

## La problemática de ciertos estudios culturales al abordar los textos literarios

**Camilo Fernández Cozman**

Creo que los estudios culturales bien practicados pueden enriquecer el panorama de la investigación en las ciencias sociales, pero que deben ir con mayor cuidado en el análisis de los discursos literarios y, en particular, de los textos poéticos; pues si desconocen la especificidad de la tradición literaria, entonces pueden hipervalorar aspectos ideológicos de un poema en desmedro de los valores formales que se desprenden de su lectura.

Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar practicaron estudios culturales, pero siempre respetaron la especificidad de la tradición literaria. El primero abordó la obra de José Martí sobre la base de un análisis riguroso de la métrica y de aspectos formales de los poemas. Cornejo Polar se aproximó creativamente a la poesía de Mariano Melgar enfatizando que el uso del yaraví como forma estrófica fue una afirmación de independencia respecto del canon peninsular. Tanto Rama como Cornejo Polar le asignaron un papel fundamental a la orquestación formal, pues esta es una inequívoca manifestación de la ideología del autor. No hay que dejar de mencionar el estudio de Rama centrado en *Los ríos profundos* en tanto "ópera de los pobres"<sup>1</sup> y las observaciones del crítico uruguayo respecto del rol que cumple el narrador en dicha novela. Ni Rama ni Cornejo Polar redujeron jamás el texto literario a la ideología del autor ni impusieron una lectura arbitraria, sino que dialogaron libremente con el poema o la novela, respetando la pluralidad de sentidos que porta el discurso artístico.

En este ensayo quisiera comparar un análisis de Antonio Cornejo Polar acerca de la poesía de Melgar con dos textos que se inscriben en lo que hoy llamamos *Cultural Studies*. Me refiero a *El caníbal es el otro* de Víctor Vich<sup>2</sup> y *Las máscaras de la representación* de Marcel Velázquez Castro<sup>3</sup>. Es digno de interés observar cómo hay dos formas de practicar los estudios culturales: la de Cornejo Polar respeta la especificidad de la tradición literaria y pone de relieve al abordaje de los componentes

---

<sup>1</sup> Cf. Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985.

<sup>2</sup> Vich, Víctor. *El caníbal es el otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: IEP, 2002.

<sup>3</sup> Velázquez, Marcel. *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú (1775-1895)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos y Banco Central de Reserva del Perú, 2005.

formales del poema. La segunda implica un cierto reduccionismo: olvida la explicación de los componentes formales de un poema o del carácter innovador de ciertos géneros discursivos como la "tradición" de Ricardo Palma. Vich deja de lado el análisis de la forma literaria, articulada al universo de las ideologías. Por otro lado, Velázquez obvia el análisis del cariz innovador de la "tradición" como género discursivo para concentrarse, casi exclusivamente, en el abordaje de los componentes racistas en el discurso ficcional de Ricardo Palma.

## **LOS YARAVÍES DE MELGAR, SEGÚN ANTONIO CORNEJO POLAR**

Cornejo Polar toma como punto de partida la idea de que la peruana no es una literatura que tenga como rasgo principal la unidad sino la pluralidad contrastante y conflictiva. Distingue tres sistemas en el ámbito de la literatura peruana: el de la literatura "cultura", escrita en castellano y que utiliza géneros europeos como la novela; el de las literaturas aborígenes (quechua, aimara, lenguas amazónicas), que emplea tanto la oralidad cuanto la escritura, y el de la literatura popular en castellano, donde la oralidad se encuentra muy vinculada a la música. Estos tres sistemas entran en permanente correlación. Uno de ellos puede asimilar elementos del otro. Por ejemplo, Arguedas se sitúa en el primer sistema, pero asimila elementos del segundo (las canciones quechuas y la cosmovisión andina). Ricardo Palma también forma parte del primer sistema, pero sus tradiciones manifiestan la asimilación de componentes del tercero (la oralidad y los refranes populares, verbigracia).

Sobre la base de esa fundamentación teórica, Cornejo Polar se preocupa mucho más en la propuesta formal de los textos poéticos de la emancipación. Es decir, cree necesario auscultar la ideología del poeta poniendo sobre el tapete el tipo de escritura y de lengua que este último emplea en sus versos.

De modo riguroso, Cornejo Polar distingue una literatura de la emancipación entre comillas y otra sin comillas. En la primera se sitúan los poemas sobre la independencia, "A la victoria de Junín" de Olmedo, la poesía patriótica de Melgar y otros textos escritos bajo la norma del neoclasicismo español. La segunda, en cambio, está constituida por los yaravíes de Melgar que sí afirman una independencia estilística en relación con la norma neoclásica de raigambre hispánica.

