

MARCOS MONDOÑEDO

**GRAFISMOS RETÓRICOS EN CONTRA NATURA
DE RODOLFO HINOSTROZA**

Resumen:

El autor sostiene la tesis de que la obra poética de Rodolfo Hinostroza, al igual que el caso de Vallejo, constituye uno de aquellos hitos de la literatura contemporánea, que se caracterizan por gestar no sólo un cuestionamiento radical de los recursos lingüísticos heredados por la tradición, sino una exploración que desborda los límites del lenguaje establecido, en la búsqueda de nuevos horizontes de comunicación entre los hombres, a través de la poesía.

Particularmente su segundo libro de poemas, *Contra Natura*, mal comprendido por la mayoría de la crítica, desborda de una manera alucinante, mediante la inclusión de grafismos y una yuxtaposición de elementos a modo de fragmentos de un *collage*, una renovación expresiva que no deben entenderse como una inclusión meramente retórica, sino como un hecho sustancial que apunta a una renovación del lenguaje que hoy parece quizás *contranatural*.

Palabras clave:

Poesía y comunicación, grafismos no alfabéticos, retórica.

En el prólogo de una de sus antologías, Jorge Luis Borges¹ declaraba que la historia de la poesía no se basaba en los libros de aquellos poetas admirables que por ser sólo eso, admirables poetas, cayeron en el olvido; sino que, como se acostumbraba escribir la literatura

¹ *Antología poética 1923-1977*. Bogotá, 1986, Oveja negra, p 5.

en función de la historia de la literatura, se prefería a aquellos textos que modificaron el curso de dicha historia. Tal vez con esto Borges quería dar a entender que existen libros basados en un lenguaje confiado en los recursos heredados de la tradición y en la posibilidad de la comunicación ya establecida por el consenso, y otros que se gestan en el cuestionamiento de esos recursos y en exploraciones que bordean los límites del lenguaje; y que, por supuesto, son estos últimos los denominados hitos de la literatura en Occidente. Es imposible no nombrar dentro de ellos a esa maravillosa complejidad denominada *Ulises*, o a los textos de poetas como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, a quienes se los lee como hitos universales y a los que se acude constantemente porque resultan inagotables.

Dentro del caso peruano Vallejo es una figura indiscutible, más específicamente, *Trilce* determina un vuelco en la tradición cuyas repercusiones pueden considerarse aún vigentes. Más recientemente, dentro de la década del sesenta, la obra de Rodolfo Hinostroza también puede definirse como una experiencia límite, sobre todo en su segundo libro de poemas, *Contra Natura*², algunas veces mal comprendido.

Tempranamente la crítica vio en la poesía de Hinostroza una madurez formal sorprendente, sobre todo en el manejo verbal y en las complicadas intertextualidades de resonancias históricas que comprometían, en una exacta fusión, a la actualidad y el pasado, a lo culto y lo popular, pero también a la ficción y esa extraña reunión de hechos y perspectivas que llamamos realidad. En este sentido, por ejemplo Mirko Lauer afirmaba que estos procedimientos provocaban un efecto de alucinación, a lo que contribuía el hecho de que el poeta situaba en un mismo nivel sucesos de la historia y de la literatura, y «en esta hábil confusión la imagen del pasado se torna irreal y las imágenes poéticas cobran solidez»³.

² *Contra Natura*. Barcelona, 1971, Barral Editores, 87 pp.

³ Mirko Lauer «Las batallas, los combatientes y los otros, comentario a los poemas de Rodolfo Hinostroza». En: *Amaru*. N° 14, Lima, enero de 1971, pp 85-86.

