



El poema XI de Alberto Mostajo a la luz del Análisis del Discurso

The poem XI by Alberto Mostajo in the light of the Discourse Analysis

Javier Núñez 

DOI: <https://doi.org/10.35622/j.rie.2019.02.008>

¹ Universidad Nacional del Altiplano, Escuela Profesional de Educación Secundaria, Av. Floral N°. 1153, Ciudad Universitaria, Puno Perú.

Recibido el 01/02/2019/ Aceptado el 30/04/2019

ARTÍCULO ORIGINAL

PALABRAS CLAVE

Discurso poético,
enunciación,
pragmática,
semiótica,
textualidad.

El objetivo de este trabajo de investigación fue analizar e interpretar el poema XI de Alberto Mostajo (Puno, 1896), incluido en su libro *Canción infinita*. El método de interpretación utilizado fue el Análisis del Discurso. Para lo cual se tomó en cuenta las siguientes categorías de análisis: a) identificación y caracterización de las voces; b) caracterización del poema como texto; c) determinación del sentido y la significación del poema; d) identificación de los rasgos pragmáticos. Los resultados sugieren que el contexto del autor condicionó, en alguna medida, la producción del poema XI. A nivel enunciativo, Mostajo construye un sujeto que habla en primera persona gramatical, cuyo punto de vista tiene matices subjetivos, metafísicos y reflexivos. A nivel pragmático, el sujeto enunciador realiza la acción de informar, con el propósito de generar en el lector cambios cognitivos y emocionales. Asimismo, el poema XI es una construcción lingüística que cumple con los criterios de textualidad. Finalmente, a nivel semiótico, el poema XI produce el sentido de que la vida es el camino a la muerte, un viaje sin retorno. En este proceso, el sujeto experimenta el desplazamiento interior: de la realidad a la irrealidad, del orden al caos, de la lucidez (conciencia) a la locura (inconsciencia), de la alegría a la tristeza (soledad).

KEYWORDS

Poetic speech,
enunciation,
pragmatics, semiotics,
textuality.

The aim of this research work was to analyse and interpret Alberto Mostajo (Puno, 1896) poem XI, which is included in his book *Canción infinita*. The interpretation method used was Discourse Analysis. The following categories of analysis were taken into account: a) identification and characterization of voices; b) characterization of the poem as text; c) determination of the meaning of the poem; d) identification of pragmatic features. The results suggest that the author's context conditioned, to some extent, the production of poem XI. At the enunciative level, Mostajo constructs a subject that speaks in the first grammatical person, whose point of view has subjective, metaphysical and reflexive shades. On a pragmatic level, the enunciator performs the action of informing, with the purpose of generating cognitive and emotional changes in the reader. Likewise, poem XI is a linguistic construction that meets the criteria of textuality. Finally, at the semiotic level, poem XI produces the meaning that life is the way to death, a journey without return. In this process, the subject experiences inner displacement: from reality to unreality, from order to chaos, from lucidity (consciousness) to madness (unconsciousness), from joy to sadness (solitude).



1. INTRODUCCIÓN

A través del lenguaje, el sujeto construye la realidad (o al menos construye una representación de ella), y se construye como integrante de un grupo social y como persona humana, es decir, por medio del lenguaje, el sujeto se apropia de la realidad. En términos generales, un pueblo construye mediante el discurso su filosofía, su cosmovisión, su ideología, su cultura, sus conocimientos, etc. Para conocer la cultura, la filosofía, la ideología de un pueblo, o grupo social, necesitamos estudiar sus discursos. Por eso es importante el estudio del Análisis del Discurso.

Desde la perspectiva del Análisis del Discurso, un poema, en su creación, presupone la existencia de un sujeto productor, quien construye el discurso optando distintos puntos de vista. Al momento de enunciar, el emisor realiza alguna acción, en un contexto determinado, es decir, tiene alguna intención comunicativa que producirá algún efecto en el receptor (lector). Una vez construido, el poema constituye un “producto” acabado, cuya estructura obedece a la textualidad (cohesión y coherencia). Este “producto” lingüístico, necesariamente, significa algo, esto es, tiene sentido y significación.

El objetivo de este trabajo de investigación es analizar e interpretar el poema XI de Alberto Mostajo (Puno, 1896) con los presupuestos teóricos del Análisis del Discurso. Para lo cual se propone tomar en cuenta las siguientes categorías de análisis; a) dimensión textual (caracterización del poema como texto); b) dimensión semiótica (determinación del sentido y significación del poema); c) dimensión enunciativa (caracterización de las voces); y d) dimensión pragmática (identificación de los rasgos pragmáticos).