Cornejo Polar piensa que es erróneo atribuir a los yaravíes melgarianos una filiación romántica. De ese modo, "se mutila o recorta el significado popular-indígena de estas canciones, gracias a lo cual se conserva imperturbablemente el preconcepto de la unidad de la literatura (y

de la sociedad) peruana"<sup>4</sup> . Pero no confunde el yaraví popular con el de Melgar. Aquél forma parte del sistema de la literatura popular en castellano; por el contrario, el yaraví melgariano se adscribe al primer sistema, pero asimilando elementos tanto del segundo cuanto del tercero, porque entra en correlación con el yaraví popular y también con el harauí quechua. La de Melgar es una poesía mestiza y heterogénea y así afirma su libertad en relación con el neoclasicismo español.

En la "literatura de la emancipación", Cornejo Polar observa que la expresión formal parece traicionar al contenido. Un análisis que intente relacionar las instancias temático-referenciales con las formales constata de inmediato una contradicción. Los textos de la "literatura de la emancipación" asumen la emancipación como tema o referente, pero:

repiten sin variantes la norma del neoclasicismo español, y en esa repetición no se perciben rasgos de una conciencia que señale la contradicción que subyace en el acatamiento de tal modelo. No está de más recordar, como ilustración complementaria, que un periódico tan liberal, independentista y antiespañol como *La abeja republicana* se anuncia bajo el epígrafe de unos versos patrióticos de Quintana<sup>5</sup> .

Los nuevos temas independentistas se procesan con un instrumental y una forma literaria que remiten al neoclasicismo español. Este hecho contradictorio tiene relación con la idea de que la Independencia en el Perú cambió la superestructura política, pero mantuvo la base económico-social. Vale decir, no significó una transformación radical de la estructura económica del Perú.

Esta idea ha sido aceptada por numerosos estudiosos de la historia del Perú. Por ejemplo, José Ignacio López Soria afirma que:

La vida republicana se asienta, pues, sobre las mismas estructuras, jerarquías, privilegios y valores de la sociedad colonial. La república se construye de acuerdo al esquema tradicional: aristocracia de la tierra feudalizante y autonomista, burguesía comercial reducida pero nutrida de privilegios, sector intelectual escasamente conocedor de nuestra realidad, militares ávidos de poder y con las miras puestas en las tierras abandonadas por los españoles, y una enorme masa de indios, mestizos, negros y mulatos sin status ciudadano<sup>6</sup> .

---

<sup>4</sup> Cornejo Polar, Antonio. "Sobre la literatura de la emancipación en el Perú". En: *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>6</sup> López Soria, José Ignacio. "La época del rompimiento". Aranibar, Carlos et al. *Nueva historia del Perú (un compendio)*. Lima: Mosca Azul, s/f. 104-5.

Pero Cornejo Polar no cae en un inmediatismo sociologista. Él considera que la materia prima de la poesía es el lenguaje. Por eso, remarca que en última instancia es el lenguaje el que determina las construcciones semánticas y la ideología del poeta. Para Cornejo Polar, el lenguaje no reproduce mecánicamente la realidad. Por lo tanto, las peculiaridades de la Independencia en el Perú no pueden explicar la complejidad de las producciones literarias del período en cuestión.

En un contexto marcado por el acatamiento de la norma neoclásica hispánica, Melgar adquiere rasgos distintivos. Su yaraví no habla de la Independencia sino del amor; sin embargo, constituye un acto de autonomía creadora, pues contiene una matriz indígena muy clara: el harauí andino. Además, se vincula con la tradición del yaraví popular en castellano.

El yaraví melgariano "realiza en el plano que específicamente les corresponde como obras literarias esa dimensión emancipadora que la 'literatura de la emancipación' proclama pero no cumple"<sup>7</sup>. Cornejo Polar supera los enfoques mecanicistas que, apelando a un sociologismo positivista, intentan explicar las características del texto literario. De ese modo, abre la posibilidad de abordar los poemas prestando atención a los componentes formales de estos últimos con el claro propósito de superar el análisis puramente contenidista de los discursos poéticos.

Es prácticamente una de las primeras ocasiones que en el Perú se avanza hacia una sociología de las formas poéticas. Cornejo Polar está afirmando de manera implícita que la forma delata la ideología del poeta. El crítico, pues, debiera quizá observar los procedimientos lingüísticos y la elección estilística que se manifiestan en la obra poética, y después interrogarse acerca de la ideología del escritor.

