivel del estilo comunicativo que intentaremos precisar en el poema analizado. Por lo tanto, responderán a la interrogante: ¿cómo se comunican los interlocutores en el texto lírico? En esta perspectiva, de conocer a profundidad las categorías propuestas, en seguida, se ahonda en cada uno de los campos figurativos, porque serán las categorías que emplearemos en nuestros análisis de «Una vuelta por la realidad».

Primero, **el campo metafórico** se define como una forma cognitiva de imaginario humano en el cual se asocian ideas por analogía con el fin de organizar una idea que supere el significado únicamente referencial hasta alcanzar una verdad más profunda. En este, se incluyen el símbolo, la catacrexis, el emblema, la alegoría, el símil, la hipérbole, la personificación y la parábola (Arduini, 2000, pp. 108-109).

Segundo, **la metonimia** es el espacio cognitivo donde el término base y el figurado se relacionan por una pertenencia de contigüidad a una misma cadena lógica (se proponen 5 tipos: causa-efecto, materia-objeto, continente-contenido, concreto-abstracto y signo-cosa) (Ibidem, pp. 111-112).

Tercero, **la sinécdoque** desarrolla una relación de inclusión a nivel del significado; por lo tanto, puede ser generalizante (todo por parte) y particularizante (parte por todo). Se presentan cinco casos: parte por todo («tres bocas dependen del alquiler»); todo por parte («el ladrón arranchó el bolso»); género por especie («el cuadrúpedo fue sacrificado»); especie por género («divertida comedia la de Calderón»); singular por plural («el iqueño fue aplaudido») (Ibidem, pp. 115-116).

Cuarto, **la antítesis** es el espacio cognitivo que se fundamenta en las contradicciones de las ideas. Este incluye la negación, la inversión o hipérbaton, la ironía, el oxímoron, la paradoja (Ibidem, pp. 119-121). Quinto, **la elipsis o reticencia** es el espacio cognitivo que consiste en la eliminación de algunos elementos de la oración. Incluye el silencio, la objeción, la reticencia o aposiopesi, la perífrasis, el eufemismo y la elipsis propiamente dicha (Ibidem, pp. 122-123).

Sexto, **la repetición** es el espacio cognitivo de adición, ampliación o reiteración de sonidos, palabras, entre otros casos. Este incluye la ampliación, la anadiplosis, el clímax, el quiasmo, la postposición, la anáfora, la epifora, el polisíndeton, la paronomasia, el políptoto, la figura etimológica, la sinonimia, la equívocidad, el énfasis, la distintio, la antanaclasis (Ibidem, p. 127).

7. Las figuras literarias

En este cuarto nivel, nos proponemos señalar cómo se han tejido los diferentes campos figurativos (Arduini,

2000, p. 103) que constituyen el nivel microtextual del poema. Por lo expuesto, en la búsqueda de precisar la particularidad del lenguaje figurado, primero, en el verso 5, resalta la presencia del campo figurativo de la metáfora, que podemos interpretar como un estado de caminata intensa. En seguida, se observa un ejemplo de la sinécdoque (Arduini, 2000, pp. 115-116) [vv. 6-7], que podemos interpretar como un caso de una sinécdoque del tipo la parte por el todo, en la cual algunas partes de una construcción histórica revelan la grandeza del gobernante. En este, se alude a los buenos gobiernos de dos virreyes de la etapa colonial.

En los vv. 26-27, aparece una hipérbole que alude a la posibilidad de cercar una megaciudad como Lima, que, en lo cotidiano, se convierte en un hecho improbable. Nuevamente, en los vv. 42-45, aparece una gran hipérbole que configura un escenario apocalíptico (una suma de carnicería, un laboratorio de un enloquecido médico, y una morgue de calibre industrial) que se asocia con el edificio de seguros médicos; por lo tanto, se puede inferir que en este fragmento se desarrolla una crítica feroz contra la atención deplorable de estas instituciones.

En los vv. 50-53, sobresale el campo figurativo de la elipsis o reticencia (Arduini, 2000, p. 122), en forma de un asíndeton donde la enumeración de una serie de animales y alimañas que habitan en una cloaca está asociada con la acción humana de un seguro de vida o de salud que desprotege sin remordimiento alguno a sus asegurados, lo que convierte al nombre de esta institución en una ironía procaz.