Alberto Mostajo estudió en el Centro Escolar 881 de Puno, dirigido por el profesor José Antonio Encinas. En 1917 fue alumno del primer año de educación secundaria en el Colegio Nuestra Señora de Guadalupe (Lima). En 1925 publicó su poemario *Cosmos*. Al año siguiente publicó *Poema* en el Boletín Titikaka. En 1928 salió a la luz su poemario *Canción infinita*. Dos años después terminó de escribir *Rayos X*, texto en prosa que posiblemente haya sido destruido por los hermanos del poeta. En 1935, el diputado Manuel E. Cordero internó a Mostajo en el Hospital Víctor Larco Herrera (Lima), con el pretexto de haber agredido a sus hermanos y otras personas en la ciudad de Puno. De 1935 a 1982 permaneció internado. En 1982 es trasladado al Asilo Lira de Arequipa. Falleció dos años después en esa ciudad. Su poesía es distinta a la de los poetas de su generación. Sus temas son metafísicos, filosóficos, cósmicos y reflexivos. El tiempo, el espacio, la vida, la muerte..., son sus preocupaciones constantes. En suma, Mostajo fue un poeta incomprendido en su tiempo e injustamente maltratado y condenado a muerte en vida.

2. ANÁLISIS DEL DISCURSO

El Análisis del Discurso (en adelante AD) es una disciplina relativamente nueva que estudia el discurso escrito y hablado como evento comunicativo e interacción, es decir, como una forma de uso de la lengua, teniendo en cuenta sus contextos cognitivos, sociales, culturales, etc. El AD tiene como fin el estudio del uso contextualizado de la lengua en todos los ámbitos de la actividad humana (Covadonga, 2014). Estudia básicamente el texto (más allá de la oración), las condiciones de producción y comprensión del discurso, el contexto, los sujetos del discurso, etc. Hoy en día,

el AD es considerado como una interdisciplina, porque en él confluyen varias disciplinas del campo de las ciencias humanas y sociales.

Por otra parte, se debe señalar que el AD se usa como una metodología de estudio de conversaciones cotidianas, discursos políticos, noticias, editoriales, textos publicitarios, comunicación de masas, argumentaciones jurídicas, etc. En ese sentido, el AD permite estudiar el producto cultural (no sólo verbal) de un pueblo, clase social, nación, etc. Se aplica en diversas áreas: sociología, antropología, periodismo, derecho, publicidad, política, cine, lingüística, literatura, etc. Sayago (2014) afirma que el AD es una técnica de análisis utilizada por los investigadores sociales tanto en una investigación cualitativa como en una cuantitativa.

2.1 Discurso literario

El discurso literario en general —y el discurso poético en particular— es un evento comunicativo que exige el uso artístico de la lengua. El sujeto emisor produce el discurso literario con la intención de generar cambios a nivel emocional y cognitivo en el lector (Van Dijk, 1987). En términos generales, el discurso literario *comunica* emociones y sentimientos. Los cuales nos permiten tener una visión completa del sentido de la vida. Entonces, enfrentarse con la literatura es enfrentarse con la vida misma, o sea, leer literatura es vivir intensamente y comprender nuestra condición humana.

2.1.1 Comunicación literaria

La literatura pertenece al tipo de comunicación ficticia, fingida, que no se realiza en tiempo real. El autor y el lector no comparten el mismo contexto. Es el lector quien construye el contexto del autor en función de los deícticos. Entonces, el lector se encarga de garantizar la cristalización de la comunicación literaria. Núñez (1992) señala que la comunicación literaria va del autor real al lector imaginario, y del autor imaginario al lector real; de modo que entre el autor imaginario y el lector imaginario no puede haber comunicación por su mismo carácter. El mismo autor agrega que entre autor real y lector real tampoco hay una interacción auténtica, ya que no están presentes simultáneamente en el acto comunicativo.

Pozuelo (1988) destaca cuatro rasgos característicos que delimitan la especificidad del fenómeno comunicativo-literario:

- La desautomatización del circuito mediante la tematización implícita de todos sus componentes.
- El carácter diferido de la comunicación.
- La fictivización.
- La importancia de la transducción en la definición del circuito de la comunicación literaria.

Desde luego, el rasgo más importante es la fictivización, que implica el desdoblamiento de los interlocutores, quienes no alcanzan nunca un contacto real, sino a través del texto.

2.1.2 Los referentes del discurso poético

El discurso poético no representa a una realidad, más bien la construye (inventa) con elementos identificables en el contexto real. Su naturaleza es ficticia, es decir, los hechos a los que hace referencia no pertenecen al tiempo histórico. De modo que el lector se encarga de construir un contexto posible para un poema. Calles (1997) señala que un poema es un discurso mimético, es decir, un discurso ficticio; sin embargo, lo que no está tan claro es qué tipo de *cosa* es lo que el poema imita.

Ahora bien, el poema no imita una situación real u objetos de la realidad. Lo que hace es construir sucesos o situaciones ficticias. Es decir, crea nuevas realidades a través del lenguaje. No imita sucesos o acciones reales, sino un acto verbal. Dicho de otro modo, el poema es un discurso ficticio que representa (o imita) el discurso real.

Si ilustramos un árbol a través de una fotografía, diremos que estamos frente a un enunciado natural. Si, por el contrario, ilustramos el mismo árbol a través de un cuadro al óleo, diremos que es un enunciado ficticio. Ambas ilustraciones son representaciones. Sin embargo, la primera es una copia fiel de la realidad, mientras que la segunda es una representación completamente mimética (Smith, 1993). Ahora bien, el discurso poético es un discurso ficticio, es decir, tiene carácter puramente mimético. El contexto al cual alude también es ficticio, o sea, no localizable en el universo natural.

