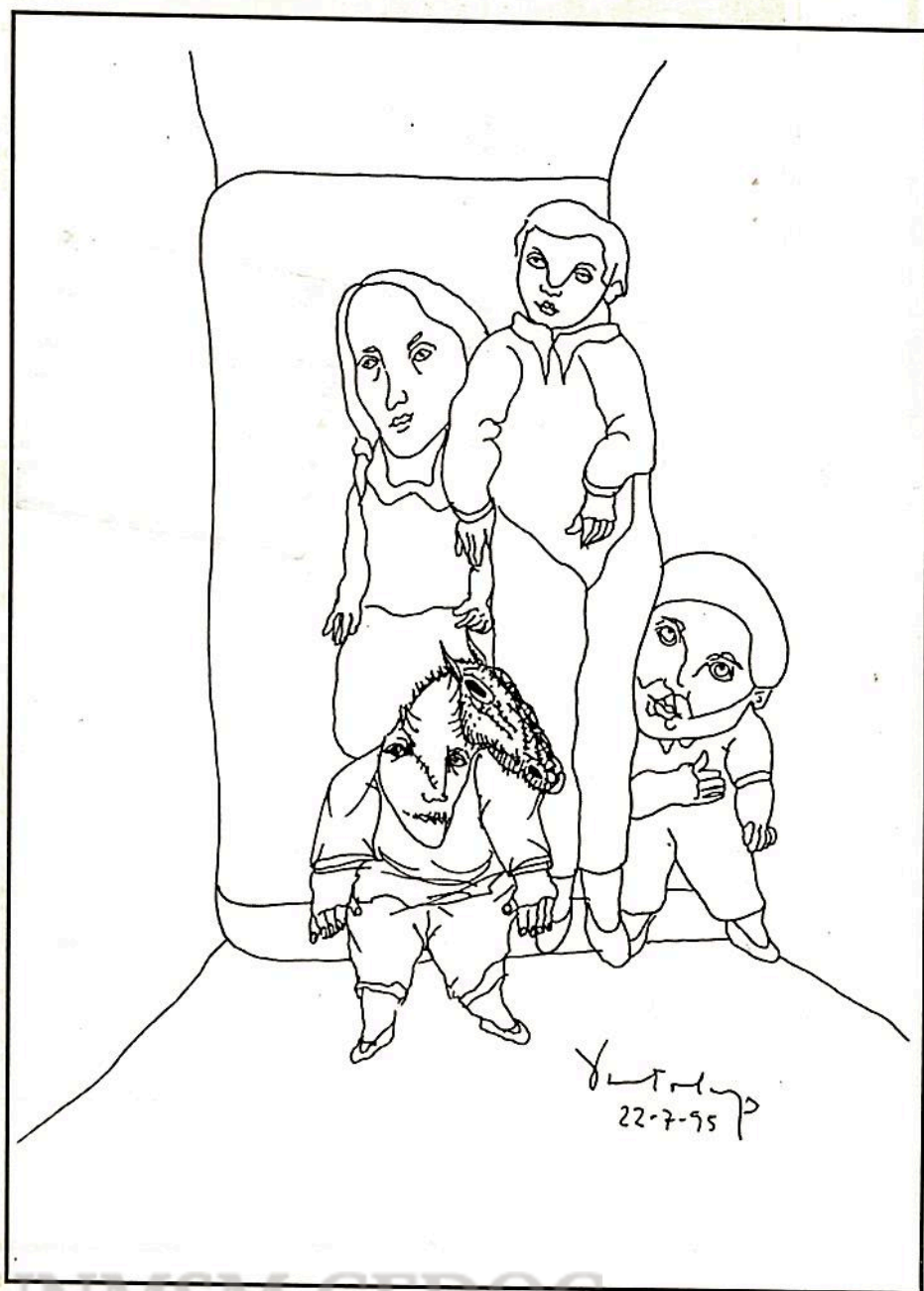


Dedo Crítico

\$◇a

revista de literatura/ UNMSM/ número 3/ diciembre de 1996

• Artículos • Creación • Actualidad • Reseñas



3

Novedades



Ediciones «Dedo crítico» se complace en presentar al público lector su novedad exclusiva: *Cuarto desnudo*, del polémico escritor Carlos García Miranda; libro de relatos ganador del Concurso Interuniversitario «César Vallejo» 1992.

fian-
) de

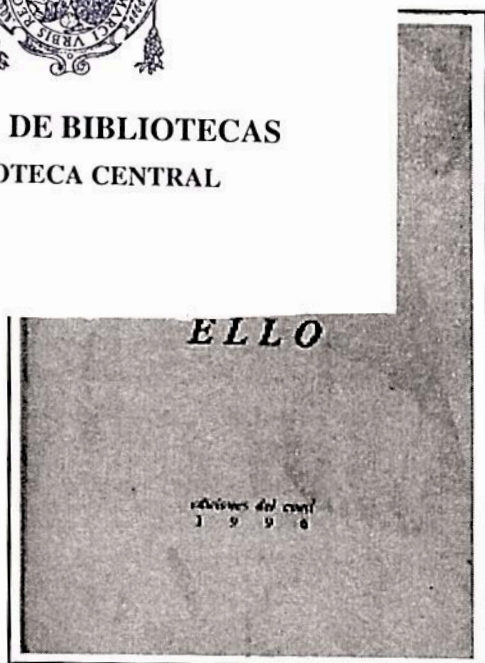
UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS



SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL

«Ediciones del Coato... presenta con agrado su última publicación: *Ello*, conjunto de poemas del talentoso escritor y periodista Gabriel Espinoza Suárez.

Pídalo en las diferentes librerías de Lima, o en el Departamento de Literatura de la UNMSM.



EDITORIAL

Ha transcurrido un año desde la fundación de nuestra revista. Repasamos ahora la breve presentación que repitiéramos al inicio de los dos primeros números, y la reconocemos como señal del tanteo que ambos números significaron, de la puesta en marcha de un proyecto que daba sus primeras señales de vida:

«**Dedo crítico** es una revista hecha exclusivamente por estudiantes sanmarquinos que han creído conveniente publicar algunos trabajos realizados silenciosamente, como parte de su preparación académica o intelectual. En este sentido, la revista que editamos nace de la necesidad de tener un espacio propio que sirva tanto para la reflexión crítica sobre la literatura, como para ampliar la actividad cultural tan venida a menos en estos días.»