En Contra Natura, esta yuxtaposición de elementos se realiza mediante una gran cantidad de alusiones y citas eruditas de diversos autores que en distintos idiomas colaboran, a modo de fragmentos de un *collage*, con los sentidos que se gestan en el texto. A este respecto, Lauer y Ortega⁴ opinaban que por el uso específico que se hace de este recurso, la voluntad poética de *Contra Natura* incurre en la falacia denominada *magister dixit*, puesto que tales citas son usadas como conclusión y no como punto de partida, con lo cual se pone en la disyuntiva de «transponer una experiencia a través de la cultura o permitir que esta experiencia se diluya en claves culturales»⁵. Sin embargo, para estos críticos, este cultismo se equilibraba con la base vitalista del poemario que lo aproximaba a los movimientos contestatarios y juveniles de la década del sesenta.

Pero algunos fueron más reacios en asimilar este juego de *collage* dentro del poemario. Críticos como José Miguel Oviedo entendieron la idea y la inscribieron dentro de la tradición de Eliot, en donde «el soporte de la cultura se ha destruido y el poeta canta esas ruinas, el mosaico de conocimientos que ya no puede recomponer»⁶. No obstante, este crítico no aceptaba la inclusión de ciertas «claves privadas» que hacían del poemario un texto innecesariamente intransitivo. Del mismo modo opinaba Abelardo Oquendo respecto de dicha inclusión de «símbolos gráficos no literales», calificándola de «coherente pero de algún modo superflua»⁷.

Los que trataban de asimilar tales *grafismos*⁸ para la coherencia interna de *Contra Natura*, les adjudicaban valores éticos y esté-

⁴ Lauer, Mirko y Julio Ortega: «Partitura para una obertura de la lectura de 'Contranatura'». En: *Creación y crítica*, Nº 3, Lima, marzo de 1972.

⁵ Art. cit., s/n.

⁶ «Hinostroza: la decadencia de Occidente». En: *Suplemento dominical de El Comercio*. Lima, 5 de setiembre de 1971, p. 22.

⁷ Oquendo, Abelardo. «Aproximaciones a *Contra Natura*». En: *Textual*, Nº 3, diciembre de 1971, p. 70.

⁸ Utilizamos la designación *grafismo* en el sentido expuesto por Giorgio R. Cardona (Cf. *Antropología de la escritura*. Barcelona, 1994, Gedisa, p. 27), como trazo concreto plasmado sobre un soporte que surge como actualización del *elemento gráfico* que es la unidad abstracta mínima de la escritura.

ticos, de ahí que, para Camilo Fernández, «las fórmulas matemáticas se asocien con la immaculada belleza y que la circunferencia, por ejemplo, se encuentre fuertemente vinculado con el amor y con la armonía»⁹. Mario Montalbetti en el prólogo a los *Poemas Reunidos* de Hinostraza, intenta articular este elemento a una progresión, en donde el lenguaje poético quiere quebrar la estructura del lenguaje tradicional basado en la oposición Sujeto/Predicado, y esto desde un manejo espacial del texto escrito. El poeta desarrolla, según él, «su propia *mise en page*, en la que hay ejes de sentido que atraviesan horizontal, vertical y diagonalmente la página y espacios en blanco que articulan el texto, como los silencios una composición musical; las palabras no bastaron: aparecieron los símbolos, las grafías, etc.»¹⁰. Esta interpretación no hace sino explicitar la funcionalidad de ruptura o disturbio, para una lectura normalizadora de tales grafías en el poemario; en términos de Culler, la aparición de estos grafismos atenta contra una lectura «naturalizadora»¹¹.

No obstante, toda la crítica está de acuerdo en entender, tal vez no de manera explícita, como una inclusión -innecesaria o justificada- al procedimiento que llevó a Hinostraza a ubicar, dentro de la trama del poemario, a tales grafismos que, de ese modo, actúan como elementos dentro de una *yuxtaposición* semejante a los de un *collage* cubista, dando por resultado expresivo lo que Octavio Paz denomina *simultaneísmo*.

El simultaneísmo vendría a ser un recurso formal propio del futurismo, al cual, sin embargo, el crítico-ensayista mexicano hace

⁹ Fernández, Camilo. Reseña a *Poemas reunidos*. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Nº 27, Año XIV, 1^{er}. Sem, Lima, p. 241.

