

Oscilando hacia sí misma. El péndulo poético en “Soy la muchacha mala de la historia”

Oscillating towards herself. The poetic pendulum in “I am the bad girl in history”

Joan Susann Lobato Hoyos

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

Joan.lobato@unmsm.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2372-7272>

Resumen

El presente estudio analiza los niveles de representación y figuración del poema “Soy la muchacha mala de la historia”, con la finalidad de descubrir cuál es el papel que cumple el yo poético desde el enfoque del péndulo poético de Paul Valéry. Así, a través de un análisis ecléctico, en el que considera propuestas desde la retórica hasta la semántica cognitiva, lograremos entender de manera más profunda la dialéctica, basada en los conceptos de *presencia* y *ausencia* anclados en una simetría de sentido y sonido, que subyace en el emblemático poema de María Emilia Cornejo.

Palabras clave: poesía, poética, péndulo poético, sentido, yo poético

Abstract

This present study analyzes the levels of representation and figuration of the poem “I am the bad girl in the history” in order to discover the role played by the poetic self from the perspective of Paul Valéry’s poetic pendulum. Thus, through an eclectic analysis, in which it considers proposals from rhetoric to cognitive semantics, we will achieve a deeper understanding of dialectics, based on the concepts of presence and absence anchored in a symmetry of meaning and sound, which underlies in the emblematic poem by María Emilia Cornejo.

Keywords: poetry, poetics, poetic pendulum, meaning, poetic self

Fecha de envío: 18/8/2021 **Fecha de aceptación:** 29/10/2021

Introducción

María Emilia Cornejo (1949-1972) fue una poeta peruana de la generación del 70. Es considerada como precursora de la poesía erótica (Forgues, 1999, p. 133). Su relevancia no solo se explica por su voz transgresora y por su temática censurada para la época, sino por lo que representó para las nuevas generaciones de poetas:

La primera poeta de esta generación en romper los tabúes verbales fue María Emilia Cornejo. Muy joven, iconoclasta y desenfadada, y tímida al mismo tiempo, ataca con la palabra y su uso los valores tradicionales y el estado de cosas. Su actitud es, desde este punto de vista, subversiva. Ella es una fundadora no bien analizada pese a su corta vida. Este proceso se acentúa y es continuado por otras después de ella (Bustamante, 2017, párr. 7).

En octubre de 1970, María Emilia Cornejo (a partir de ahora MEC), bajo el heterónimo de María Márquez, publicó en el segundo número de *Gesta* cuatro de sus poemas elaborados en el taller de poesía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), dirigido por Hildebrando Pérez y Marco Martos. La *plaque* está compuesta por los poemas “Soy micaela catari [sic]”, “Mi pueblo no es”, “eres como un árbol” y “abro puerta tras puerta”. Estos poemas reflejan otra perspectiva de MEC que no se suele abordar: una temática de poesía social comprometida.

En agosto de 1973 se publicaron póstumamente tres poemas (“Soy la muchacha mala de la historia”, “Como tú lo estableciste” y “Tímida y avergonzada”) en el primer número de la revista *Eros*, dirigida por Isaac Rupay. Ese mismo año Alberto Escobar incluyó los tres poemas en el segundo tomo de *Antología de la poesía peruana*.

Asimismo, en 1974, MEC recibió la atención de Nelson Castañeda, quien mediante un artículo publicado en el periódico *La Raza* de Chicago expresó su admiración:

Se me escapa de las manos la adecuada valoración de esta mujer: la nota que me propuse escribir se me hace difícil: vano el intento de contender en dos columnas toda su magnitud. Sin embargo, su sinceridad me impele a ser suyo por unos momentos, como testigo de su testimonio he de contar a otros su actitud. Esta muchacha apartó con violencia el quehacer poético al que el hombre tiene acostumbrado a la mujer [...] Sus palabras enfrentaron el estado de cosas de un sistema que hace mucho tiempo desvaloriza a la mujer, envileciéndola para el servicio y placer del hombre (Castañeda, 1974, párr. 2).

En 1989, gracias al interés de Ana María Cornejo por hacer públicos los poemas de su hermana gemela MEC, el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán compiló 31 poemas y los publicó bajo el título *En la mitad del camino recorrido*. Este poemario se divide en cinco secciones¹ y aborda las contradicciones existentes entre el deseo sexual y el amor. MEC, con una potente voz de mujer, asumió el reto del eros con “un malestar y rebeldía empapados de ternura, que expresaban sus versos frente a la sociedad que le había tocado vivir, a las convenciones sociales y al tabú del sexo” (Forgues, 2004, p. 103).