En este segundo año, lo que comenzó siendo un tímido tanteo deviene en constatación: la necesidad de abrir espacios para la reflexión y la cultura continúa entre nosotros. Pero ahora la necesidad es doble, como doble es la respuesta que motiva. Por un lado, *Dedo crítico* sigue siendo la revista de divulgación intelectual de sus inicios (ampliada a otros sectores universitarios del país ahora, y a otras artes; con un formato diferente en su presentación, con menos deficiencias editoriales fruto de la experiencia, con nuevos integrantes en sus filas que afrontan con nosotros el reto de publicar los trabajos de crítica y creación de los estudiantes más valiosos). Por el otro, nuestra revista crece y supera sus expectativas iniciales. En efecto, este año *Dedo crítico* ya es un pequeño sello editorial con un objetivo concreto: publicar, venciendo sus limitaciones económicas y materiales, las obras de creación de los jóvenes poetas y/o narradores del Perú, quienes, pese al buen nivel artístico que a menudo demuestran, no consiguen ver sus originales impresos, sujetos como están a los vaivenes de un medio editorial depauperado como el nuestro, donde la apuesta por los jóvenes e inéditos de calidad es casi inexistente.

De este modo, por vez primera el sello editorial *Dedo crítico* tiene el agrado de poner en manos del público lector el tercer número de nuestra revista, nacida en los centenarios claustros sanmarquinos, y que, como en sus números anteriores, tiene la intención de contribuir al debate y al estudio crítico sobre la literatura y otras artes, en nuestro país, asegurando así un espacio a los jóvenes estudiantes universitarios desde el cual manifestarse; un espacio que difícilmente pueden encontrar, hoy por hoy, en otros medios.

Los directores

01/10/92

Indice

Artículos

Miguel Maguiño	
La validación de la Historia en <i>El Señorío de los Incas</i> de Cieza	5
Bethsabé Huamán	
Artaud y su doble. Análisis deconstructivo de un texto de A. Artaud	9
Julio Teodori	
Análisis deconstructivo sobre "La obra y la palabra errante"	13
Percy Galindo	
Subversión / Aceptación en el ambiguo discurso del poeta de la calle	17
Daniel Mathews	
Cernuda: Apuntes para una poética	23

Creación

Memoria del Deseo/ <i>Jimmy Marroquín</i>	27
Singapore/ <i>Bethsabé Huamán</i>	29
Mami.../ <i>Bethsabé Huamán</i>	29
Tu mirada fluye por mis ojos/ <i>Jesús Huamán</i>	30
Quede ahora el silencio/ <i>Jesús Huamán</i>	30
Continua su programa.../ <i>Manuel Huapaya</i>	31

Actualidad Literaria

Los Ultimos (I) / Poesía Peruana de fin de siglo 33
Prólogo y Selección: Carlos García Miranda.

Alonso Rabí 34
Carlos Oliva Valenzuela 35
Javier Gálvez Zuloeta 36
Selenco Vega Jácome 37

Reseñas

Carlos García Miranda. *Cuarto Desnudo*/ Bances Gandarillas 39
Javier Gálvez Zuloeta: entre Chilape y el Estigia/ Vega Jácome 40
Arturo Delgado Galimberti. *La Ruptura*/ Bances Gandarillas 41
El Corazón y la Escritura de Pedro Granados/ Vega Jácome 42

Los Dedos Críticos 44

DEDO CRÍTICO

Año II. N° 3, Lima, 2do. semestre de 1996

Directores

Miguel Bances Gandarillas
Carlos García Miranda
Selenco Vega Jácome

Comité Editorial

Virginia B. Benavides
Patricia Fernández Castillo
Bethsabé Huamán Andía

Editor

Nilton Zelada Minaya

Ilustraciones

Carlos Alberto Ostolaza

Diseño y Diagramación

Marzel Press

Jr. Callao 309 Of. 216 Lima
Telf. 426-9246

Correspondencia y colaboraciones

Juan Romero Hidalgo 365, San Borja
Telf. 475-6863



La validación de la Historia en *El Señorío de los Incas* de Cieza

✎ Miguel Maguño (UNMSM)

Algunas veces, yo, por mis ojos, ciertamente he oído hablar a indios con el demonio.

Cieza

Todo texto que hable sobre el pasado siempre ha tenido que recurrir a diferentes medios de validación de su discurso, así por ejemplo la religión cristiana atribuye el hecho de la verdad de los escritos de la Biblia a que fueron dictados por Dios; las culturas antiguas mayormente han atribuido su verdad, su historia, su origen, a antiguos mitos que explicaban el pasado y el presente, y aun a veces el futuro. En el desarrollo de las culturas las formas de validación del discurso histórico han ido variando, modificándose por un afán de exactitud; es así que en el momento de la conquista (des-encuentro), la cultura española recurre a formas de validación occidentales, califican el pasado de estas tierras dentro de sus esquemas, limitando la historia americana a un tipo de razón.

Una de estas formas de validación fue el hecho de remitir la información a lo visto u oído, esta forma de validación se volvió clásica para explicar el nuevo mundo, los historiadores (léanse cronistas) utilizaron ampliamente este recurso.

La función de las crónicas estuvo marcada desde el principio por el afán de tratar de comunicar al lector español lo que era el nuevo mundo, lo que era su historia. En este intento podemos observar cómo se construyeron los textos desde diferentes perspectivas y desde diferentes lugares.

Así por ejemplo la *Historia General de las Indias* de Gómara se redactó en España, su autor jamás estuvo en Indias y toda la información que nos proporciona se basa en las conversaciones que escuchó en la casa de uno de los conquistadores. Otro ejemplo lo encontramos en la crónica *Comentarios Reales*, donde su autor, el Inca Garcilaso de la Vega, se abroga para sí la facultad de poder comunicar la «verdad» de las Indias por ser natural de ellas y además conocer la lengua del general lenguaje del Perú, ya que la había mamado cuando niño.

La información que nos transmite Cieza en su libro de crónicas *El Señorío de los Incas* (1) intenta, a diferencia de los otros dos textos citados, y a diferencia también de muchas crónicas de su tiempo, tratar de confirmar la información que proporciona a través de categorías «objetivas», que se pueden ir detectando a

lo largo de su obra, ya que este autor las hace explícitas con la intención de que el lector de esta crónica conozca de donde proviene la información que se le ofrece.