En los vv. 81-82, resalta una sinécdoque. En esta, un cuerpo maltrecho revela la violencia sufrida y que, a pesar de todo, ha sobrevivido a esta extrema experiencia. Por último, resalta una elipsis o reticencia, en su variante de asíndeton (vv. 103-112), que se puede leer como la configuración de un espacio urbano donde el sujeto humano sobrevive a pesar de su diaria cosificación.

En resumen, el discurso desenfadado del poema, por momentos procaz, está escrito en un lenguaje sencillo en concordancia con el habla cotidiana del habitante precarizado que mora en los intersticios de la ciudad. Por lo tanto, en este extenso poema, casi no se hallan ejemplos de figuras literarias bien elaboradas u originales. Más bien, estamos ante la presencia de un discurso subestandarizado de un poblador proletariado y sin educación formal.

8. La cosmovisión del poema integral

En esta parte de nuestro análisis, se busca inferir la visión de mundo que comunica el poema. Para este propósito, nos apoyaremos en las categorías *referente percibido* y *referente objetivo*, desarrolladas

por Stéfano Arduini. Estos conceptos nos permitirán indicar las particularidades del *referente* de la realidad que se propone en el poema. Además, no se debe olvidar que la aprehensión de una realidad objetiva es textualmente imposible; más bien, el poeta, con su trabajo de alfarero del lenguaje, logra captar una percepción de la realidad. En este sentido, en el texto retórico, el mundo representado se construye en la *inventio*:

Acabamos de decir que esta [la *inventio*] es el conjunto de seres, estados, procesos, acciones, ideas, reales o imaginarios, efectivos o posibles, que constituyen el referente del texto. Ahora sería oportuno distinguir entre un *referente percibido* y un *referente objetivo*. El segundo consiste en aquellos seres, estados, etc. como se dan independientemente de la percepción del individuo; el primero consiste en los mismos seres, estados, etc., así como el yod del individuo los percibe, sin que, sin embargo, hayan llegado todavía a ser texto (Arduini, 2000, p. 54)

En este proceso, solo a través del *referente percibido* podemos conocer el mundo representado en el texto, puesto que en este aparece la *res semántico-extensional* del individuo que lo percibe. Por ello, esta percepción particular de una realidad permite, en el análisis del poema, una pluralidad de interpretaciones.

Justamente, en la operación retórica de la *inventio*, se selecciona el *referente percibido*, con el cual un autor construye una realidad posible. En este punto, nos parece pertinente el papel que cumple el poeta, quien plantea en su manifiesto «Poesía integral / primeros apuntes sobre la estética del movimiento Hora Zero» (pp. 110-118) que la poesía deberá ocuparse de la realidad peruana y latinoamericana. Entonces, la realidad que se propone recrear en las obras líricas deberá reflejar «la vastedad y complejidad de la experiencia humana de este tiempo [...]». Es decir, materia de un poema integral es la realidad acontecida y aconteciente; y que adviene en sucesos como expresión de los enfrentamientos de las clases en pugna» (Ibidem, p. 110).

En efecto, el *referente percibido* que desarrolla el poema de Ramírez es una percepción de la experiencia humana que se desenvuelve en perenne lucha dialéctica de clases sociales. Asimismo, en este referente, el poeta se autorrepresenta como el protagonista en su papel de sujeto artista, marginal, antiacadémico y, lo más importante, se considera el representante de las grandes mayorías oprimidas por el sistema capitalista.

Por lo tanto, el mundo representado que se propone en la perspectiva de Ramírez está asentado en los presupuestos de la ideología marxista, más los ideales libertarios de Mayo del 68, del hipismo, de los barbudos cubanos, entre otras propuestas ideológicas y culturales que se desarrollaron entre las décadas de

1960 y 1970. En suma, la cosmovisión que deberá configurarse en el poema integral será la realidad cotidiana y vívida. Sin embargo, este referente percibido no solo recreará el presente de las dichas o desdichas humanas; sino, también, los hechos pasados: «la realidad acontecida y aconteciente» (Ibidem, p. 110).

Con este propósito, se menciona con cierto detalle las cartografías sociales de un *referente percibido* que propugna el poeta, porque nos interesa problematizar hasta qué punto la realidad peruana y latinoamericana que se pretende aprehender en teoría se ha concretizado en el texto lírico. En esta perspectiva, en nuestra lectura, se buscará confrontar el *referente percibido* que aparece en el poema con el *referente objetivo* que se propugna en el manifiesto.