2.2 El poema como texto

Un poema, como producto discursivo, es una construcción lingüística dotada de sentido, cuya estructura responde a un entramado textual complejo; en virtud del cual, un poema es sancionado como *texto*. Para que se logre la textura o el entramado textual se requiere que en un poema interactúen la cohesión —a nivel de la estructura superficial— y la coherencia —a nivel de la estructura profunda. Chumaicero (2010) indica que el poema es de carácter lingüístico, porque se manifiesta a través del lenguaje; de modo que el poema puede ser explicado como materia verbal que produce sentido y permite comunicar algún mensaje.

2.2.1 Estructura superficial: Cohesión

Un poema, en términos generales, está constituido de varios enunciados, que en algunas veces coinciden con los versos y en otras no. Dichas oraciones —hablando gramaticalmente— tienen una peculiaridad propia, a veces pueden presentar características agramaticales (licencias poéticas). De ser así, los mecanismos cohesivos pueden no ser evidentes y/o explícitos (cohesión elíptica). En algunos casos, los enunciados poéticos guardan relación semántica. Eso significa que el entramado textual se construye de todos modos, es decir, no hay un verso, por así decirlo, que esté completamente desvinculado del texto en su conjunto.

2.2.2 Estructura profunda: coherencia

En el discurso poético, la coherencia tiende a ser pragmática. Es decir, el lector pone en juego su *competencia literaria* (Van Dijk, 1987) y *recepiona* un poema como tal. A nivel lingüístico y literal, el poema puede resultar como un texto incoherente. Es que el referente del discurso poético no está en la realidad, sino en el mundo posible. En ese sentido, todo poema invita a imaginar el *mundo* del autor. Esta “invitación” no es directa, más bien sugerida. De manera que cada lector le asigna sentidos distintos a un discurso literario.

2.3 El poema como objeto semiótico

Desde la perspectiva semiótica, el poema es considerado como un signo complejo, cuyo sentido y significación se producen en función de los semas nucleares y los clasemas. Sin embargo, hoy día se habla de la semiótica del discurso. Al respecto, Aldama & Montanari (1999) señalan que la semiótica estructural ha sufrido un conjunto de cambios de carácter teórico y metodológico; este cambio tiene que ver con la inserción de nuevos conceptos como tempo, ritmo, tensividad, continuidad y foría. Ahora bien, en el marco de la semiótica del discurso (semiótica tensiva), el poema vendría a constituir un discurso en acto (o discurso vivo), que implicaría el proceso de la enunciación (significación viviente) y los actos semióticos para producir el sentido, en función de los conjuntos significantes (Fontanille, 1999).

El poema, en su *configuración*, comprende muchos signos, los cuales llegan a producir el sentido cuando son tomados en cuenta en su conjunto (totalidad). Por su parte, la semiótica literaria sustenta que la obra literaria es una forma de comunicación en el que intervienen los signos; y los sujetos son quienes activan el proceso de comunicación; y el contexto socio-histórico determina el sentido de la obra literaria (Piquer, 2002).

2.3.1 Unidades mínimas de sentido

Las unidades mínimas de sentido son los *semas*, que son rasgos distintivos semánticos de los *lexemas*. Se presentan en oposición con otros semas del mismo nivel. Dicha oposición permite establecer una relación. Los semas existen en el “interior” de los *lexemas*. El *lexema* es considerado como un modelo virtual que posibilita la producción del sentido. Por ejemplo, en el *lexema* “padre” se encuentran los semas */masculino/* y */progenitor/*, entre otros (Blanco & Bueno, 1980). Estos autores aclaran que los semas nucleares son rasgos semánticos internos que provienen de la percepción con respecto a un *lexema*, y son invariables (siempre permanecen en los distintos contextos en que es utilizado el mismo *lexema*). En cambio, los clasemas surgen cuando un *lexema* es puesto en contexto, es decir, son variables (no son rasgos semánticos internos del *lexema*).

2.3.2 El sentido

En primer término, el sentido hace referencia a una *dirección*; o sea, decir que “algo” tiene sentido es lo mismo que decir que *tiende hacia alguna meta*; de modo que esa “tensión” y esa “dirección” son constitutivas del sentido (Blanco, 2006). Este autor agrega que la condición

mínima para que una “cosa” cualquiera produzca un *efecto de sentido* es que se halle sometida a una *intencionalidad* de la cual recibe su orientación.

El sentido es la orientación (semántica) asignada a un texto por parte del autor y (re)construida por el lector, en virtud de su competencia comunicativa. De tal manera que el sentido varía de lector a lector. En la construcción del sentido necesariamente “interviene” el conocimiento del mundo que tienen los interlocutores. El sentido del amor —por poner un ejemplo— se configura de distintas formas en un poema de la edad media que en otro del siglo XX.

2.3.3 Isotopía

La isotopía, como dice Greimas (2015), es un conjunto redundante de categorías semánticas que posibilita la lectura uniforme de un texto y permite que el significado global de un conjunto de significantes sea interpretado como una manifestación del sentido. Gracias a esta redundancia de determinados núcleos sémicos, el discurso se hace coherente, porque habla de un mismo tema o asunto (Blanco & Bueno, 1980). Estos autores agregan que cuando los núcleos sémicos se reiteran a lo largo del texto, la isotopía es semiológica. Si los clasemas se reiteran, la isotopía es semántica, la cual permite determinar el tema del texto.