Según Cecilia Bustamante (2017), MEC, a través de un lenguaje crudo para la época, fue la primera en hablar, desde la perspectiva de una mujer, sobre la realidad del cuerpo femenino, del sexo, del matrimonio y de la maternidad. De esta manera, abrió una puerta en cuanto a la poesía escrita por mujeres:

A partir de ese momento y a raíz de la irrupción de unas voces de mujer marcadamente sexuadas y, en no pocos casos, abiertamente impúdicas, la crítica local —no muy abundante al comienzo— comenzó a hablar de una “poesía femenina de los ochenta” o de una “poesía del cuerpo” (Susana Reisz, 2021, p. 9).

Sin embargo, Forgues (2004) destaca en la poesía de MEC un tono de pudor y pureza frente una temática de pulsiones que encuentran en la ternura de sus versos el mejor medio de expresión:

María Emilia Cornejo no rechaza de ningún modo la poesía con valores femeninos tradicionales: la inocencia, sensibilidad, delicadeza, ternura y pureza del sentimiento amoroso, fidelidad en la relación de pareja, aquellos mismos que combate activamente cierto feminismo militante; por lo contrario, los asume uniéndolos a la reivindicación del cuerpo; su cuerpo retraído de mujer, mutilado,

impedido de expresarse por la sumisión de prohibiciones y tabúes de la sociedad patriarcal (Forgues, 2004, p. 106).

El tratamiento del eros en su poesía no solo pasa por ser una revelación amorosa, sino que es una vía para conocer ese espacio íntimo (cuerpo) y que decanta en una unión espiritual con el universo a partir de la unión de los amantes. Así, el acto erótico se convertiría en un acto liberador. Por eso, reducir los poemas de MEC a una “poesía del cuerpo” es ver simplemente un plano, quizá el más superficial de su producción; ya que el erotismo no solo es un rasgo de su poesía, sino que sería una vía que permitiría abordar temas trascendentales como la plenitud del ser.

Debido a nuestro interés por la poesía de MEC, en este artículo nos centraremos en el estudio del emblemático poema “Soy la muchacha mala de la historia”. Con ese propósito, seguiremos la propuesta de análisis realizada por López-Casanova (1994) para los niveles de representación y figuración. Asimismo, se seguirá para el análisis microtextual la clasificación de figuras retóricas realizada por Albaladejo (1991) y complementaremos dicho estudio con la semántica cognitiva de Lakoff y Johnson (1986). Todo ello para explicar el papel del yo poético a la luz de la propuesta pendular de Paul Valéry.

2. El péndulo poético

Según Valéry (1990), la poesía es un arte del lenguaje, pero el lenguaje es una creación que solo es posible a partir de la práctica. Por esta razón, al enfrentarse constantemente a las palabras, el poeta no solo especula sobre la relevancia entre el sonido y el sentido; sino que busca una armonía entre ellos sorteando el obstáculo de la convencionalidad:

La palabra es cosa compleja, es combinación de propiedades a un tiempo vinculadas en el hecho e independientes por su naturaleza y función. Un discurso puede ser lógico, puede estar cargado de sentido, pero sin ritmo y sin medida alguna. Puede ser agradable al oído, y perfectamente absurdo e insignificante; puede ser claro y vano; vago y delicioso (Valéry, 1990, p. 106).

Entonces, siguiendo el esbozo teórico de Valéry (1990), la naturaleza de la poesía estribaría en el equilibrio entre el sonido y el sentido para lograr un estado poético, porque si bien los poetas no tienen por qué sentir el estado

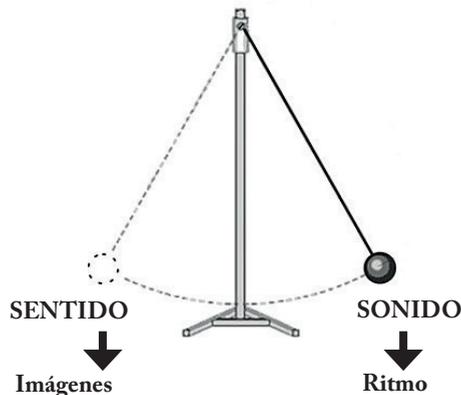
poético, sí tienen como función crear este estado para el lector. Por ello, Valéry utiliza como ejemplo un péndulo para explicitar la vinculación entre poesía y pensamiento abstracto. Es consciente de que solo la suma de estos hará posible un verso sonoro y sensible:

Piensen en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Supongan que uno de esos puntos extremos representa la forma, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo, los acentos, el timbre, el movimiento; en una palabra, la *Voz* en acción. Asocien, por otra parte, al otro punto, al punto conjugado del primero, todos los valores significativos, las imágenes, las ideas, las excitaciones del sentimiento y de la memoria, las impulsiones virtuales y las formaciones de comprensión; en una palabra, todo aquello que constituye el fondo, el sentido del discurso (p. 93).