## **LA POESÍA SENDERISTA, SEGÚN VÍCTOR VICH**

*El caníbal es el otro* revela que Vich tiene interés en reconstruir el lugar de la enunciación, término con el que se alude "al contexto histórico de la enunciación y al conjunto de determinantes sociales que estructuran la condición social del enunciado"<sup>8</sup>. Sobre la base de esa perspectiva, decide analizar la poesía de Sendero Luminoso, entre otras manifestaciones discursivas. Vich anuncia que "intentará moverse dentro de consideraciones 'textuales' y 'extratextuales' "<sup>9</sup>, aunque busca ir más allá del análisis formal del discurso.

---

<sup>7</sup> Cornejo Polar, Antonio. *Op. cit.*, p. 61.

<sup>8</sup> Vich, Víctor. *El caníbal es el otro*. Lima: IEP, 2002. 10.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 11.

Si hablamos del signo literario, debemos recordar que la relación que se establece entre significante y significado es de carácter motivado. En tal sentido, pienso que es pertinente tomar en cuenta la orquestación formal de un poema o de una novela para ir más allá y abordar, luego, el universo de las ideologías y de los vastos contextos culturales. No dice Vich que dejará de lado lo textual: afirma que va a trascender el nivel textual, pero sin olvidarse de este.

Sin embargo, debemos precisar algunos problemas respecto del uso poco riguroso de algunas categorías. En la introducción se hace referencia a un interés por la obra del psicoanalista francés de tendencia estructuralista Jacques Lacan, pero el marco teórico es francamente insuficiente. Se pone como título *El caníbal es el otro*, mas no se explican las profundas diferencias entre el otro con minúscula (es decir, el semejante pero a la vez diferente) y el Otro con mayúscula (o sea, el orden simbólico), delimitación fundamental para comprender la teoría del sujeto que subyace al pensamiento de Lacan. De otro lado, tampoco se precisa la noción de sujeto como un efecto de la cadena significante, ni se explicitan las diferencias entre "individuo" y "sujeto" (posición discursiva). Además, no se explican los tres registros del sujeto: lo real (la esfera de lo imposible de representar), lo simbólico (el orden del lenguaje) y lo imaginario (conjunto de imágenes especulares que permiten al yo representarse como un otro).

Vich dice: "Y la poesía, como todos sabemos, no es solamente un problema de *contenido* sino también de *forma*"<sup>10</sup>; no obstante, el análisis de la poesía senderista deja de lado el abordaje de la forma poética. Contradicción inaceptable. ¿Cuáles son los elementos que señala Vich en su lectura y que aparecen en la poesía de Sendero Luminoso? La visión teleológica de la historia, la disolución del sujeto dentro de los objetivos del partido, el culto a la muerte y el discurso pedagógico. Todos los elementos antes mencionados remiten exclusivamente a la visión del mundo y a componentes temáticos. ¿Y la forma poética? ¿Cómo se analiza esta? De ninguna manera. Se la deja de lado y se procede a realizar una interpretación absolutamente contenidista del fenómeno literario. Por ejemplo, no se interroga Vich acerca de la importancia del escandido de los versos y de los encabalgamientos como marcas de la ideología del yo poético y de la inserción de este en un proyecto colectivo de supuesta transformación social. Actualmente, los estudios de versificación han evolucionado muchísimo y no se han quedado en meras perspectivas formalistas. La óptica de Oldrich Belic ha producido casi una revolución

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 16. (Subrayado por el propio Vich).

copernicana en los estudios de versificación castellana. Su libro *Verso español y verso europeo* (2000) enfatiza la necesidad de realizar una exégesis del ritmo como fenómeno semántico que, obviamente, remite a la visión del mundo.

Vich olvida estudiar la orquestación figurativa de la poesía senderista. No hay una explicación de las metáforas que porta el texto y que se articulan a proyectos ideológicos. Actualmente, la Retórica General Textual y la lingüística cognitiva ofrecen vías fructíferas para el estudio del arsenal metafórico de la poesía senderista, superando el formalismo intransigente.

Antonio García Berrio, Stefano Arduini y Tomás Albaladejo ponen de relieve el estudio de metonimias y de metáforas, articulado a visiones del mundo. Por su parte, Arduini ha intentado, con éxito, aproximar la Retórica a los estudios culturales<sup>11</sup>. George Lakoff (uno de los grandes representantes de la lingüística cognitiva) analiza, con rigor, de qué manera nuestro pensamiento es metafórico e, incluso, ha decodificado el discurso autoritario de Bush en la guerra contra Irak<sup>12</sup>; en otras palabras, ¿no hubiera sido interesante asumir la postura de los estudios culturales asimilando creativamente, por ejemplo, algunas ideas de Lakoff también interesado en el desciframiento del discurso autoritario?