2.4 Las voces del discurso poético

La Teoría de la Enunciación se inicia con el estudio de los deícticos. Estos fenómenos textuales señalan el tiempo, el espacio (en que se produce la enunciación), y a los interlocutores. Benveniste (1966) subraya que la enunciación es la apropiación de la lengua por parte del sujeto. En tal sentido, esta disciplina estudia a los sujetos del discurso (¿quién habla?, ¿para quién?). En un texto encontramos varias voces (o puntos de vista) que se activan en el proceso de la lectura. En consecuencia, en un texto se analizan las huellas que deja el emisor (sujeto enunciator).

Abordar el discurso poético desde la perspectiva de la enunciación es de suma importancia, porque nos permite identificar la voz que habla (el responsable del discurso). Esa voz no siempre pertenece al poeta (sujeto empírico), sino a una construcción textual, que funciona como una estrategia poética. De manera que el poeta finge al enunciar el discurso lírico.

2.4.1 Sujeto empírico y hablante lírico

La obra literaria presupone la existencia de un creador (sujeto empírico), que produce el discurso literario. Este sujeto (autor) configura una voz distinta a la de él. La voz que se “escucha” cuando se lee un poema no pertenece necesariamente al autor real, sino que es parte de la estrategia poética del autor. En algunos casos es el desdoblamiento del autor, por ejemplo, cuando se reiteran con frecuencia los datos biográficos. Sin embargo, el poeta finge al enunciar el discurso, o sea, no dice la verdad. En un poema romántico —por poner un ejemplo— el poeta finge estar enamorado; en la vida real no lo está. Ahí habría dos voces, la voz fingida (digamos, muchacho enamorado) y la voz del autor (una persona adulta, alejada de relaciones sentimentales). A la primera voz se le conoce con el nombre de *hablante lírico*.

El concepto de *hablante lírico* no tiene un estatuto de persona real, ni ficticia, ni siquiera tiene una entidad gramatical determinada, ni una naturaleza pronominal dada; sino es una función (es decir, un conjunto dinámico de estrategias discursivas) susceptible de ser recubierta textualmente desde diversas posibilidades, y/o de asumir formas determinadas y diferenciadas (Calles, 1997). De manera que el hablante lírico es una construcción discursiva del autor, es una estrategia poética que utiliza todo creador para configurar el discurso literario. En suma, es la voz que se activa en el momento de la lectura, diferente a la del autor.

2.5 Pragmática del discurso poético

La pragmática tiene sus orígenes en la filosofía del lenguaje. Austin y Searle son quienes la desarrollan a plenitud, cuando formulan la famosa teoría de los actos de habla. Entonces, la pragmática estudia la lengua en uso. Toma en cuenta cómo cada hablante usa la lengua según las intenciones que tiene, y explica los significados no convencionales, lo que la semántica deja de lado (Reyes, 1995). Dichos significados adquieren sentido gracias al contexto.

2.5.1 Actos de habla y pragmática literaria

Al enunciar realizamos un acto, una acción, por ejemplo: una promesa, una amenaza, una orden, etc. Una parte de la pragmática se ocupa del estudio de la acción del decir, o en todo caso, del lenguaje como acción. Esa acción tiene que ver necesariamente con la intención del hablante (prometer, amenazar, ordenar, etc.). En tal sentido, el estudio de los actos de habla permite analizar y deducir las intenciones del emisor. Austin (1992) elaboró la famosa tricotomía de actos de habla: *Ilocutivos* (intención del hablante), *locutivos* (portadores de significado) y *perlocutivos* (efectos que produce en el receptor).

La pragmática literaria es heredera de la pragmática lingüística. Surgió cuando los especialistas se preguntaron: ¿qué tipo de acto de habla constituye la literatura? Las primeras respuestas señalan que la literatura imita un acto de habla real. No hace referencia directa a la realidad, más bien, construye nuevas realidades. Por otra parte, debe señalarse que la literatura constituye un acto de habla indirecto, fingido; su fuerza ilocutiva no tiene el mismo efecto que de un discurso real, sino de hacer que el lector experimente “emociones” y “sensaciones” determinadas. En términos de Van Dijk (1987), la literatura es un acto de habla ritual, semejante a una oración, una plegaria, etc.

El hablante (autor) no persigue ninguna intención concreta, no busca que el lector actúe de alguna manera específica. Más bien, su intención es invitar al lector a formar parte de su mundo (imaginado). En tal virtud, como dice Van Dijk (1987), el discurso literario busca hacerle cambiar al receptor “de actitud en el nivel de la ‘apreciación’ cognitiva y/o emotiva...”