La veracidad de la información proporcionada por Cieza en su crónica ha sido alabada a lo largo de la historia; es fácil acumular elogios en este sentido, baste para eso recordar el juicio de Raúl Porras:

«Admira cómo en época tan convulsa como la de 1548 a 1550 en que estuvo Cieza en el Perú, haya podido escribir obra de tan sólida armazón, documentación tan segura y verídica, y de tanta madurez, sobre la historia e instituciones del Imperio. No había antes de Cieza sino escasos y dispersos apuntes en los cronistas sobre la historia incaica...»

Pero si hoy nos sorprende la veracidad que tuvo Cieza (tiene?) respecto de sus coetáneos, esto se debe principalmente a la manera en que selecciona su información.

Nosotros hemos detectado diferentes maneras de como Cieza valida su discurso, esas estrategias de validación nos pueden dar una idea de la manera como se conseguía la verdad en esos momentos y de por qué nosotros aceptamos esta crónica como la más verídica de las que se han escrito.

Una de las formas que utilizó Cieza para validar su discurso fue otorgarle credibilidad a lo que todos contaban, es decir, si la información que le proporcionaban era confirmada por todos, por un sujeto plural era digna de ser creída; así tenemos los siguientes ejemplos:

«Creer que hubo algún diluvio particular en esta longura de tierra como fue en Tesalia y en otras partes, no lo dude el lector **porque todos en general lo afirman y dicen sobre ello lo que yo escribo...**» Cap. III (énfasis agregado).

«...pero antes, **todos afirman que fue grande** la benevolencia y amicia con que procuraban el traer a su servicio estas gentes...» Cap. XVII (énfasis agregado).

«Antes que los Incas reinasen en estos reinos ni en ellos fuesen conocidos, **cuentan estos indios** otra cosa muy mayor que todas las que...» Cap. V (énfasis agregado).

Pero Cieza era consciente que en una sociedad sin escritura la información, la historia se diluye, se pierde, por eso opta por creer en lo que ellos (los informantes) tienen por más cierto. En una pasaje que ilustra bastante esta posición nos dice:

«Como estos indios no tienen letras ni cuentan sus cosas sino por la memoria que dellas queda de edad en edad y de sus cantares y quipus, digo esto, porque en muchas cosas varían, diciendo unos uno y otros otro, y no bastara juicio humano a escribir lo escrito si no tomara destes dichos lo que ellos mismos decían ser más cierto, para lo contar...» Cap. LIII

Esta posición que nos anuncia Cieza que va a optar, lo que **ellos tienen por más cierto**, estará matizada por una serie de elementos, entre ellos tenemos -y estas son otras formas de la estrategia de validación utilizada por Cieza- el hecho de sólo oír, o mejor dicho sólo creer la información que viene de parte de los orejones: estos personajes están cerca del poder, se encuentran localizados cerca del centro y por ello son dignos de crédito, por ello Cieza fue al

«...Cuzco, siendo en ella corregidor el capitán Juan de Saavedra, **donde hice juntar a Cayu Tupac, que es el que hay vivo de los desentendidos de Huaina Capac** porque Sairi Tupac, hijo de Manco Inca, esta retirado en Viticos, a donde su padre se ausentó después de la guerra que en el Cuzco con los españoles tuvo, como adelante contaré, **y a otros de los orejones, que son los que entre ellos se tienen por más nobles...**» Cap. VI (énfasis agregado).

«**Muy grandes cosas cuentan los orejones** deste Inca Yupanqui y de Tupac Inca, su hijo, y Guayna Capac; porque estos fueron...» Cap. XLVIII (énfasis agregado).

«...y porque sin esto, nunca dejaban destar con él (el inca) muchos **caballeros de los orejones** y señores de los ancianos, **para tomar consejo en lo que se había de proveer y ordenar.**» Cap. XIV (énfasis agregado).

«Pasando lo que se ha escrito **cuentan los orejones como...**» Cap. XLIX (énfasis agregado).

«**Y la orden de los orejones del Cuzco** y los mas

señores naturales de las tierra dicen que se tenía en el tributar, era esta...» Cap. XVIII (énfasis agregado).

«...y esto a solo Inca Yupanqui se debe, hijo que fue de Viracocha Inca, padre de Tupac Inca, según del publican los cantares de los indios **y afirman los orejones.**» Cap. XXI (énfasis agregado).

«...y como ya todos **eran orejones, que tanto como decir nobles...**» Cap. XXXII (énfasis agregado).

Como podemos observar de las citas, que pueden multiplicarse, Cieza opta por creer la información que le proporcionan las personas que se encuentran cerca del poder (los orejones), obviamente para tal caso Cieza realiza un doble movimiento ya que si por un lado cree en la palabra de los orejones por el otro los valida como sujetos portadores de verdad incluyéndolos dentro de la estructura social inca, tal como lo confirma la última cita anotada y otras que no traemos a cuenta por no ser necesario.

Pero la data informativa que recibe Cieza no sólo proviene de las castas del Cuzco sino también de los «coronistas» que poseían los incas para que les relatasen los hechos pasados, estos informantes también son validados por Cieza

«...con gran humildad le daban cuenta y razón de todo lo que ellos sabían, lo cual podrían muy bien hacer, porque entre ellos hay muchos de gran memoria, sutiles de ingenio y de vivo juicio y tan a bastados de razones como hoy día somos testigos los que acá estamos e los oímos.» Cap. XII.

La información que contiene el *Señorío de los Incas* también va a incluir a otros informantes, para tal caso el cronista español los va a validar como sujetos, acción que está básicamente destinada a no alterar los marcos comprensivos del lector español ya que dentro de éste (y de Cieza) no cabe la idea de que un indio podría ser consciente de lo que dice si este sujeto no comporta cualidades propias de los conquistadores, así tenemos el caso de los naturales de Cacha donde

«Yo pregunté...siendo su cacique o señor **un indio de buena persona y razón llamado don Juan, ya cristiano**, y que fue en persona conmigo a mostrarme esta antigualla...» Cap. V (énfasis agregado).