Vich expresa que la poesía es también forma, mas su análisis de la poesía senderista obvia el análisis de la forma. ¿Por qué? Quizá por dos razones. La primera: hay un prejuicio respecto del abordaje de esta última. Se cree que estudiar una metáfora es adoptar una óptica necesariamente inmanentista, a la manera de algunos formalistas rusos. Eso es totalmente falso: uno puede partir del yaraví como estructura estrófica (así lo hace Cornejo Polar) y llegar a la hipótesis de que Melgar asume una perspectiva independentista respecto del canon peninsular. La segunda: ahora está de moda olvidarse de la forma poética. Si uno analiza el ritmo de un soneto (articulado a componentes semánticos e ideológicos), es tildado por algunos investigadores como pasadista. Repito: ahora está de moda dedicarse al análisis de los contenidos olvidando el trabajo de filigrana con el lenguaje que realiza el escritor. No importa si el escritor se pasó corrigiendo cincuenta años sus sonetos. Lo importante (para algunos) es analizar solo las ideologías y los contextos culturales al margen de los rasgos formales de un poema o de una novela.

---

<sup>11</sup> Arduini, Stefano. "Fronteras, identidades, metáforas". *Letras* 105-6 (2003):35-48.

<sup>12</sup> Véase <http://www.georgelakoff.com>

## MARCEL VELÁZQUEZ Y UNA DISCUTIBLE LECTURA DE RICARDO PALMA

Marcel Velázquez Castro es un destacado investigador surgido en las canteras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La publicación de *Las máscaras de la representación* significó, entre otros aspectos, el predominio de la investigación literaria que se hace en San Marcos y la continuación de un proyecto de crítica interdisciplinaria que tiene un hito indiscutible en *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)* (2000) de Carlos García-Bedoya Maguiña.

Seamos justos: *Las máscaras de la representación* es un libro mucho más riguroso que *El caníbal es el otro* porque manifiesta un cuidadoso trabajo bibliográfico, resume el estado de la cuestión y aporta una visión interesante sobre el estudio del imaginario decimonónico en el Perú, poniendo de relieve el abordaje del sujeto esclavista, "nombre que proponemos para denominar los rasgos comunes del discurso y las estrategias cognoscitivas en la percepción del otro afrodescendiente"<sup>13</sup>.

Quisiera reflexionar en torno a la lectura que hace Velázquez de la obra de Ricardo Palma. No obstante, es pertinente recordar que Palma es un nombre imprescindible al menos por tres razones: 1) Universalizó la narrativa peruana, pues fue el primer autor literario que obtuvo un gran prestigio en España e incluso llegó a ser traducido al chino; 2) Creó un nuevo género (la *tradición*) que motivó varias decenas de imitadores en Latinoamérica; 3) Empleó, con destreza, la ironía como recurso retórico que lo evidencia como un escritor irreverente, desmitificador de ciertas instituciones oficiales. Pienso que obviamente es el escritor peruano más relevante de la literatura decimonónica.

Ahora bien, no se puede entender a Palma sin la ironía como figura retórica. Pierre Fontanier, en un tratado clásico decimonónico (*Las figuras del discurso*<sup>14</sup>), decía que la ironía era una figura de expresión que opera sobre la base del mecanismo opositivo. Ella "consiste en decir a través de una burla, agradable o seria, lo contrario de lo que se piensa o de lo que se quiere hacer pensar"<sup>15</sup>.

La neorretórica contemporánea, en el siglo XX, ha profundizado en el análisis de la ironía. El grupo de Lieja considera que la ironía es una figura

---

<sup>13</sup> Marcel Velázquez Castro. *Las máscaras de la representación*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM y Banco Central de Reserva del Perú, 2005. 78.

<sup>14</sup> Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977. Este tratado fue publicado desde 1821 a 1830.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 145-146. La traducción es mía.

de pensamiento<sup>16</sup> que opera mediante el mecanismo de la supresión-adjunción<sup>17</sup> porque se disminuye información y luego se agrega un nuevo contenido informativo. Por ejemplo, cuando alguien alude a un escritor de pésima calidad diciendo que se trata de un "excelente escritor", está suprimiendo la idea explícita de la baja calidad del mencionado autor y está agregando el concepto de que este último tiene, supuestamente, una calidad digna de ser tomada en cuenta. En esa oposición, para el grupo de Lieja, radica la esencia del procedimiento de la ironía.