2.5.2 Contexto

El estudio del contexto es crucial en el análisis del discurso, ya que cuando se usa la lengua, los significados se construyen en función del contexto donde se produce el evento comunicativo. Por contexto se entiende el conjunto de factores que condicionan la producción e interpretación del discurso (espacio y tiempo en que se produce la comunicación, características, expectativas,



intenciones y conocimientos de los interlocutores). En tal sentido, el contexto incluye factores sociales, culturales y cognitivos relacionados con los interlocutores. En el análisis del discurso, el contexto se estudia en cuatro niveles (Calsamiglia & Tusón, 1999):

- a) Contexto espacio-temporal
- b) Contexto situacional
- c) Contexto sociocultural
- d) Contexto cognitivo

3. METODOLOGÍA

3.1 Corpus de estudio

XI

*Estoy de viaje
cargando sobre mis hombros
al mendigo de la noche.
Centinela hurraño
que parte en dos las maniobras
de mi sueño ultraterrestre.
Hoy, como nunca, trazo
mi ruta fuera de los sentidos.
Alguien trajina.
Es el cincel invisible
que taladra en el seno de la tierra.
Alma de fuego que marcha
y piensa en todos los caminos.
Oigo sus campanadas victoriosas,
mientras la rueda de mis nervios
araña la escalera de los siglos.*

*Yo llevo mi canción
hacia un dominio donde jamás
se oyó la voz de los hombres.*

Se utilizó como método de interpretación el Análisis del Discurso. Desde la perspectiva del Análisis de Discurso, se propone interpretar un poema a través de cuatro categorías de análisis:

a) Dimensión textual: El poema como texto. Esta categoría permite describir la textura del discurso poético, es decir, el entramado textual. Como se sabe, el poema se estructura en función de unidades textuales (enunciados, estrofas). De modo que un poema, en su totalidad, es considerado como texto. Se realizan las siguientes operaciones:

- Análisis de los mecanismos de cohesión
- Análisis de la coherencia

b) Dimensión semiótica: Producción del sentido. Esta categoría permite determinar el sentido y la significación del poema, teniendo en cuenta que todo lo que hace el hombre tiene significado. Se basa en la teoría semiótica. Se realizan las siguientes operaciones:

- Determinación de semas de los lexemas más importantes del poema.
- Conjugación de semas identificados.
- Descripción de la isotopía (semas reiterativos)
- Determinación del sentido y la significación del poema

c) Dimensión enunciativa: las voces del discurso poético. Esta categoría permite identificar las distintas voces que se activan en el discurso poético. Al mismo tiempo, ayuda a describir las huellas que dejan los productores del discurso en sus enunciados. Se basa en la teoría de la enunciación. Se realiza las siguientes operaciones:

- Identificación de la voz del hablante lírico y sujeto empírico.
- Descripción del punto de vista del hablante, la imagen que tiene de sí y del enunciatario.

d) Dimensión pragmática: Contexto y actos de habla. Esta categoría permite describir el contexto en que fue escrito el poema y el contexto en se recibe (lee) el poema. También ayuda a determinar la intención comunicativa del emisor, es decir, determinar el acto ilocutivo. De igual modo, permite determinar los efectos que produce el poema en los lectores. Se realizan las siguientes operaciones:

- Análisis de actos ilocutivos y perlocutivos del poema.
- Descripción del contexto del autor
- Identificación de las implicaturas

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

4.1 Dimensión textual: Criterios de textualidad

En el poema que nos ocupa se avizoran ocho enunciados claramente identificables, tal como se presenta en la Tabla 1. Los cuales están interrelacionados de distintas formas, y en conjunto forman la unidad mayor (texto).

Tabla 1

Enunciados del poema XI

1. Estoy de viaje / cargando sobre mis hombros / al mendigo de la noche.
2. Centinela hurraño / que parte en dos las maniobras / de mi sueño ultraterrestre.
3. Hoy, como nunca, trazo / mi ruta fuera de los sentidos.
4. Alguien trajina.
5. Es el cincel invisible / que taladra en el seno de la tierra.
6. Alma de fuego que marcha / y piensa en todos los caminos.
7. Oigo sus campanadas victoriosas, / mientras la rueda de mis nervios / araña la escalera de los siglos.
8. Yo llevo mi canción / hacia un dominio donde jamás /se oyó la voz de los hombres.

Fuente: Elaboración propia

A nivel superficial, se observan pocos elementos cohesivos, sin embargo, eso no le quita al poema la coherencia global. Los mecanismos cohesivos identificados son de carácter semántico, en algunos casos, *elípticos* y *anafóricos*. A manera de ilustración, en el segundo enunciado, la palabra cohesiva es el relativo “que” (anáfora). Su función es relacionar la acción “parte en dos las maniobras de mi sueño ultraterrestre” y el agente “centinela hurraño”. Lo mismo sucede con el enunciado 5. El posesivo “sus” del enunciado 7 hace referencia a “alma de fuego”, por lo tanto, sería una *anáfora*. En el enunciado 7 se observa un conector textual (“mientras”). La relación entre los enunciados del poema se ajusta a los mecanismos de cohesión de carácter semántico; lo cual se analizará en el siguiente párrafo.