O en otros lugares donde Cieza valida de la misma manera a los indios, es decir les adjudica cualidades españolas (occidentales):

«...rogué al señor Guacarapora que me hiciese entender la cuenta dicha de tal manera que yo me satisface a mí mismo, para estar cierto que era fiel y verdadera; y luego mandó a sus criados que fuesen por los quipos, y como este señor sea de **buen entendimiento y razón, para ser indio**, con mucho reposo satisfizo mi demanda...» Cap. XII (énfasis agregado).

La actualidad de Cieza proviene sobre todo de su capacidad de discernir entre la información que se le proporciona calificándola como falsa en algunos casos o en otros adjudicando la veracidad de ésta a la «divina providencia», con lo cual no hace otra cosa que exponer los marcos comprensivos que poseían los españoles de esa época.

«...porque cierto tengo para mí ellos poblaron después de haber pasado te que su capacidad comprensiva respecto del idioma quechua tiene claros límites

«...Y esto es la verdad, según lo que yo alcance, **sin tirar ni poner más de lo que yo entendí para mi tengo por cierto...**» Cap. XXVIII (énfasis agregado).

«...en lo cual muchos naturales varían, **pondré en este lugar lo que yo entendí y tengo por cierto** conforme a la relación que dello tomé en la ciudad del Cuzco...» Cap. IX (énfasis agregado).

«...mas, como yo tengo por costumbre de **contar solamente lo que yo tengo por cierto** según las opiniones de los hombres de acá y la relación que tome en el Cuzco, **dejo lo que inoro e muy claramente no entendí y trataré lo que alcance**, como ya muchas veces he dicho...» Cap. XLI (énfasis agregado).

La manera como funciona esta obra es bastante sugestiva ya que los mecanismos que pone en funcionamiento son en primer lugar los mecanismos propios de la historia occidental (actual?), historia que está marcada por la idea de linealidad de la historia, o dicho de otra forma (pero diciendo algo más también) por la fe ciega de que sólo la verdad puede decirse desde el centro o teniendo los valores del centro.

La división entre los de aquí y los de allá en esta obra es fundamental para interrogarnos sobre la actualidad de esta obra y sobre el sentido de la historia que ésta comporta, si Cieza calla lo que no entiende, pues sus marcos comprensivos le anulan el poder comprender otros hechos u otra manera de concebir el mundo que no se ajuste a los que él posee; es importante, entonces, pensar nuestra historia, nuestras múltiples historias, en términos más plurales. Si Cieza es objetivo, obviamente lo es para una idea determinada de lo que es la historia, una idea que no termina por decir que todos existimos.

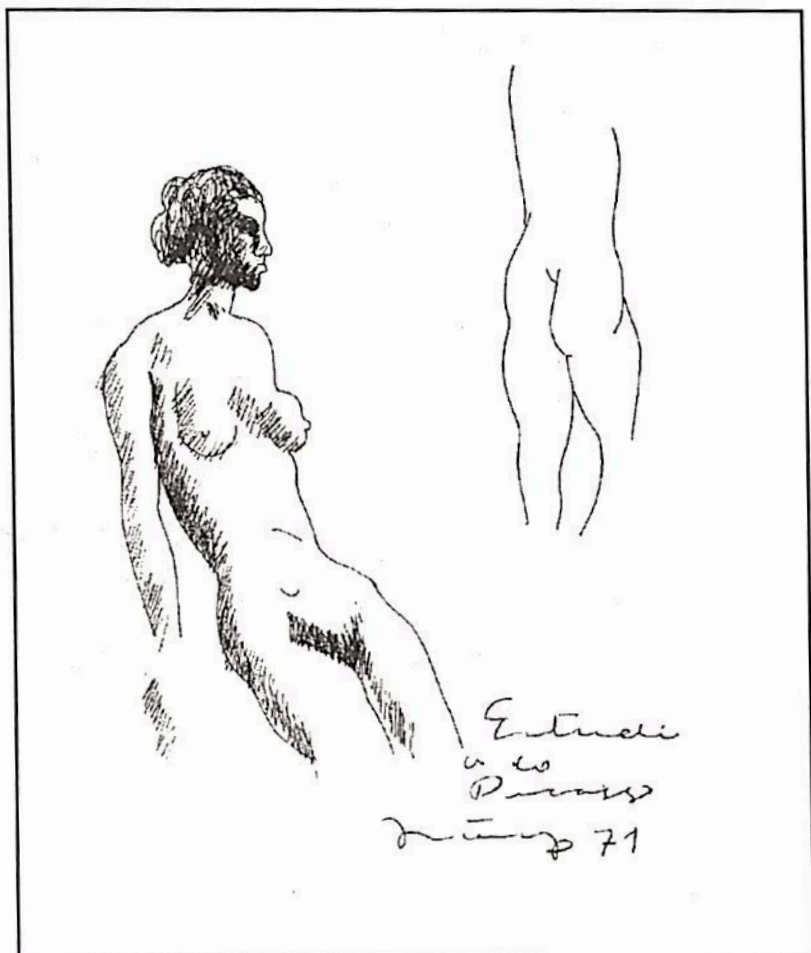


NOTA

(1) Este libro pertenece a un conjunto de obras de Cieza, proyecto a través del cual este autor intentaba dar una visión completa de lo sucedido en Indias, desde los tiempos antiguos hasta las guerras civiles entre los conquistadores.

BIBLIOGRAFIA

- CIEZA DE LEON, Pedro de
1967 *El Señorío de los Incas*. Lima, IEP. Introducción de Carlos Aranibar.
- BARTHES, Roland
1987 «El discurso de la historia». En: *El susurro del lenguaje*. México, Paidós
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1951 «Comentario...». En: *Mercurio Peruano*. Año XXVI, vol. XXXII, número 289. Lima.
- MIRO QUESADA, Aurelio
1955 «Creación y elaboración de *La Florida del Inca*». En: *Nuevos estudios sobre el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima, Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1963 *Comentarios Reales de los Incas*. Montevideo, Colección de Autores de la Literatura Universal. Edición al cuidado del D. Angel Rosenblat.
- PEASE, Franklin
1988 «Las Crónicas y los Andes». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Año XIV, No 28



Artaud y su doble

Análisis deconstructivo de un texto de A. Artaud

✍ Bethsabé Huamán (UNMSM)

¿Qué es un centro si lo marginal se puede centrar?