¹⁰ Montalbetti, Mario. «Notas sobre Hinostraza y los textos». En: Rodolfo Hinostraza, *Poemas reunidos*. Lima, Mosca Azul Editores, 1986, p. 11. Estas ideas, sin embargo, solo parafrasean las expuestas como poética personal por el propio Hinostraza en un artículo llamado «Silencio: Mallarmé». En: *Hueso húmero* Nº8. Lima, Mosca Azul Editores, 1981; pp. (95)-107.

¹¹ La cual implica una reasimilación para el circuito de la comunicación, de uno de los múltiples sentidos posibles de un texto escrito que funciona como una solidificación del lenguaje. (Cf. Culler, Jonathan. *La poética estructuralista*. Barcelona, 1978, Anagrama, p. 192).

recorrer por muchos periodos e ismos, desde la vanguardia de principios de siglo hasta su propia generación, pasando por Pound y Eliot¹². La idea programática vanguardista al respecto, consiste en que a través de la supresión de los nexos sintácticos, se provoque una yuxtaposición de bloques verbales que logre una suerte de asimilación y materialización del instante múltiple; como en «Zone» de Apollinaire, en donde «todo fluye y se presenta, se hace presente, en un pedazo de tiempo inmóvil que es así mismo un pedazo de espacio en movimiento»¹³. En otras palabras, el simultaneísmo del poema debe ser, al decir de Hugo Friedrich, «como una página de periódico, desde la que las cosas más dispares saltan simultáneamente a los ojos, o como una película, que rápidamente alinea una imagen junto a otra»¹⁴. Para tratar de dar cierta precisión al concepto, podemos entonces entenderlo como parte de la intención constructivo poética, cuya manifestación puede ser nombrada 'fragmentarismo' producto de la aplicación de la técnica del 'collage'. Es decir, para lograr con el lenguaje -entendido este como lineal y secuencial- la manifestación de la pluralidad del instante -como querían los cubistas: el *simultaneísmo*- en la lírica moderna se intenta minar la frase, eliminar los verbos, los conectivos, abandonar la causalidad por medio del *collage*¹⁵.

¹² Paz, Octavio; *Los hijos del limo*. Colombia, 1985, Oveja Negra, pp. 102-111.

¹³ *Op. cit.*, pp. 106-107.

¹⁴ Friedrich, Hugo; *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, 1974, Seix Barral, p. 192.

¹⁵ Los contenidos nominales a decir de Friedrich, «no deben ser ellos mismos ni encausados en una corriente de sucesos ni en cualquier tipo de temporalidad, es más, en casos extremos ni siquiera aparecen relacionados entre sí. El abandono de los verbos no solamente potencia formal y sintácticamente el *fragmentarismo* de esta poetización, sino que fortalece el aislamiento de lo nominalmente mostrado y, con ello, su alta tensión». (Op. cit., p. 201, énfasis nuestro). Esta tensión provocada por el fragmentarismo surge, como sabemos, del recurso formal cubista del *collage* y su aplicación conceptual -aunque a veces también de manera directamente plástica como en Apollinaire- en la lírica de vanguardia. Jacquelin Chénleux-Gendron establece, por ejemplo, la relación entre el *collage* cubista y la poesía de Reverdy: «Así como el *collage* cubista introduce según Braque una 'certidumbre' sobre la tela, es decir, en el seno del arte, la presencia al menos en Indicios de realidad, que introduce una relación de tensión con él, asimismo la poesía de Reverdy se

El problema de la crítica radica en que, para algunos, hay en este plano expresivo un disturbio, algo imposible de asimilar como parte constitutiva del todo unitario; y para otros, dicho disturbio es articulable al discurso sobre la base de una asimilación a la lógica lingüística (como parece sugerir la interpretación somera de Fernández y de Montalbetti) lo cual no sea sino tal vez una reducción, ¿Cómo mantener entonces en estos gráficos –el disturbio– su carácter transgresor y a la vez establecer con ellos una interpretación naturalizadora?