Al asumir que la poesía es el resultado de forma y fondo, este péndulo oscilaría no solo entre dos puntos simétricos que explicarían su naturaleza. La simetría alcanzaría a una cuestión de jerarquía: ambos serían igual de relevantes e indivisibles; ya que, en cada verso, el significado no deshace la forma musical, sino que al contrario exige su presencia. De esta manera, el sonido va hacia el sentido y el sentido vuelve al sonido. El sentido encuentra una respuesta en esa forma musical que le ha dado origen. Así, podemos encontrar una misma jerarquía entre fondo y forma, o sonido y sentido, ya que es el principio esencial que hace posible el estado poético por medio de la palabra. La simetría mencionada entre impresión y expresión no se encontraría en la prosa, pues en ella existe un desequilibrio entre los dos elementos del lenguaje (Valéry, 1990, p. 93).

Figura 1

Esquema del péndulo de Valéry



2.1. Primer punto del péndulo

El primer punto de este péndulo está vinculado a la sonoridad, al ritmo, a la expresión, es decir, la forma o el continente, en contraste con el contenido. Valéry (1990) se refiere a este punto como *voz en acción*; sin embargo, claramente se trata de una denominación de orden fonético, ya que el poema solo existe en el momento de su dicción, por lo que no es posible separarlo de la ejecución misma, es decir, del acto. Recordemos que en la poética y estética valeriana se considera absurda la poesía separada de la pronunciación y de la dicción.

Asimismo, cabe destacar que esta *voz en acción* se asocia al acto mismo en desarrollo, ya que “lo que es sensación es esencialmente presente. No hay otra definición del presente que la sensación misma, quizá completada por el impulso de acción que modificaría esa sensación” (p. 94).

2.2. Segundo punto del péndulo

El segundo punto es el sentido del poema, también denominado fondo. Valéry lo asocia dispersamente a las imágenes, al sentido del poema, al significado de los vocablos, al efecto intelectual, a las ideas o a los pensamientos, a los sentimientos, a la memoria, a los deseos, a nuestros temores. En suma, lo vincula de manera general a nuestra actividad interior:

El pensamiento es, en suma, el trabajo que hace vivir en nosotros lo que no existe, que le presta, lo queramos o no, nuestras fuerzas actuales, que nos hace tomar la parte por el todo, la imagen por la realidad y que nos produce la ilusión de ver, de actuar, de sentir (p. 95).

Dentro de la categoría de cosas ausentes, encontraríamos a nuestra actividad interior, a los pensamientos, los deseos, las impresiones que quedan plasmados en los poemas pero que son el resultado de esa *otredad* que ocurre en el proceso de escritura.

3. Precisiones sobre la voz poética

Desde la perspectiva de Valéry (1990), la poesía es el arte que debe coordinar con varios factores que son independientes pero que guardan un vínculo estrecho como el sonido y el sentido; lo real y lo imaginario. Esto es, la doble invención del fondo y de la forma mediante una vía que al ser usada en múltiples contextos suele transformarse de manera continua. Por tanto, es una tarea compleja extraer de ese lenguaje común “una Voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin

esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantánea del universo poético, una idea de algún *yo* maravillosamente superior a Mí” (p. 103).

El lenguaje es próximo a ese *yo* y de él extrae todos los estados y todas las virtudes estéticas como el ritmo o las imágenes. Es cercano porque la propiedad específica de la poesía es la voz y su unión singular con el pensamiento mismo. Por ello, se debe dar a la voz una existencia autónoma, pues es esta la que hace que la palabra sea una caja de resonancia del espíritu (Valéry, 2015, p. 45). La voz es la que estructura el poema:

Un poema es un discurso que exige y que causa una relación continua entre la voz que es y la voz que viene y que debe venir. Y esta voz debe ser tal que se imponga, que excite el estado afectivo en el que el texto sea la única expresión verbal. Quitar la voz, y la voz precisa, todo se hace arbitrario. El poema se convierte en una sucesión de signos que solo tienen relación para estar materialmente indicados unos después de otros (p. 117).

Asimismo, el *yo* puede desempeñar papeles diferentes, porque la poesía según Valéry se genera en el abandono más puro, por lo que la *otredad* de Valéry se entiende en términos de un *no ser*:

Sabemos no obstante que el verdadero sentido de tal elección o de tal esfuerzo de un creador se encuentra con frecuencia fuera de la creación misma, y resulta de una preocupación más o menos consciente del efecto que se producirá y de sus consecuencias para el productor. Así, durante su trabajo, el espíritu se dirige y vuelve a dirigir incesantemente de él Mismo al Otro, y modifica lo que produce su ser más interior, mediante esa sensación particular del juicio de terceros (p. 112).