Jonathan Culler¹

La deconstrucción es una corriente de estudio postestructuralista cuyo procedimiento de análisis consiste en introducirse en un sistema cualquiera para resquebrajarlo, operando con los propios principios del sistema, mediante la inversión de las jerarquías que se establecen en su interior. La existencia de todo centro que organiza una estructura ha sido cuestionada por Jacques Derrida y su visión de la estructura descentrada.² La cita que presentamos gira en torno a esta idea del centro que no es un centro.

A propósito de esto J. Culler dice que la distinción entre lo central y lo marginal es simplemente una distinción entre lo esencial y lo no esencial.³ Para ilustrar esta idea, sin ir muy lejos, podemos pensar en los estudios literarios. El Estructuralismo, entre otras corrientes, ha considerado al texto como centro (lo esencial) de toda investigación literaria. Por lo tanto, los elementos restantes que participan del circuito comunicativo literario han sido dejados de lado, se han vuelto elementos marginales. Pero estos elementos marginales, llámese lector por ejemplo, a su vez han sido considerados centro para otras corrientes como la Estética de la recepción.⁴

En *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud⁵, los elementos marginales han sido elevados a la categoría de centro, por lo tanto ya hay en ellos un elemento crítico. Ahí reside la dificultad de esta relectura deconstructiva puesto que nos veremos obligados a hacer una crítica de la crítica.

Encontraremos que dentro del texto funcionan ciertas jerarquías como: oralidad/escritura, arte/realidad, multitud/individuo, teatro/poesía, realismo/idealismo. Si uniéramos las jerarquías que prevalecen obtendríamos más o menos el siguiente postulado: todo lo que ha sido escrito en un tiempo pasado carece del realismo necesario para ser comprendido en un tiempo distinto del que le dio origen. Lo que se escribe no tiene sentido en la medida en que agota una expresión y por lo tanto ya no sirve más pues cualquier cosa que viniera después sería una repetición de lo ya dicho. En ese sentido el teatro tiene prioridad sobre otras artes porque un gesto nunca es el mismo. Un teatro que represente con ardor su época de modo que consiga influir

en la multitud, que sea entendido, que sea vivido por ella y que de ese modo consiga cambiar algo en la realidad; ese es el teatro que, según Artaud, se debe buscar.

En las oposiciones arriba mencionadas se ha realizado un giro significativo respecto de lo generalmente establecido, especialmente en algunas como lector/texto, presente/pasado, multitud/individuo y oralidad/escritura. Sobre la primera de ellas (lector sobre texto), hay que tomar en cuenta que la teoría literaria se inicia cuando los estudios empiezan a interesarse más por el texto mismo que por sus autores. La mayoría de las nuevas corrientes que surgen en este siglo han enfocado su atención en el texto, que es de donde finalmente se parte para todo análisis. Desde la perspectiva de Artaud se debe poner de relieve al lector, por ello se le exige a los textos determinadas características en relación a su público.

En relación a la segunda oposición (presente/pasado), se sabe que por el pasado siempre ha habido un gran respeto intelectual, debido a que es visto como la cuna de la civilización, de ahí que se haya constituido como un modelo a seguir, un ejemplo. La elevación del presente sobre el pasado corresponde de cierta manera a un sentimiento que ya se dibuja en el Renacimiento, donde de pronto el presente y el futuro cobran un nuevo significado. Se estaría reafirmando pues la importancia del presente para el hombre moderno. Igualmente en el Renacimiento el individuo surge como un todo significativo y hasta hoy, la individualidad es un rasgo característico de nuestra sociedad. Sin embargo, en este caso, se pretende dar mayor importancia a la multitud, es decir, a los anhelos colectivos, a las necesidades de un conjunto mayor, dejando un poco de lado el egoísmo que inconscientemente rige nuestras vidas.

En último término, sobre la oposición oralidad/escritura, si bien es cierto que Saussure eleva al habla por encima de la escritura⁶, la escritura al difundirse cada vez más se volvió el medio de expresión por excelencia. Por ejemplo en la época de la invasión española a América, especialmente en el Perú, la escritura fue un elemento de opresión ya sea porque la sociedad colonial se organizaba en torno a ella o porque se le tenía

como una prueba irrefutable de la razón y la verdad.⁷ En este sentido, al poner de relieve lo oral sobre lo escrito, sobre todo texto escrito, vemos claramente un cambio de jerarquía establecida. Pero ¿por qué se pone de relieve lo oral?, ¿qué se le reprocha a la escritura?

La respuesta a la interrogante tiene relación con esa negación del pasado, de los textos clásicos y la reafirmación del presente. Se le reprocha a los textos, que no cambien, que respondan a una sola época, que lleven elementos de esa sociedad en la que nacieron y que no puedan amoldarse a nuevos contextos.

Se le increpa a los textos clásicos, a la escritura, con argumentos semejantes a los que utilizó Platón en el *Fedro* al referirse a ella. En el *Fedro* se dice de los textos escritos que son inmóviles ya que no tienen capacidad dialógica y no pueden responder cuando se les cuestiona, además caen en manos de cualquiera sin saber si van a poder ser entendidos o si tratan temas de interés para esas personas⁸.

«Si la multitud no tiene en cuenta las obras maestras literarias es porque esas obras maestras son literarias, es decir, inmóviles; han sido fijadas en formas que ya no responden a las necesidades de la época.» (p. 84)⁹

«Las obras maestras del pasado son buenas para el pasado, no para nosotros.» (p.83)

«Hay que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía escrita. La poesía escrita vale una vez, y hay que destruirla luego.» (p.87)

Podríamos refutar de muchas maneras estos argumentos. Pero siguiendo la estrategia deconstructiva utilizaremos elementos del propio texto que cuestionen las ideas sustentadas. Si por un lado se realza a lo oral y al presente, en el mismo texto se niega esta jerarquía al decir:

«Si algo se dijo antes no hay por qué decirlo otra vez; que una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla» (p.84)

Se está llevando a un radicalismo exacerbado tanto la eficacia de la escritura como del habla, puesto que ambas no tienen ningún sentido una vez dichas o escritas. Y entonces, ¿dónde queda la intención del autor de escribir lo que piensa si ello no va a tener razón de ser y si nadie en otra época podría entenderlo? Y por otro lado ¿qué es el presente aislado, si para que cobre sentido necesita encontrarse en relación con el futuro y el pasado?