Esto es, ¿en qué medida el poema individual se condice con la propuesta del *poema integral* del grupo? ¿Con cuánta profundidad semántica, en la práctica escritural del poema, el mundo representado recrea la propuesta poética teórica? Así, esta confrontación entre la teoría y la práctica nos permitirá precisar si funcionó o no la propuesta poética del fundador.

En este quinto nivel, nos ocuparemos en indicar: ¿cómo se *filma* el mundo representado? ¿El *referente percibido* del poema se condice con el *referente objetivo* propuesto en los postulados? En esta perspectiva, recordamos la siguiente idea del autor de *Armas molidas*: «un auténtico escritor que trabaje en poesía deberá escribir con toda su vida» (Ramírez, 1971, p. 113); por lo tanto, si la vida cotidiana del poeta se desenvuelve en el espacio urbano del centro de Lima; entonces, en este escenario, se desarrollan las historias y las tomas de posesión ideológica, artística, social, familiar y personal.

Estas características, como se observa, se corresponden con la vida cotidiana de la pequeña burguesía y la clase obrera. Ahora, si partimos del paratexto (*Un par de vueltas por la realidad*), estamos ante la presencia de una nominación metafórica que alude a un recorrido perspicaz por un entorno de espacio y tiempo específicos. Entonces, en esta búsqueda de revelar una realidad, la voz poética describe algunos espacios urbanos reconocibles y simbólicos de la capital.

Asimismo, este locutor se autorrepresenta como un líder ideológico que se preocupa por la salvación de su comunidad. En el primer segmento del texto, la voz describe los espacios circundantes a la plaza Bolívar, donde se resalta el contraste entre los pobladores de esta parte de la urbe; donde los sujetos privilegiados (vv. 4-5) se movilizan a pie por todos los espacios urbanos. También, el locutor resalta cómo algunos edificios públicos simbolizan el pasado colonial, aparentemente luminoso, del Perú (vv. 5-7).

En el cierre de este segmento, el locutor suplicante

pide que se visite a una mujer proletaria, quien se halla enferma (vv. 16-20), por lo que se configura una postura de solidaridad con la compañera caída en desgracia. Asimismo, el locutor se identifica con los desposeídos y marginados de la ciudad; en ese sentido, inferimos que el poeta se inspira en su propio recorrido vital.

En el segundo, se configura una serie de preparativos de emergencia por parte de una comunidad de origen popular, la cual debe enfrentarse a algún enemigo no especificado en el texto (vv. 21-27). En efecto, en estos versos donde un líder imparte órdenes, se elabora el tópico de la prevención de un colectivo popular ante el peligro que los acecha. Ahora, la amenaza proviene desde fuera de la ciudad. En ese sentido, el locutor ordena a sus compañeros que estén preparados ante la embestida del enemigo. También, es interesante cómo, en el texto, se recrea un marco en extrema tensión, donde cada integrante del grupo participa con una labor específica en la construcción de la defensa de su comunidad.

En el tercero, se recrea un escenario urbano deshumanizado (vv. 42-45), en el cual el locutor, al mismo tiempo que advierte del peligro, describe dos escenas que se complementan para recrear un espacio urbano apocalíptico. En la primera toma, los protagonistas son algunos órganos humanos arrojados a la intemperie, donde estos se exhiben hiperbólicamente por miles. Además, estos órganos flotan en ríos de orines y mares de babas, que configuran un escenario de espanto. En la segunda toma, un grupo de animales y alimañas propios de un hábitat de deshechos y desperdicios conviven configurando un círculo dantesco. Ahora, estas escenas decoran el Edificio de Seguros. Por tanto, se sugiere que esta institución de la salud cumple un papel inverso: produce sufrimientos y muertes en sus ciudadanos asegurados.

En el cuarto, la voz se dirige a un receptor. En la lectura, se descubre cómo el locutor se disfraza de un aparente *tú*, porque su interés es presentarse como el elegido, quien guiará a su comunidad hacia la salvación (vv. 66-73). En efecto, en estos versos, resalta el tópico de la autorrepresentación del artista como el mesías que guía al pueblo hacia su redención. Por ello, se evoca el tema del artista comprometido con su entorno, tan caro en las discusiones ideológicas en la década de 1970.