Es evidente que Valéry plantea una diferencia entre la *voz en acción* y la voz que articula el poema y que hace posible que el poema logre el efecto deseado. La voz en acción es el primer punto del péndulo poético asociada a un rasgo estrictamente fonético del poema. No obstante, la voz que articula el poema sería el *yo poético*² que guardaría una relación conceptual con el *locutor* de Ducrot (1984), que lo define como una categoría verbal que le otorga sentido al texto y está marcado por las formas pronominales *yo*, *mí* y *me*.

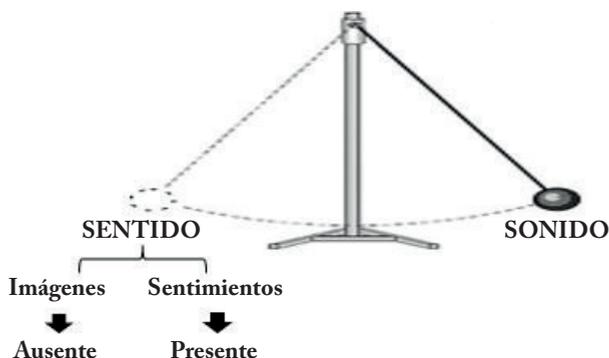
4. Un péndulo dentro de otro péndulo: una propuesta

El yo poético, o locutor, es una construcción discursiva (Ducrot, 1984, p. 267) y es inherente al sonido, desde la perspectiva de Valéry. Sin embargo, dentro de un marco discursivo en el que el yo poético es el que articula todo el poema, no sería pertinente hablar de sensaciones, pues son reacciones que operan a nivel fisiológico. Por tanto, proponemos que se debe partir de la categoría *sentimientos*, debido a que presupone un estado afectivo asociado a un sujeto.

De este modo, planteamos una división en el punto del péndulo denominado *sentido* asumiendo una distinción entre *sentimiento* y *recuerdo*. Así, contrapondríamos las categorías *presencia* y *ausencia*. Por lo que nuestro péndulo oscilaría de *sentimiento* a *recuerdo*, es decir, el sentimiento (presente) en contraste con el recuerdo o la imagen (ausente).

Figura 2

El doble péndulo de Valéry



5. Análisis de “Soy la muchacha mala de la historia”

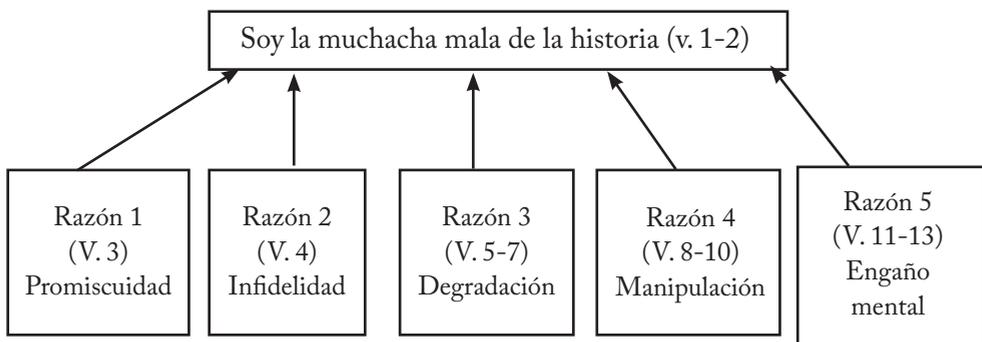
- 1 soy
 la muchacha mala de la historia,
 la que fornicó con tres hombres
 y le sacó cuernos a su marido.
- 5 soy la mujer
 que lo engañó cotidianamente
 por un miserable plato de lentejas,
 la que le quitó lentamente su ropaje de bondad
 hasta convertirlo en una piedra
- 10 negra y estéril,
 soy la mujer que lo castró
 con infinitos gestos de ternura
 y gemidos falsos en la cama.
 soy
- 15 la muchacha mala de la historia

López-Casanova (1994) propone un análisis basado en los niveles de enunciación y figuración. En el primero se orienta al estudio de las unidades temáticas, modelos compositivos y el actor poemático. En el nivel de figuración se devela las figuras de dicción, figuras semánticas y tropos. Aplicaremos este método de análisis para una mejor vinculación con el modelo de Valéry.

En cuanto al nivel de enunciación, observamos que el poema “Soy la muchacha mala de la historia” consta de 15 versos (o versículos si hacemos referencia al tipo de versificación libre a la que pertenece la métrica del poema). Este texto poemático no sigue un patrón definido; pero presenta en algunos versos rima consonante, entre los versos 1 y 14 y los versos 2 y 15.