El siguiente análisis de la coherencia es según la teoría de De Beaugrande & Dressler (1997). El concepto que funciona como *centro de control textual* es “estoy de viaje”, que viene a ser un concepto de tipo *estado* (condiciones en que se encuentra el sujeto: “está *de viaje*”). Este concepto es el núcleo del texto, alrededor suyo orbitan los conceptos secundarios, estableciendo relaciones de distinto tipo (Figura 1). En primer término, el concepto *viajar* guarda relación con el concepto de tipo *estado* (condición): “*cargando sobre mis hombros / al mendigo de la noche*”, es decir, el sujeto (*agente 1*) señala las condiciones en que viaja. En el proceso del *viaje* aparece el *agente 2* (“centinela hurraño”), cuya *acción* afecta el “sueño ultraterrestre” del *agente 1*. El concepto “*ruta*” evidencia el *espacio* y se relaciona con el concepto *viajar* a través del concepto de tipo *acción* (“trazo mi ruta”). En seguida se advierte la presencia del *agente 3* (“cincel invisible”), cuya *acción* (“*taladra en el seno de la tierra*”) no afecta directamente el comportamiento del *agente 1*. La relación que habría es de tipo *percepción*, es decir, en el *viaje*, el *agente 1* advierte la presencia del *agente 3*. Otra vez se avizora la relación (de conceptos) de tipo *percepción*. El *agente 1* advierte la presencia del *agente 4* (“alma de fuego”), que muy bien puede tratarse de la imagen proyectada por el propio *agente 1*, porque sus acciones coinciden: ... “*marcha / y piensa en todos los caminos*”. El *agente 4* triunfa (“*sus campanadas victoriosas*”). En definitiva, la actuación del *agente 4* es el deseo del *agente 1*, ya que éste sufre: *la rueda de mis nervios / araña la escalera de los siglos*. El último enunciado constituye una especie de conclusión del poema. El concepto que se activa es de tipo *acción* (“*llevo mi canción*”), que está íntimamente relacionado con el concepto *viaje*. Por último, se avizora el concepto de tipo *espacio* (“*hacia un dominio donde jamás / se oyó la voz de los hombres*”), que constituye el destino del viaje que realiza el *agente 1*. Este lugar, por así decirlo, posiblemente sea la otra dimensión, quizá la muerte, o simplemente la locura, la ilusión, el sueño, la soledad...

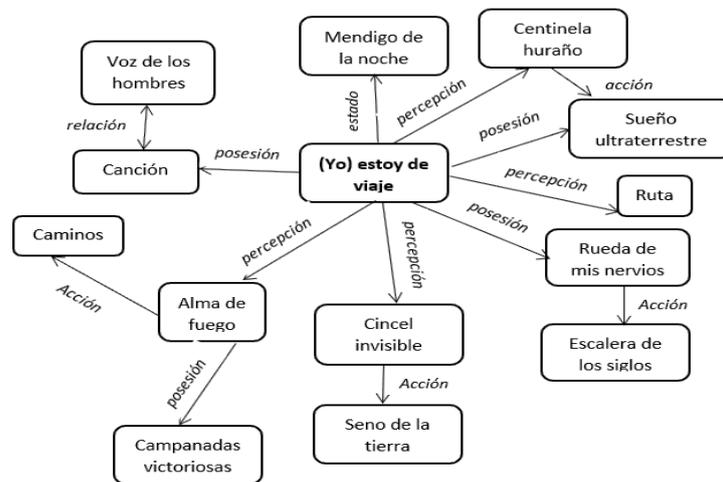


Figura 1. Análisis de la coherencia del poema XI

4.2 Dimensión semiótica: Producción del sentido

Para empezar, se analizarán los siguientes lexemas: “viaje”, “ruta”, “marchar”, “llevar”.

Tabla 2

Primer grupo de lexemas y semas del poema XI

Lexema	Semas que genera
“viaje”	/desplazamiento/, /dinamicidad/, /cambio/, /ausencia/.
“ruta”	/dirección/, /espacio/, /camino/.
“marchar”	/desplazamiento/, /dinamicidad/, /camino/.
“llevar”	/desplazamiento/, /conducción/, /traslado/.

Fuente: Elaboración propia

En una primera aproximación se afirma que los lexemas “viaje”, “ruta”, “caminos”, “marchar” y “llevar” generan la isotopía *viaje*: desplazamiento del sujeto o actante (*agente I*). Es decir, el actante (*agente I*) es alguien que está ausente en el *espacio* que le corresponde. Puede tratarse de una ausencia deliberada. El sujeto es consciente de su destino. Este viaje no debe entenderse literalmente, es decir, el sujeto no se fue de un lugar a otro. Se trata más bien de cambios internos que el sujeto experimenta, o sea, es el proceso interior que el sujeto recorre.

Ahora se analizará otro grupo de lexemas: “noche”, “sueño ultraterrestre”, “Seno de la tierra”, “Alma de fuego”, tal como se muestra en la Tabla 3.

Tabla 3

Segundo grupo de lexemas y semas del poema XI

Lexema	Semas que genera
“noche”	/oscuridad/, /confusión/, /caos/, /tiempo/, /tristeza/, /soledad/.
“sueño ultraterrestre”	/fantasía/, /deseo/, /muerte/, /irrealidad/.
“Seno de la tierra”	/interior/, /muerte/, /oculto/, /oscuridad/, /soledad/.
“Alma de fuego”	/destrucción/, /poder/.