Del mismo modo se le da la preferencia al lector y a la multitud¹⁰:

«Y si la multitud actual no comprende ya *Edipo rey*, por ejemplo, me atreveré a decir que la culpa la tienen *Edipo rey* y no la multitud.» (p.83)

Se trata a las masas como si estuvieran aptas intelectualmente para cualquier tipo de desafío, pero al mismo tiempo, se señala que cualquier tipo de texto que esté dirigido hacia esa multitud debe tener un len-

guaje sencillo y debe referirse a temas que todos conozcan de forma simple; se está reconociendo que la capacidad de estas masas es limitada. *Edipo rey* es un texto que presenta no pocas facilidades para su aprehensión, no tiene un lenguaje rebuscado, permite un deleite, entretener, informar, no se necesita ser un docto en el arte helénico para entender la historia central. Quien está pidiendo mucho de las multitudes es Artaud, no los textos. Las pretende situar (a las multitudes) a un nivel diferente del que se encuentran y por ello le resulta una ofensa que se diga de ellas que no son capaces de entender lo sublime. La realidad es que conoce sus limitaciones y trata de ignorarlas bajando de categoría a los textos y no realizando la transformación contraria. Si la multitud no llega a la esencia de un clásico y se queda en su superficie, de nadie es la culpa, ellos tienen una comprensión distinta del texto pero, aún así, tienen su comprensión del texto.

Es falso lo que se asegura acerca de que toda expresión ya dicha no puede volver a decirse. En primer lugar porque no hay nada nuevo bajo el sol, en realidad en todas las épocas se ha dicho siempre lo mismo de diversas maneras. Lo verdaderamente original no existe así como no existen dos expresiones exactamente iguales, aunque digan lo mismo, así como no existen dos gestos exactamente iguales aunque lo parezcan. Además lo que parece intentarse es negar el pasado de modo que todo lo que se diga siempre sea nuevo; se estaría actuando así en la completa falsedad porque por otro lado no es que la vida nace con una generación cada vez, lo que somos no podríamos serlo si no tuvieramos las experiencias del pasado y miráramos hacia el futuro, si antes no se hubieran cometido errores o aciertos, nosotros no seríamos, en el presente, tal y como somos, no seríamos o seríamos otros.

El teatro es colocado en una posición prioritaria respecto de la poesía porque no sólo se trata de un arte para todos sino porque es capaz de provocar cambios en la realidad y de hacer de las imágenes expresivas imágenes reales. Pero ¿quiénes son realmente *todos*? Las masas que por años han sido alejadas de la vida intelectual de la sociedad, aparentemente esas son las multitudes que Artaud pretende reivindicar y se queja de la poesía por ser realizada por unos pocos que solos se benefician con su arte. Sin embargo el teatro también es ideado por uno, aunque representado por otros, hecho para otros. La poesía no sería reconocida como tal si nadie fuera de su autor la experimentara, la leyera, la aprobara. Todo arte es una actividad individual dirigida hacia el mundo, en menor o mayor medida, hacia un mundo, hacia todos quienes en ella puedan reconocerse y de ese modo hacerla real.

El arte es finalmente un acto comunicativo, en un código diferente, que tiene un ciclo que termina inevitablemente en el lector, sea quien sea, en el lector que negará o afirmará el mensaje, la obra, pero que finalmente dará su opinión de ella. En ese circuito entran

todos, y cada uno dice algo con su actitud o con su silencio. No se necesita tener una habitación llena de gente para entender que el teatro está hecho para otros o que el poema está hecho para otros. Incluso después de terminada la obra ya no pertenece a su autor, sino más bien a esos otros quienes la interpretarán, le darán vueltas, la poseerán.

Por otro lado, no es exclusivo del teatro su capacidad de cambiar la realidad, todas las artes tienen ese elemento crítico que permite volver sobre un mundo y ver en él lo que ninguna otra mirada puede entender. Por ello fueron expulsados de *La República* de Platón todos los poetas que no estuvieran dispuestos a ser simples vasallos de la religión y de proporcionar deleite manteniendo esas estructuras.¹¹ Por ello aún ahora todo país que pasa por la triste experiencia de un gobierno dictatorial es inmediatamente reprimido en sus expresiones artísticas y son los artistas quienes salen rápidamente por temor a su vida. Entonces es el arte en su conjunto y no el teatro de manera exclusiva quien influye en la sociedad, y en todo caso, podríamos otorgarle sí esa facultad de actuar más directamente sobre las masas, precisamente por ser a través de imágenes físicas que se realiza su arte.

EL TEATRO DE LA VIDA

El teatro ha sido desprestigiado debido a que se le considera imitación, que se aleja cada vez más del público y por ello no produce en él sentimientos que realmente sacudan su espíritu. Si Artaud se queja del teatro convertido en pura actividad psicológica es porque de alguna manera está retomando la idea de la tragedia griega, la catarsis, la purificación. Por más que se queje contra Shakespeare y Sófocles, la tradición más antigua funciona en él y es de ese pasado glorioso donde nacen la tragedia y el teatro que le vienen los deseos de recuperar en el teatro de su época la energía que necesita.

La crueldad es lo que propone, la crueldad como único elemento inspirador de las multitudes. ¿Por qué precisamente la crueldad? En un momento de la historia que se caracteriza por su «ritmo epiléptico y rudo» (p.84), frente a una humanidad que se estremece ante la guerra [recordemos que el propio Artaud (1896-1948) vivió las guerras mundiales], las matanzas, el hambre, donde nadie ayuda a su prójimo, donde el terror de la vida se confunde con la ficción. Precisamente por ello, Artaud piensa que la representación de la crueldad podrá conseguir la sensibilidad necesaria en los corazones de todos para que la repulsión y el odio se liberen ante un orden de cosas, una sociedad podrida de miseria. Todo lo cual se canalizará en una lucha incesante. Esas imágenes que son extensión de la vida que sucede entorno de las nuestras provocará en el público la vivencia absoluta de ese arte.