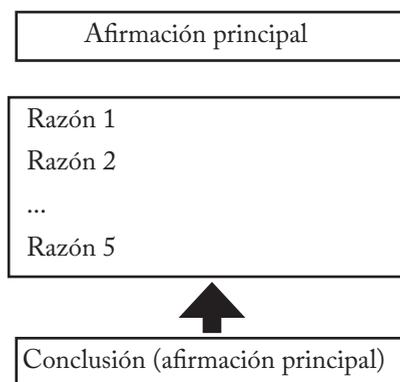
El poema inicia con la afirmación: “Soy la muchacha mala de la historia”, seguida de argumentos que refuerzan dicha tesis. Así, desde el verso 3 al 13 podemos encontrar argumentos que respaldan dicha afirmación. El primero (verso 3) alude a la promiscuidad del yo poético, ya que señala que “fornicó” con más de un hombre. El siguiente argumento (verso 4) ya no apela a su pasado sexual, sino al hecho de que le fue infiel a su esposo. Desde el verso 5 al 7, se señala otra razón: el engaño por un plato de lentejas. Esto nos remite a la expresión de orígenes bíblicos: “venderse por un plato de lentejas” para indicar que una persona ha cambiado algo importante o incluso traicionado a alguien o sus principios a cambio de una irrisoria compensación. Del mismo modo, el penúltimo argumento (versos 8-10) refiere a una manipulación o “perversión” de la conducta “recta” de su cónyuge. Al final, en los versos (11-13) se menciona un engaño mental, debido a que confiesa fingió placer y, por ende, engañó a su esposo. La reafirmación se repite a manera de conclusión en los versos finales (versos 14 y 15).

Figura 3
Esquema temático de “Soy la muchacha mala de la historia”



El poema presenta una estructura compositiva que mezcla las tradicionales estructuras analítica y sintética. Es un modelo estructural conclusivo, ya que la parte en la que aparecen los motivos secundarios es mucho más extensa y precede a una conclusión. Podemos apreciar además que no se hace uso de conectores causales que precedan a los argumentos. Sin embargo, se puede observar que se brinda una argumentación indirecta, pues estamos ante razones tácitas. Además, logramos identificar que hay una parte secundaria y otra principal (al inicio y al final). Así, el esquema sería el siguiente:

Figura 4
Estructura compositiva “Soy la muchacha mala de la historia”



En el poema se hace patente el actor lírico, la primera persona se manifiesta a través de un verbo copulativo y una frase nominal de naturaleza atributiva. No se advierte ningún montaje sintáctico, pues no se esconde bajo otras conjugaciones verbales. Este yo poético es actor y voz, personal y única del enunciado poemático. También se distingue una naturaleza argumentativa en el poema, por lo que, en lugar de usar la categoría tradicional denominada clase temática, usaremos el rótulo de “afirmación principal del yo poético”.

En cuanto a nivel de figuración, podemos advertir que encontramos diversas figuras retóricas, tanto de dicción como de pensamiento. En principio, observamos la presencia de una epanadiplosis en el poema. Así, recordemos que, según la clasificación de Tomás Albaladejo en *Retórica* (1991), la epanadiplosis es una figura que opera a nivel sintáctico y funciona como una adición a distancia que “consiste en la repetición del mismo elemento al comienzo y al final de una oración, grupo oracional o verso” (Albaladejo, 1991, p. 143). Asimismo, Cano (2000) la define

como la figura literaria que “consiste en la repetición de una o más palabras al comienzo y al final de un mismo periodo” (Cano, 2000, p. 13) y propone el siguiente esquema:

Tabla 1
Combinatoria de figuras de dicción

CONTIGUA	Epanalepsis Anadiplosis Gradatio	/xx...//...xx...//...xx/ ...x/x... ...x/x...y/y...
A DISTANCIA	Epanadiplosis Anáfora y polisíndeton Epífora Símploque	/x...x/ /x.../x... /...x//...x/ /x...y//x...y/

Nota: Cano (2000, p. 58).

Siguiendo la representación propuesta por Cano, la epanadiplosis en “Soy la muchacha mala de la historia” coincide con la afirmación principal, esto es, los dos primeros y últimos versos del poema. Es necesario recordar que la “la repetición es un procedimiento esencialmente intensificativo, ya que la reduplicación del significante da lugar a una cierta reduplicación del significado” (Escandell, 2000, p. 84), por lo que cumpliría la función de brindar potencia al poema.

Tabla 2
Epanadiplosis en “Soy la muchacha mala de la historia”

Epanadiplosis	/xy... xy/
	/verso 1, verso 2... verso 14, verso 15/
	/soy, la muchacha mala de la historia... soy, la muchacha mala de la historia /

En cuanto a figuras de pensamiento, siguiendo la clasificación de Albaladejo (1991), encontramos una hipérbole en los versos 6 y 7, pues el yo poético exagera al decir que se vende por algo irrisorio, es decir, que engaña a su esposo por un plato de lentejas.