En la retórica general textual, representada por Tomás Albaladejo y Stefano Arduini, la ironía es considerada desde una óptica disímil. Para Arduini<sup>18</sup>, la ironía se sitúa en el campo retórico o cognitivo de la antítesis porque supone, desde una óptica conceptual, una oposición entre dos ideas. Dicha confrontación va mucho más allá de la sintaxis y del proceso substitutivo y de la noción de desvío, pues sitúa a la ironía como un universal antropológico de la expresión: el ser humano como especie se expresa irónica, metonímica o metafóricamente, pero el contenido de la figura retórica varía de cultura en cultura.

Intentemos definir un poco más la ironía. Lauro Zavala afirma que la ironía es "la presencia simultánea de perspectivas diferentes (que) se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada"<sup>19</sup>.

Por su parte, Wayne Booth, uno de los que más ha estudiado la ironía, sostiene que cuando la ironía es decodificada de modo pertinente se produce una cierta complicidad entre el emisor y el receptor: "la emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión entre espíritus afines"<sup>20</sup>.

No niego que puedan haber algunos rasgos racistas en la tradición palmista, secuelas de una época marcada por la exclusión del otro en el ámbito de la producción discursiva; sin embargo, la lectura que hace Velázquez de los textos ficcionales de Palma me parece algo arbitraria, pues desconoce que en la ironía opera el principio de oposición y que un

---

<sup>16</sup> El grupo de Lieja (o grupo Mi) llama metalogismo a la figura de pensamiento.

<sup>17</sup> Groupe de Liège. *Rhétorique générale*. Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 139.

<sup>18</sup> Arduini, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000. 119.

<sup>19</sup> Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: UAM Xochimilco, 1993. 39.

<sup>20</sup> Booth, Wayne. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986. 57.

escritor irónico busca la sutileza e imagina la literatura como un acto lúdico. Me parece que Velázquez hace una lectura demasiado seria y extrae conclusiones excesivamente serias de un texto que se plantea como un producto lúdico. Palma desea jugar con el lector y no debemos extraer conclusiones tan severas de la tradición palmista: "El predominio de las voces violentas y ofensivas [en las *Tradiciones*] revela la incapacidad del sujeto esclavista de aprehender al esclavo sin remarcar además la distancia que los separaba."<sup>21</sup>

Si bien la perspectiva de Velázquez es coherente, no estoy seguro de que un trabajo que busque solo elementos racistas en la tradición de Palma sea tan relevante. Un texto literario es una cuidadosa orquestación de las formas y los contenidos articulados a una determinada visión del mundo. Cuando nos dedicamos únicamente al estudio del sujeto colonial en la obra de Palma dejamos de lado un elemento que me parece crucial desde el punto de vista de los tipos discursivos: la creación de la tradición como género y su aporte en el largo camino de la literatura latinoamericana.

El enfoque de Velázquez es algo reduccionista: deja de lado, en gran medida, el aporte innovador de la tradición como género y se dedica fundamentalmente a captar —meticulosamente, claro está— los componentes racistas en nuestra literatura decimonónica y, en particular, en el pensamiento de Palma.

La crítica literaria es también un ejercicio de sutileza. Me parece que el tratamiento con los textos ficcionales exige un nivel de perspicacia por parte del investigador. No se puede censurar el discurso de Palma porque allí se observan componentes racistas olvidando otros aspectos del insigne tradicionista que son tal vez mucho más relevantes para el estudio de nuestra tradición literaria. He señalado el indiscutible nivel de innovación que existe en la prosa de Palma cuando este crea un nuevo género. ¿Este hecho, acaso, no merece una investigación minuciosa desde la perspectiva de los estudios culturales que señala la pertinencia del análisis de los tipos discursivos, articulados a visiones del mundo y a contextos interdisciplinarios y —más aún— transdisciplinarios?

#### **CODA**

Quisiera ser enfático en el siguiente aspecto: los estudios culturales bien llevados pueden ser un instrumento metodológico valioso si respetan la especificidad de la tradición literaria. Rama y Conejo Polar sí le dieron una gran primacía al abordaje de las formas literarias, articuladas a

---

<sup>21</sup> Velázquez Castro, Marcel. *Op. cit.*, p. 184.

contextos interdisciplinarios y a visiones del mundo. Sin embargo, si los estudios culturales caen en el contenidismo o en obviar el análisis concienzudo del carácter innovador de algunos géneros discursivos como la "tradición", entonces pueden dar una visión algo sesgada de la ideología que subyace a un texto ficcional. Es decir, creo que es conveniente huir de todo tipo de reduccionismo y hacer una lectura abierta y rigurosa, respetando la pluralidad de significados que porta un discurso literario.