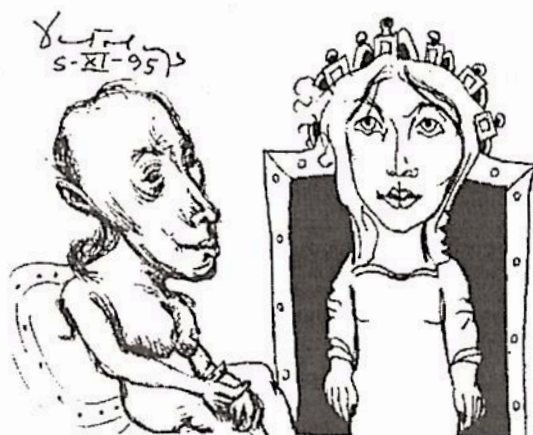
Hay un riesgo, el riesgo de que con el ejemplo se

enseñe y entonces esa crueldad sería repetida por todos. Pero ese riesgo debe correrse para poder escapar de algún modo de ese marasmo que es el mundo. Si la vida y el teatro son lo mismo, si la distancia para Artaud debe ser mínima, entiendo que por una intención de no separar el espíritu crítico del alma del hombre, si la crueldad ya no es sólo un instrumento, una ficción, sino es la realidad que a veces se hace ficción, ¿cuál es el riesgo?

Creo que el riesgo era mayor de lo que pensó. Y es que el riesgo más peligroso que la imitación ciega es la aceptación ciega, que se acepte finalmente la crueldad, la violencia, la muerte. Que el hombre no se inmute ante los propios instintos de una especie con la capacidad suficiente para desaparecer el mundo y lo que lleva dentro. El peligro de la crueldad es la indiferencia, que es lo que finalmente hoy podría caracterizar los tiempos modernos.

La solución no es la crueldad, el terror, porque ese instinto de vida que a duras penas sobrevive en todos no necesita ser minado por todos sus flancos. Lo único que la crueldad produce es escepticismo, la derrota completa de la esperanza, la oscuridad de los corazones, toda salida, todo optimismo. Esa derrota, ese escepticismo que ya se dibuja en el mismo texto de Artaud.

«No creo que podamos revitalizar el mundo en que vivimos, y sería inútil aferrarse a él; pero propongo algo que nos saque de este marasmo, del aburrimiento, la inercia y la estupidez de todo.» (p. 93)



NOTAS

- ¹ Jonathan Culler: *Sobre la Deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1984; p.125
- ² Para el desarrollo de este planteamiento revisar la conferencia de Jacques Derrida: «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas». En J. Derrida: *La escritura y la diferencia*. 1989. O también en Richard Macksey y Eugenio Donato: *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, Barcelona, Barral Editores; 1972.
- ³ Jonathan Culler: Ob. Cit. p.125
- ⁴ Para una breve introducción sobre la deconstrucción y las demás corrientes mencionadas es interesante el texto de Raman Selden: *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel; 1987
- ⁵ Antonin Artaud: *El teatro y su doble*. 1987. El trabajo se refiere específicamente a los capítulos 6: «No más obras maestras» y 7: «El teatro y la crueldad», del presente texto.
- ⁶ Derrida crítica a Saussure en relación a esta jerarquía, una buena aproximación sobre este puntos sería Jonathan Culler: Ob. Cit. capítulo II «Deconstrucción».
- ⁷ Angel Rama: *La ciudad letrada*, 1984.
- ⁸ Platón, *Fedro*, 275e
- ⁹ Todas las citas del texto corresponden a la edición antes mencionada de Artaud.
- ¹⁰ Aunque no se define el término multitud en el libro de Artaud vamos a establecer el significado que tiene a lo largo del texto, a fin de no generar confusión. Multitud entendida en dos sentidos: el primero, masa de gente falta de cultura y de inteligencia; y el segundo en relación a cantidad, donde la palabra tiene un sentido positivo de aprobación (Denis McQuail, 1991). En su segundo sentido aquí se utiliza masa como sinónimo.
- ¹¹ Platón, *La república*, 607a.

BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. México, Hermes, 1987.

CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1984.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.

MACKSEY, Richard y Eugenio Donato. *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*. Barcelona, Barral editores, 1972.

MCQUAIL, Denis. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. 2da. edición. Paidós, 1991.

SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel, 1987.

Análisis deconstructivo sobre *La obra y la palabra errante* (*)

≈ Julio M. Teodori (UNMSM)

Nos encontramos aquí con un texto «híbrido» y fronterizo, entre los márgenes del ensayo, la filosofía, la crítica y la poesía. Típico de la modernidad, es similar a *El mono gramático* de Octavio Paz. No se propone enmarcar (como diría Asensi) en teoría sistemática el acto poético. Justamente su escritura es bastante poética.

Ciertamente es un texto oscuro, evasivo, un tanto circular, acaso más por el objeto de su análisis (la creación literaria, sobre todo poética) que por un alarde personal.

El de Blanchot es un discurso lleno de paradojas, difícil de asir. Refiriéndose al lenguaje literario, nos dice: «Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla» (p.45).

Opone Blanchot el lenguaje coloquial o hablado al literario y refiriéndose a éste, asevera: «Allí el lenguaje no es un poder, no es el poder de decir. Nunca es el lenguaje que hablo. En él nunca hablo, nunca me dirijo a ti y nunca te interpeleo» (p. 45).

El lenguaje literario sería, pues, paradójico, pero además desprovisto de poder (lo que no sucedería con el lenguaje habitual, de la calle). Esto se confirma más adelante cuando Blanchot sostiene: «Lo propio de la palabra habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza» (p.45). Generalización muy discutible. ¿Por qué no pensar lo mismo del lenguaje literario? Una larga tradición clásica expresada en Voltaire tuvo como norma la inteligibilidad. Se olvida la larga tradición europea de los romances e incluso formas poéticas del siglo XX que integran la coloquialidad en su composición. El hermetismo es sólo una vertiente, respetable sin duda, desde algunos provenzales, pasando por el barroco, hasta llegar a Mallarmé y otros. Vemos constantemente que la «palabra habitual» genera desavenencias en política y en las familias porque se presta también al malentendido.

A continuación se nos dice: «El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido». ¿Está privilegiando al significante sobre el significado el escritor francés? ¿Está desvinculando ambas instancias? ¿O está suponiendo en el poeta poderes paranormales, de adivino? El poeta sería entonces un «pararrayos celeste» como quería Darío o el «pequeño Dios» de Huidobro. Un lenguaje sin sentido es una contradicción en sí mismo, con lo cual encontramos una nueva paradoja o aporía con

la que Blanchot intenta aproximarse al acto mismo de la creación (¿y acaso de su propia creación?).