Fuente: Elaboración propia

En este segundo bloque de lexemas, los semas más comunes son /oscuridad/, /muerte/, /soledad/, /tristeza/ y /destrucción/.

La oposición de semas se da de la siguiente forma:

/oscuridad/ vs /claridad/
/irrealidad/ vs /realidad/
/muerte/ vs /vida/
/tristeza/ vs /alegría/
/soledad/ vs /no-soledad/
/destrucción/ vs /construcción/

Ahora bien, gracias a los semas del primer bloque de lexemas (/desplazamiento/, /cambio/, /dinamicidad/, etc.), se afirma que el sujeto está en proceso de “desplazamiento”. Su punto de partida es la claridad (orden), y su punto de llegada, la oscuridad (caos), es decir, el proceso interior que el sujeto recorre es desde la realidad a la irrealidad, desde la lucidez (conciencia) a la locura (inconsciencia), desde la alegría a la tristeza.

Otro nivel de lectura sería que el sujeto está en “camino” de la vida a la muerte, de la “armonía” a la destrucción. En consecuencia, el poema produciría el sentido de que la vida es el camino a la muerte, un viaje sin retorno. En este “viaje”, por así decirlo, se advierte que la alegría, la felicidad se tornan en tristeza y martirio; que la armonía va convirtiéndose en caos. El sujeto siente que la soledad lo va envolviendo con su manto; que la muerte lo va acechando a cada instante.

4.3 Dimensión enunciativa: las voces del poema

El deíctico “estoy” permite determinar la voz que habla. Esta voz se configura en primera persona gramatical, cuyo punto de vista es subjetivo. La voz que habla no necesariamente pertenece a Mostajo, más bien es una estrategia que él la utiliza. Lo que se quiere decir es que el autor finge al decir: *Estoy de viaje / cargando sobre mis hombros / al mendigo de la noche*. Sin embargo, puede decirse que las emociones, las percepciones, las reflexiones que se expresan en el poema formen parte de la vida de Mostajo. De ser así, se estaría hablando del desdoblamiento del autor, o sea, éste es representado en el texto por el hablante lírico, a su imagen y semejanza. A esta afirmación corrobora la perspectiva en primera persona gramatical en la que se enuncia el poema. En suma, en el poema habría dos voces: la del autor y la del hablante lírico (sujeto textual).

El autor se muestra subjetivo, reflexivo frente a su discurso y a la realidad que percibe. Se construye a sí mismo como alguien que reflexiona sobre la vida y la muerte, el tiempo y el espacio. Para lograr tal propósito, Mostajo configura el hablante lírico, quien *informa* sobre su condición y/o acción que realiza: *Estoy de viaje / cargando sobre mis hombros / al mendigo de la noche...* El hablante lírico ejecuta la enunciación en el mismo momento en que realiza la acción. Habla sobre él, sus actos y sus percepciones. Lo cual hace que el discurso sea intimista: “*mi sueño ultraterrestre*”, “*mi ruta fuera de los sentidos*”, “*la rueda de mis nervios*”. Debe señalarse que el hablante lírico opta la posición reflexiva y metafísica al enunciar el discurso poético.

¿Para quién enuncia el hablante lírico?, ¿a quién se dirige? En el poema no se configura un enunciatario explícito. El enunciado producido no tiene un destinatario fijo y/o configurado, aunque da la sensación de estar hablando para alguien con quien habría compartido la vida y que ahora —en el momento en que enuncia el discurso— no está a su lado.

4.4 Dimensión pragmática: El contexto del autor y los actos de habla

4.4.1 Factores que condicionaron la producción del poema XI

El contexto en que se escribieron los poemas de *Canción infinita* (Puno, 1928) se puede abordar de distintas formas. Mostajo —productor del discurso— pertenecía a una familia acomodada de ese entonces. La familia llegó de Arequipa por cuestiones comerciales. Estudió tanto en Puno (alumno de José Antonio Encinas) como en Lima. Todo ello permite deducir que el joven Mostajo no sufría apuros económicos, y contaba con una buena educación. A ello debemos sumar sus lecturas de libros filosóficos, astronómicos, poéticos (de tendencia vanguardista). Dice de él su hermano Fernando Mostajo: “Era muy ingenioso, fraterno, lector de grandes novelas de viajes y aventuras... (...) se compraba libros y revistas de la época... (...) quería ser sólo un poeta, no le interesaba hacer producir a una haciendita que tenían mis padres... (...) No tenía mayores ambiciones sino llevar una vida de poeta, de intelectual dedicado a estudiar los problemas humanos, leía filosofía, psicología, astronomía... (...) Se recluyó en su habitación llena de libros y mapas, de aves y observaciones de astros, tenía una forma de vida muy especial, separada de todos nosotros. Se dedicó a leer y escribir con infinita pasión” (Ayala, 2009). Con lo expuesto en este apartado, hemos tratado de aproximarnos a las condiciones en que debieron haber sido escritos los poemas de *Canción infinita*. Brevemente hemos abordado el contexto situacional, sociocultural, sobre todo el cognitivo, que influyeron al autor en la creación de sus textos. A manera de ilustración, podemos decir que sus preocupaciones de problemas humanos, sus lecturas de textos filosóficos y astronómicos han condicionado, en alguna medida, la producción de sus poemas metafísicos, reflexivos, cósmicos, habitados de sujetos atrapados en la soledad, preocupados por la vida y la muerte...