Para nosotros, la crítica ha errado en no entender que dicho elemento puede ser asimilado dentro de la coherencia establecida por el mecanismo formal del simultaneísmo. Así como son aceptadas en la interpretación el anacronismo y las citas como yuxtaposición relativizadora de los significado por la Historia Oficial, los gráficos no lingüísticos –los *grafismos*– son también una yuxtaposición cuestionadora de la línea, en tanto que surgen como una incrustación de lo no temporal o no lingüístico, lo cual es entendido como elemento «ineficaz» para el fluir discursivo.

De haberlo comprendido, ello aún no sería suficiente, todavía faltaría describir de qué modo funcionan tales «incrustaciones»; mejor dicho, habría que contestar a la pregunta de cómo es esa interferencia y articulación simultánea en el discurso del poemario. Para responder a esto, dentro del doble movimiento de respetar su transgresión y naturalizarlos, debieron quizás acudir a un sistema cuya existencia se posa en esa paradójica condición de desviación insttucionalizada: la Retórica.

Al demostrarse que los grafismos logran encajar en la descripción del funcionamiento de las figuras de la *elocutio*, la consecuencia inmediata es su reingreso al poemario -de donde la crítica las ha expulsado como elementos accesorios- con una función cen-

fija, sin duda, como objetivo 'producir sobre el espíritu del lector el mismo efecto que lo real', y en todo caso establecer con ese 'real' una tensión ambivalente en la que se marque el placer de nuestra lectura» (Chénieux-Gendron. El *surrealismo*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989; p. 117).

tral en la constitución del lenguaje poético, puesto que tales figuras son un requisito indispensable para la transformación del lenguaje corriente en poesía.

Para este procedimiento, partimos del marco teórico establecido por el Grupo Mi o Grupo de Lieja, en su *Retórica general*¹⁶. No obstante, debemos ampliar dicho marco desde ciertas rendijas abiertas por el grupo mismo. Dicha ampliación de la definición de lo retórico supone un traslado o un engarce que va desde lo exclusivamente lingüístico hacia lo plástico.

En primer término, las figuras retóricas, las *metáboles*, según el Grupo de Lieja, son desviaciones respecto de la norma, que el lenguaje poético asume como forma de auto constitución. Son, a decir de Camilo Fernández, «una transgresión de la norma, una alteración del grado cero absoluto, entendido como el discurso reducido a sus semas esenciales»¹⁷. Estas se ordenan en cuatro grandes dominios: el de los *metaplasmos*, el de las *metataxis*, el de los *metasememas*, y el de los *metalogismos*.

Los metaplasmos, son «las figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras y de las unidades de orden inferior a las palabras»¹⁸. Las unidades inferiores son las sílabas, los fonemas y los grafemas. Las metataxis, son «figuras que actúan en la estructura de la frase»¹⁹, la cual se constituye por sintagmas y morfemas. Los metasememas, son figuras que afectan los semas en las palabras, por consiguiente, un semema «reemplaza un sema por otro, o sea que modifica las agrupaciones de semas del grado cero»²⁰. Para ello se considera a la palabra como una agrupación de semas nucleares sin orden ni repetición. Los metalogismos «modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están ya so-

¹⁶ GRUPO MI. *Retórica general*. Barcelona, 1987, Edit. Paidós, 316 pp.

¹⁷ Fernández, Camilo. *Las huellas del aura. La poética de J.E. Eielson*. Lima, 1996, Latinoamericana Editores, 189 pp.

¹⁸ *Ibidem*, p. 75.

¹⁹ *Ibidem*.



²⁰ *Ibidem*, p. 66.

metidas a restricciones lingüísticas». Entonces, la frase es considerada como «una colección de semas agrupados en sememas (las palabras) provistos de un orden y que admiten repetición»²¹.