Por otra parte, Albaladejo (1991) define los tropos como la relación entre dos ideas por transposición de una a otra. Además, señala que la función que cumplen

es la de intensificar y otorgarle densidad semántica el poema. Así, en “Soy la muchacha mala de la historia” encontramos algunos tropos metafóricos en los versos 8, 9 y 10. Sin embargo, para un análisis más profundo recurriremos a la semántica cognitiva de Lakoff y Johnson (1986).

Desde la perspectiva cognitiva, para explicar la metáfora se debe realizar una distinción entre las expresiones metafóricas y las metáforas conceptuales. Estas son esquemas abstractos mientras que las expresiones metafóricas son casos particulares, es decir, manifestaciones de las metáforas conceptuales. Asimismo, para analizar su estructura interna se apela al dominio de origen (el que presta sus conceptos) y al dominio de destino (el dominio sobre el que se superponen dichos conceptos).

En “Soy la muchacha mala de la historia” podemos distinguir metáforas en los versos 8, 9 y 10. Por tanto, para establecer las metáforas conceptuales que subyacen en este texto poemático analizaremos las siguientes expresiones metafóricas:

Figura 5

Esquema basado en dominios de verso 8

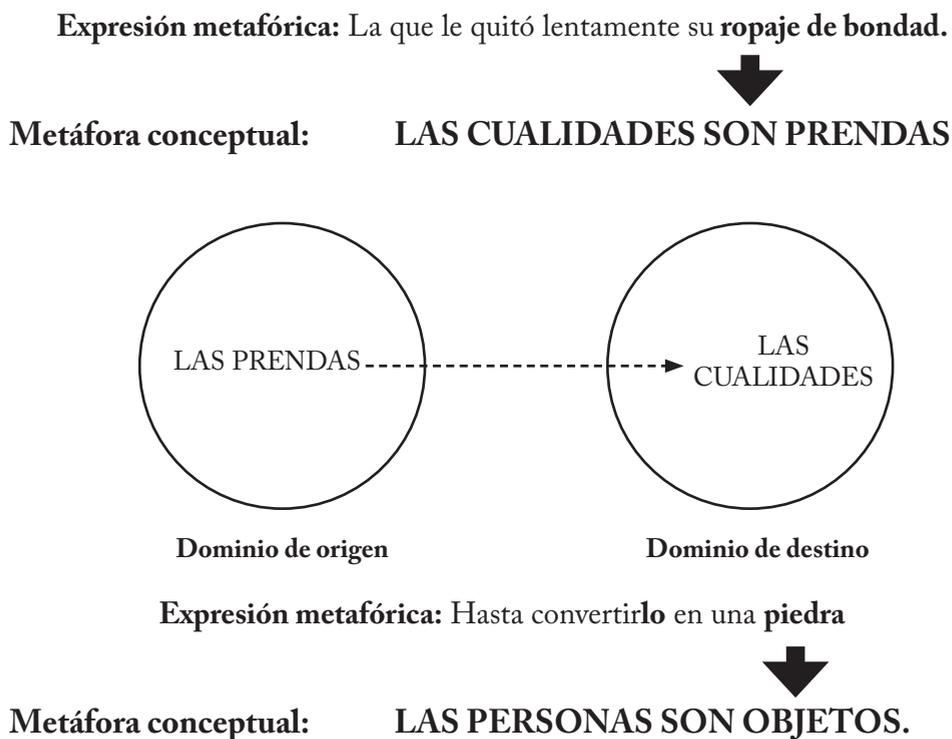
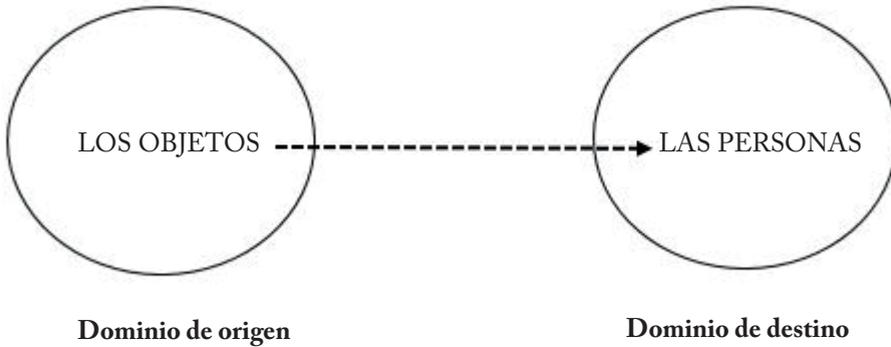