En el quinto, el locutor, en compañía de Pedro Álvarez, a imitación de Dante y Virgilio, recorre los diferentes círculos infernales de la urbe. El propósito es conocer en todos sus detalles el espacio cotidiano de la urbe deshumanizada. En este afán, resalta la impronta culturalista en el discurso del locutor, quien menciona a Beethoven, Homero y al Che Guevara, que, metonímicamente, refieren a sus gustos musical,

literario y político. Ergo, en esta referencia, se explicita la pertenencia del poeta a la alta cultura, mientras que sus camaradas se ubican en el entorno de la baja cultura.

Por lo dicho, en el plano de la educación, el poeta se diferencia de la masa popular. También, es interesante la defensa que hace el locutor de Rosa Suárez, una proletaria y provinciana que a duras penas sobrevive en la ciudad alienada. En este panorama, esta mujer se erige en el símbolo de la ternura y la fragilidad que merece ser protegida, principalmente por Pedro Álvarez, por pedido expreso del locutor (vv. 101-102).

En el último, se recrea una existencia urbana frenética, en la que sus habitantes sobreviven envueltos en una tensión permanente, por cuanto las normas de convivencia están basadas en la desesperación y la angustia permanentes (vv. 106-116).

En fin, en cuanto al tópico y a la configuración del mundo representado, este extenso poema se condice con la propuesta del poema integral, según la cual el poema debe revelar «la vastedad y complejidad de la experiencia humana de este tiempo» (Ramírez, 1971, p. 110). Sin embargo, su discurso monofónico del poeta mesías, del individuo auto elegido, del cronista proletarizado convierte esas voces de reclamo o esas luchas por sobrevivir en simples murmullos o ecos lejanos de una masa bullente.

Conclusión

Al final, se comprueba el triunfo de la ambivalencia en el poema analizado. Por un lado, tanto a nivel de la *verba* como de la *res*, textualmente, se observa el empleo de un discurso próximo al habla de la población precarizada y proletarizada de la urbe limeña. También, es verificable la configuración de un escenario marginal donde habitan las masas populares en un estado de sobrevivencia y pobreza materiales. Por otro lado, en este escenario dantesco, el único sujeto llamado o elegido para conducir hacia su salvación o redención a la población del desborde popular es el locutor del poema. Por ello, estamos ante la idea explícita de que solo el artista es el protagonista de los cambios sociales, afirmación que contradice los enunciados del manifiesto del poema integral.

Contribución de los autores

Preparación y ejecución, Desarrollo de la metodología, Concepción y diseño, Edición del artículo, Supervisión del estudio: ESM.

Fuentes de financiamiento

Esta investigación no recibió ninguna subvención específica de ninguna agencia de financiación, sector gubernamental ni comercial o sin fines de lucro.

Aspectos éticos / legales

El autor declara no haber incurrido en aspectos antiéticos ni haber omitido normas legales.

ORCID and e-mail

Edmundo de la Sota Díaz edelasotad@unmsm.edu.pe



<https://orcid.org/0000-0003-1999-0537>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albaladejo, T. (2009). La poliacroasis en la representación literaria. *Castilla* 0: 1-26.
- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.
- De la Sota, E. (2019). *La poética populista de Hora Zero: una aproximación a las primeras obras (1970-1973)*. (tesis de maestría), UNMSM.
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Akal.
- Fernández, C. La poliacroasis y el referente prehispánico en “Alturas de Macchu Picchu” de Pablo Neruda. *Alma Mater* 1 (1):19-26.
- Luján, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Arco libros.
- Matos, J. (2004). *Desborde popular y crisis del estado. Veinte años después*. Fondo Editorial del Congreso de la República.
- Ramírez, J. (1971). *Un par de vueltas por la realidad*. Ediciones del Movimiento Hora Zero.
- Villacorta, C. (2019). 1970-2000: de la hegemonía de lo conversacional a la diversidad de registros poéticos. En: Pollarolo, G. y Chueca, F. (2019). *Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial; Casa de la Literatura Peruana y Ministerio de Educación del Perú.
- Zevallos, U. (2014). Un par de vueltas por la realidad. La revelación de la provincia en Lima. (65-72). En: Roncalla, F. A. (ed.) (2014). *Revelación en la senda del manzanar. Homenaje a Juan Ramírez Ruiz*. Pakarina Editores.