En la composición de todas ellas, actúan cuatro operaciones básicas: la *supresión*, la *adjunción*, la *supresión-adjunción*, y la *permutación*. Estas son, en realidad, las que conforman nuestra posibilidad de asimilar los elementos gráficos no alfabéticos de *Contra Natura* al ámbito de la Retórica. Sin embargo, es posible entender en muchos casos tales *grafismos retóricos* dentro de dos de los dominios arriba mencionados, básicamente el de los metaplasmos y el de las metataxis. Esto, porque el desvío que los articula al poemario supone básicamente un manejo plástico que paulatinamente se va independizando de lo lingüístico.

En otras palabras, todas estas incrustaciones de naturaleza visual, funcionan con los mecanismos básicos descritos y pueden ser definidos como metaplasmos y, o, como metataxis. Pongamos un caso concreto.

En el poema «Dentro & fuera», podemos observar la siguiente yuxtaposición de grafismos alfabéticos y no alfabéticos:

la meditación sobre la armonía ²² 
y el contraste  *la Videncia*
es el estado natural del hombre

Es fácil observar aquí el mecanismo constitutivo de tales versos. Esto, gracias al contexto lingüístico en donde se ubican tales grafismos. Reconstruyamos el proceso en varios pasos, que van

²¹ *Ibidem*.

²² Es posible sospechar en este caso de un simple error ortográfico, es decir el olvido de una tilde en la palabra «armonía»; no obstante en ambas ediciones consultadas (la que aparece en la nota 2 y la de los *Poemas reunidos* Cf nota 10) este *error* se repite, lo cual podría denotar una intencionalidad -pero no necesariamente.

desde un grado cero de la escritura lingüística, hasta los versos que aparecen en el poemario. En un primer momento suponemos una construcción de esta naturaleza:

La meditación sobre la armonía y el contraste la videncia el estado natural del hombre.

El paso siguiente consiste en trastocar la disposición espacial, vale decir, *suprimir* la linealidad habitual y *adjuntar* una distribución más libre:

*la meditación sobre la armonía
y el contraste la videncia
el estado natural del hombre*

El mecanismo retórico fundamental empleado a continuación, es el de la adjunción, pero dentro del orden lingüístico; así tendríamos:

*la meditación sobre la armonía **armonía**
y el contraste **contraste** la videncia
el estado natural del hombre*

El paso siguiente es la simultánea *supresión* de lo repetido y una *adjunción* de grafismos no alfabéticos:

*la meditación sobre la armonía **armonía** ○
y el contraste **contraste** ≡ la videncia
el estado natural del hombre*

Tenemos pues de este modo, una suerte de transcodificación visual, en donde la *Invariante* (la pista, parte de la metábole, útil

para reconstruir la desviación) es percibida a través del significado otorgado en el contexto. No obstante, también funciona como una adjunción repetitiva en tanto que el grafismo sustituye a una palabra, presumiblemente idéntica a la anterior: en este caso «armonía» repite su significado en el círculo. El mecanismo básico sería entonces el de una simultánea adjunción repetitiva, y una supresión (de lo repetido) - adjunción (del grafismo) completa, donde el producto resulta ser una aliteración gráfica de la palabra anterior. Y en el verso siguiente se repite la palabra contraste para ser sustituida por las líneas paralelas cortadas por una perpendicular. Estas aliteraciones metagráficas remiten a una simultaneidad no semántica (estaríamos frente a una redundancia) sino de perspectivas en tanto que se yuxtaponen dos maneras de simbolizar la experiencia, por medios lingüísticos lineales y por medios plásticos.

Para intentar, de todos modos, clasificar estos fenómenos dentro de los dominios retóricos establecidos por el grupo Mi, diremos que se instalan perfectamente dentro de la definición de los metaplasmos, pues la transgresión se plantea en el nivel de la palabra y en su aspecto gráfico.

De todos modos, lo importante es que la inclusión de tales grafismos -más exactamente, la supresión-adjunción que conlleva trae como consecuencia una interrupción de la lectura fluida. Ellos estorban y a la vez completan el sentido que se gesta en ese paradójico, tenso movimiento; tensión semejante a la producida por la técnica del *collage*. Pero esta cierta incomodidad en la lectura parece ser parte de un proceso de adaptación.