Figura 6
Esquema basado en dominios de verso 9

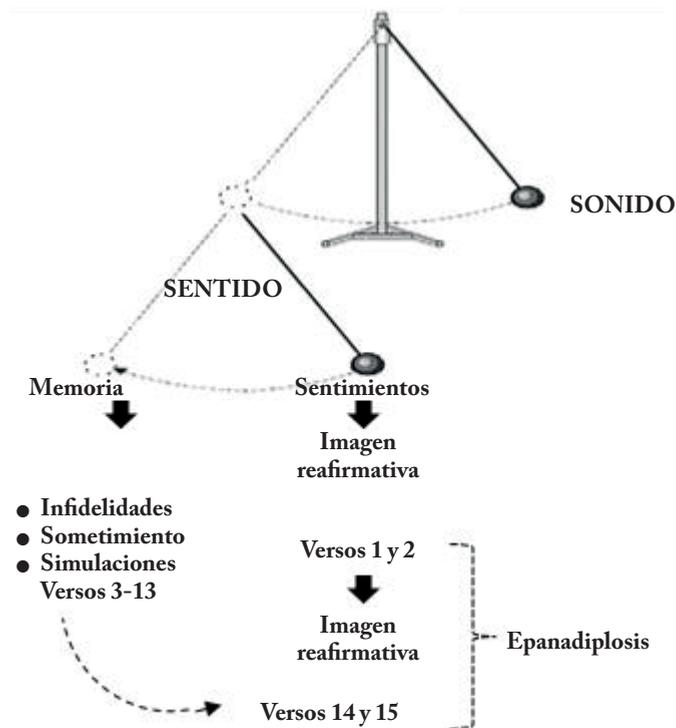


Si continuamos revisando el verso 9 e incorporamos los adjetivos del verso 10, podemos identificar una asociación bastante tradicional: vincular la maldad al color negro. Es interesante porque, más allá de esta metáfora comúnmente utilizada, podemos advertir que con el adjetivo estéril se refuerza la idea de que convirtió a su esposo en un objeto del que no puede germinar nada.

En suma, observamos que el yo poético ancla su potencia en la epanadiplosis, la composición estructural de poema y la presencia exclusiva de rima consonántica. Sin embargo, nos quedamos con la siguiente interrogante: ¿por qué una figura de dicción como la epanadiplosis que afecta fundamentalmente al significante destaca más que las figuras del pensamiento o los tropos?

Siguiendo la propuesta pendular de Valéry, en los versos 1 y 2 el yo poético se ancla en el presente de manera desafiante al asumir el papel de mujer con libertad sexual, burlándose de las categorías usadas para calificar a una mujer con esas características al declararse como “la muchacha mala” de modo irónico. Consideramos que aquí se hace explícita la imagen que el yo poético tiene sobre sí mismo. Después, se presenta la *ausencia o memoria*, desde el verso 3 hasta el 13, al referir hechos del pasado. Por último, hay un retorno a la reafirmación de quién es ella o de cómo se asume en el presente.

Figura 7
 Esquema de la aplicación del péndulo de Valéry en “Soy la muchacha mala de la historia”



La contraposición de la categoría *ausencia* con la categoría *presencia* permitirá explicar la subordinación semántica de los versos 3-13 (*ausencia*) a los versos 1 y 2 y 14 y 15 (*presencia*), pues estos últimos versos no solo aluden a una composición estructural, sino que siguen un juego dialéctico en el que el yo poético oscila desde la *presencia* a la *ausencia* y vuelve a fijarse en un punto concreto, esto es, el presente, es decir, “el ser”.

De esta manera, el soy (la presencia) deja de ser (*ausencia*) solo para hacer posible la imagen que el yo poético tiene sobre sí mismo. La *ausencia* es el espejo en el que el yo poético se mira y se ve reflejado con la única finalidad de autoafirmarse, porque así se ha conformado esa voz pura y superior que es capaz de comunicar sin debilidades de la que hablaba Valéry. Esta autoafirmación articula al poema porque establece un puente del yo poético de sí mismo hacia sí mismo y, de esta manera, la *ausencia* solo tiene una subordinada razón de ser: reafirmar el yo poético (sentimiento o presencia).

En la poética de María Emilia el escribir es un acto de desafiar lo establecido. Una poética no solo de rebeldía sino de revelación, de mostrar lo visceral mediante la potencia de su voz. Así, gracias a este enfoque de Valéry, podemos entender cómo la reafirmación hace posible que el yo poético sea esa “caja de resonancia del espíritu” de la mujer con libertad sexual que manera abierta se asume como “la muchacha mala de la historia”.