4.4.2 Actos de habla

Cada uno de los ocho enunciados constituye un acto de habla. No se detendrá en el análisis minucioso de cada uno, sino de todos en su conjunto —macroacto, en términos de Van Dijk (1987). La acción que el enunciador realiza en cada uno de los enunciados es *informar* o *afirmar*. Debe aclararse que la intención de *informar* es fingida, es decir, el poeta “simula” que está *informando* para lograr efectos poéticos. De tal manera, a nivel del *acto ilocutivo*, el enunciador informa sobre su situación actual (“estoy de viaje...”). También informa sobre su percepción, o en todo caso, sobre su contexto inmediato (“Centinela hurraño / que parte en dos las maniobras / de mi sueño ultraterrestre”). Estas expresiones del hablante (poeta), no exigen una respuesta del enunciatario, más bien es una invitación a compartir la situación y condición del hablante, es decir, el enunciador desea que el receptor esté informado y experimente sensaciones y emociones determinadas. En suma, el hablante informa sobre el mundo exterior que percibe y sobre su propio mundo interno. A nivel del *acto perlocutivo*, el poema produciría como efecto cambios cognitivo (reflexión) y, sobre todo, emotivos (el informarse sobre la condición del hablante, y experimentar sensaciones y vivir emociones propias del hablante). Un lector real posiblemente se vea invitado a imaginar (o construir) el mundo descrito por el poeta. Más allá de efectos pragmáticos inmediatos, el lector experimentará un goce estético, en relación con las emociones que provoca el poema.

5. CONCLUSIÓN

El Análisis del Discurso es una metodología de interpretación que permite analizar e interpretar un poema desde la perspectiva textual, semiótica, enunciativa y pragmática; tal como se ha demostrado en este artículo. Ahora bien, el contexto (sobre todo el cognitivo) condicionó, en alguna medida, la producción del poema XI, como la selección del tema y el tratamiento poético. A nivel enunciativo, Mostajo construye un sujeto que habla (por él) en primera persona gramatical, cuyo punto de vista tiene matices subjetivos, metafísicos y reflexivos sobre la vida y la muerte, el tiempo y el espacio. La enunciación la realiza en el momento en que ejecuta las acciones. A nivel pragmático, el sujeto enunciador realiza la acción de informar (sobre el mundo exterior e interior) al enunciar el discurso poético, con el propósito de generar en el enunciatario cambios cognitivos y emocionales (el receptor sentirá emociones que el hablante haya experimentado). De lograrse este propósito, el lector disfrutará en el proceso de la lectura, y apreciará y valorará el poema en referencia. El poema XI, como producto discursivo, es una construcción lingüística que cumple con los criterios de textualidad (cohesión y coherencia). A nivel semiótico, el poema XI produce el sentido de que la vida es el camino a la muerte, un viaje sin retorno. En este proceso, el sujeto experimenta el desplazamiento interior: de la realidad a la irrealidad, del orden al caos, de la lucidez (conciencia) a la locura (inconsciencia), de la alegría a la tristeza (soledad).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldama, J. & Montanari, F. (1999). Por una sociosemiótica tensiva. La figura del “ultimátum.” *Escritos*, (19-20), 115–133.
- Austin, J. (1992). *Como hacer cosas con palabras*. Madrid: Paidós Iberica S. A.
- Ayala, J. L. (2009). *Alberto Mostajo. Delirio y tragedia de un poeta vanguardista y metafísico*. Lima: Arteidea.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 1). París: Schoenhof’s Foreign Books, Incorporated.
- Blanco, D. (2006). Vigencia de la semiótica. *Contratexto*.
- Blanco, D. & Bueno, R. (1980). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.
- Calles, J. (1997). *La modalización en el discurso poético*. Valencia.
- Calsamiglia, H. & Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Chumaicero, I. (2010). Las voces del poema. Una lectura desde la pragmática literaria. *Akados*, 12(1), 105–135.
- Covadonga, A. (2014). *Análisis del discurso*. Madrid: Síntesis.
- De Beaugrande, R.-A. & Dressler, W. U. (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Ariel.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature: essais de méthode*. FeniXX.
- Greimas, A. J. (2015). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. París: Presses universitaires de France.
- Núñez, R. (1992). *La poesía*. Madrid: Síntesis.

- Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. España: Ariel.
- Pozuelo, J. M. (1988). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Reyes, G. (1995). *El abecé de la pragmática*. Madrid: Arco libros.
- Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta de Moebio*, (49), 1–10.
- Smith, B. (1993). *Al margen del discurso*. Madrid: Visor.
- Van Dijk, T. A. (1987). La pragmática de la comunicación literaria. In Mayoral, José (Ed.), (Vol. Pragmática de la comunicación literaria, pp. 171–194). Madrid: Arco/Libros.