En la tercera parte del poema «Homage a Vasarely» tenemos la siguiente construcción:

y así:

| | | |
|---------|--|---------|
| amor | | amor |
| muerte | | muerte |
| belleza | | belleza |

Aquí se aprecia, en un primer momento, un desvío de orden metatáxico puesto que la linealidad horizontal supuesta por la sintaxis normal es transgredida -suprimida- en favor de la vertical. Pero además, la adjunción del grafismo de las dos paralelas cortadas por una perpendicular comporta un complicado sistema de construcción. En principio ya hemos sido prevenidos de su significación en el poema anterior: «contraste»; en esta otra específica actualización, dicho grafismo adquiere el significado que viene del campo de las matemáticas: «difiere de» o, para sintetizar ambas vertientes, «contrasta con». De este modo, la construcción lingüística de grado cero, de donde esta partícula ha sido suprimida es la siguiente:

amor, muerte, belleza, son diferentes de (o «contrastan con») amor, muerte, belleza.

Pero de ser así, tendríamos un problema en la clasificación, dentro de los dominios retóricos: al ser una transgresión en la materialidad gráfica de la palabras tenemos un metaplasmo -o más específicamente un fenómeno *metagráfico*- pero debido a que lo suprimido tiene una función sintáctica copulativa (el verso ser conjugado), también estamos frente a una desviación metatáxica. Esta inadecuación se debe, sobre todo, a la materialidad plástica de tales desviaciones que se resisten un tanto a ser asimiladas desde una retórica que parte de la lingüística, como lo es la del grupo Mi.

A pesar de ello, podemos también observar un acercamiento a la lógica de lo lingüístico. Si bien, aparentemente, el uso de tales *figuras* retóricas crea una desviación de orden plástico en la lectura lineal, a la vez ellas van creando un sistema que hace posible su comprensión en la repetición: como en el mecanismo de *isotopía*, en donde la coherencia de un texto se gesta a partir de la iteración de los mismos elementos semánticos, en este caso con la repetición de la figura de las paralelas cortadas por una vertical, previamente significada por su relación con los grafismos de orden netamente lingüístico, se nos comienza a construir un código propio que pre-

tende forzar los límites de la lengua hacía otra forma de codificar. Lo mismo ocurre con el verso



& la belleza es amor

en donde, al pertenecer a un poema posterior a las construcciones vistas en «Dentro & fuera», tendemos a traducir al círculo lingüísticamente, o a relacionarlo con la armonía. Por tal motivo, los grafismos, que en un primer momento devienen retóricos, son además el elemento esencial desde el cual Hinostroza, en este poemario, intenta bordear y comienza a trascender los límites de la lengua. Es precisamente en este sentido, en el que *Contra Natura* se instaura como una experiencia límite. Pero ella, a diferencia del silencio de la página en blanco de Mallarmé, busca trascender el código hacia otras posibilidades que son personales, pero, aunque parezca paradójico, intentan en última instancia una otra forma de comunicación.

En consecuencia, la inclusión de estos grafismos, mal entendida por la mayoría de la crítica, deviene en un hecho sustancial dentro de la coherencia interna de *Contra Natura* debido a que, no solo pueden ser perfectamente entendidos como fenómenos retóricos, con lo cual aseguran su funcionalidad dentro del lenguaje poético, sino que además, su reiteración tiene mucho que ver con eso en lo que toda la crítica está de acuerdo: en *Contra Natura* se escenifica una lucha contra el Poder en donde el yo poético busca trascender la realidad degradada a partir de la poesía²³. Y esto es lo que hacen los grafismos retórico, apuntar hacia un lenguaje *contra-natural quizás*, pero que a la larga suponga una nueva y mejor posibilidad de comunicación entre los hombres, la comunicación a través de la poesía.

²³ Cf por ejemplo Abelardo Oquendo, art. cit., p. 68. O Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1ª. reimpresión, México, 1990, Fondo de Cultura Económica, p. 292.