Conclusiones

1. El yo poético actúa dialécticamente oscilando del ser (presencia) a un *no ser*, ya que de esta manera consigue reafirmarse semánticamente y estructurar todo el poema.
2. El yo poético funciona como un péndulo hacia sí mismo porque va de la presencia (ser) a la ausencia (no ser), y retorna al ser justificando de esta manera la subordinación de figuras de pensamiento y tropos hacia una figura de dicción.
3. “Soy la muchacha mala de la historia” es un poema argumental en el que el que las figuras de pensamiento y tropos se manifiestan como las razones implícitas, mientras que el yo poético articula el poema convirtiéndose en la tesis que se manifiesta mediante una figura de dicción denominada epanadiplosis.
4. El balance entre sonido y sentido en “Soy la muchacha mala de la historia” se evidencia en la confluencia de la rima consonante, una figura de dicción como la epanadiplosis y la estructura argumentativa temática del poema.

Notas

- 1 En un conversatorio organizado por la revista *Discursiva* llevado a cabo en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, Diana Miloslavich mencionó que el orden de los poemas tal como aparecen en *En la mitad del camino recorrido* (1989) fue una propuesta del poeta Luis La Hoz (De Lima, 2008b).
- 2 Se empleará la categoría de Yo poético porque en los poemas analizados predomina la primera persona.

Contribución de la autora

Joan Susann Lobato Hoyos ha participado en la elaboración, la compilación de datos, la redacción y el consentimiento de la versión final del artículo.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Conflicto de interés

Ninguno.

Trayectoria académica

Joan Susann Lobato Hoyos es lingüista y egresada de la maestría de Escritura Creativa de la UNMSM. Publicó en la antología *Papel para aviones* (2020, Academia Peruana de la Lengua). Es autora del poemario *Amazona* (2021, Carpe Diem Editora, 39 pp.), ganador del VII Concurso de Poesía de Mujeres Scriptura.

Referencias bibliográficas

- Albaladejo, T. (1991). *Retórica*. Editorial Síntesis.
- Bustamante, C. (8 de enero de 2001). La crisis de los 80 en la literatura femenina del Perú: la fuerza desconocida del terror. Ciberayllu.org. https://andes.missouri.edu/andes/especiales/cb_crisis80.html
- Cano, M. (2000). *Configuraciones. Un estudio sobre las figuras retóricas*. Cántaro Editores.
- Castañeda, N. (11 de mayo de 1974). El poema de una mujer: María Emilia Cornejo. En Diario La Raza, III, Ilustración: Luis Macharé. [Blog]. *Terra Ígnea*. <http://terraigne.blogspot.com/2006/02/el-poema-de-una-mujer.html>
- Chazarreta, D. (1998). El péndulo poético de Valéry en Muerte de Narciso de Lezama Lima, *Orbis Tertius*, 3(6).
- Cornejo, M. (2004). *En la mitad del camino recorrido*. Ediciones Flora Tristán.
- De Lima, P. (2008, julio 10). Un conversatorio poco productivo. [Blog]. *Zona de Noticias*. <http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/07/foto-leyenda.html>
- Ducrot, O. (2001). *El decir y lo dicho*. Paidós.
- Escandell, V. (1991). Sobre las reduplicaciones léxicas. *Lingüística Española Actual*, 13, 71-86.
- Escobar, A. (1973). *Antología de la poesía peruana*. Tomo II. Peisa
- Forgues, R. (Comp.) (1999). Cuerpo, erotismo y discurso de la feminidad en la poesía del Perú escrita por mujeres (1970-1995). En *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Universidad de los Andes. [Referencias a la poesía de María Emilia Cornejo en las pp. 133-138].

- Forgues, R. (2004). María Emilia Cornejo. El reto del eros. En R. Forgues (Ed.), *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX* (pp. 103-109). Editorial San Marcos.
- García-Bedoya, C. (2019). *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Cátedra Vallejo.
- González Vigil, R. (1999). *Poesía peruana. Siglo XX*. Tomo II. Copé. [Comentarios sobre la obra de María Emilia Cornejo en las pp. 438-439].
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.
- López-Casanova, A. (1994). *El texto poético. Teoría y metodología*. Ediciones Colegio de España.
- Mayoral, J. (1994). *Figuras retóricas*. Editorial Síntesis.
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Reisz, S. (2021). *María Emilia Cornejo. Bibliografía esencial*. Hipatia Ediciones.
- Rodríguez, A. (2011). Como tú lo estableciste. Sujeción, escisión y desolación en tres poemas de María Emilia Cornejo. *Escritura y Pensamiento*, 14(29), 101-124.
- Sotomayor, E. (2012). *De regreso a la soledad, la transparencia y la vida. Una lectura a la obra poética de María Emilia Cornejo*. [Tesis de licenciatura en Literatura, Universidad Nacional Federico Villarreal].
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Visor.
- Valéry, P. (2015). *Notas sobre poesía*. Hilos Editora.