Relacionemos esta última afirmación con lo anterior. Encontramos una nueva dicotomía, esta vez entre el poeta y el hombre corriente. El poeta, según su razonamiento, tendría la facultad -o el privilegio- de comprender un lenguaje sin sentido, desprovisto (como se dijo antes) de poder (creo entender que de poder comunicacional, negando así al lenguaje literario esta función básica, destacada por Mounin). Pareciera entonces que el poeta escribe para una élite selecta o incluso sólo para sí mismo (en este sentido no han faltado casos extraños como el de Emily Dickinson, quien no tuvo interés en divulgar sus poemas).

Cuando Blanchot sostiene: «Eso dice, pero no remite a algo que decir, a algo silencioso que lo garantizaría como su sentido» (p. 45), identifica claramente al silencio como lenguaje con un prerrequisito del lenguaje hablado y común.

Un término importante para Blanchot es el de «neutralidad». Fijémonos que es un término sin posible oposición, con el que no sólo volvemos -monótonamente se diría- a una paradoja, sino que también hallamos en esta paradoja un punto de partida para la experiencia original del acto creador, una especie de síntesis superior, más propio del Nirvana místico del budismo que de la síntesis hegeliana. En este caso Blanchot se expresa como poeta cabal y hasta como representante del absurdo existencial. Esa neutralidad, creemos, juega un papel clave, junto con otros términos como vacío, círculo perfecto, etc.

Siguiendo con la intrincada lectura, obtenemos una pista cuando se nos indica: «Esta palabra es esencialmente errante, siempre está fuera de sí misma. Designa el afuera infinitamente distendido que tiene lugar en la intimidad de la palabra». Comprobamos que Blanchot ha relacionado términos aparentemente inconexos: afuera e intimidad. Vocablos ligados al lenguaje literario, que manifiesta esta palabra errante entre el adentro/afuera (es decir, entre toda dualidad o binarismo) serían: vacío, inmensidad murmuradora y eco.

Posteriormente, en el apartado «La necesidad de escribir», Blanchot explica el conflicto tensional entre el escritor y su aspiración -producto de lo cual es la obra-, así como el conflicto con la sociedad. Como argumenta Blanchot: «La necesidad interior de escribir está ligada a la cercanía de ese punto donde no se pue-

de hacer nada con las palabras, desde donde parte la ilusión de que si se guarda contacto con este momento, pero volviendo al mundo de la posibilidad, 'todo' podrá hacerse, 'todo' podrá decirse» (p. 46). No sólo pues, encontramos a un poeta privilegiado (aunque atormentado) sino poseedor de momentos especiales, que se sustraen a la experiencia del común de los mortales. Este pasaje es clave: refuerza la ligazón de la palabra poética con una impotencia ejemplar. Esta idea de la impotencia manifestada desde el inicio del texto -y ligada también al vacío-será confrontada más adelante con las exigencias y las seducciones de la sociedad. La obra sería un «círculo puro» donde el escritor se expone y protege al mismo tiempo, de la sociedad. La sociedad es enfocada como un señuelo peligroso para el poeta, que lo aparta de la «exigencia soberana» de la obra. Como decíamos, la palabra poética está desprovista de poder: el escritor también debe desprenderse de todo poder y hasta de «naturaleza» si no quiere traicionar su esencia. La debilidad del poeta sería su fuerza y algunos consiguen ser fieles a esta experiencia y otros no resisten «la prueba» (como Rimbaud que abdica de la poesía).

Creo que ya tenemos los suficientes elementos para señalar que Blanchot ha sustituido el Absoluto (logocéntrico) de los filósofos por este círculo perfecto (que remite a Platón) de la experiencia original (que remite a Rousseau y a las nostalgias de los antropólogos en busca del «buen salvaje»). Este punto central, que no sería propiamente la obra sino la aspiración hacia la Obra o el Libro (en el sentido de Mallarmé) se superpone, en jerarquía violenta, al propio creador, configurando una visión un tanto mistificadora de la poesía. Recordando a Derrida: la neutralidad sería el eje que permite el libre juego (de la palabra errante); eje que posibilita este libre-juego, pero que a la vez lo encierra en un «círculo perfecto», que se nos propone como paradigmático. La «neutralidad» se muestra insuficiente si pensamos que toda «experiencia original» remite a una «experiencia terminal». ¿Ha podido realmente Blanchot escapar del binarismo filosófico -o más bien metafísico? La experiencia original requiere de experiencias previas. Pero ¿dónde encontrarlas? Justamente en esa «peligrosa» y tentadora sociedad o cultura que el discurso de Blanchot intenta escamotear sin éxito, generando un «suplemento» inconsciente (recordando a Culler) que desestabiliza su propuesta. Porque alude periféricamente a esa sociedad, aunque en términos negativos. Evidentemente la obra no se explica sin el hombre y el hombre sin la sociedad y la tradición literaria. Pero evitemos salir del razonamiento de Blanchot o desvalorizar su discurso, que es importante.

Blanchot parece remitirse a la catarsis griega y al psicoanálisis cuando escribe: «Una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde adentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí

mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo» (p. 48).

Está claro que Blanchot nos manifiesta una «metafísica de la presencia» en términos metafóricos, privilegiando la debilidad sobre el poder, la soledad «esencial» sobre la inter-subjetividad social, lo inefable a lo comunicable, el lenguaje literario sobre el hablado, etc. Reviste de significantes tradicionalmente negativos o desvalorizados a significantes positivos: la debilidad del poeta es su fuerza, por ejemplo. Esta jerarquía violenta, aunque muy sutil se une al fonocentrismo, que aparece curiosamente como eco y murmullo. La «experiencia original» es el meollo de su metafísica de la presencia.

Todo centro remite a una periferia y Blanchot lo sabe. Blanchot establece jerarquías entre los poetas en base a su fidelidad a la «exigencia extrema», pero esta exigencia es una generalización, ¿cómo explicar las obras que no aspiran a la totalidad, las obras fragmentarias y aforísticas? ¿O las novelas-reportaje como *A sangre fría*? Los nombres elegidos: Goethe, Rimbaud, Kafka, son sin duda representativos, pero expresan una tendencia hacia lo sublime que no todos los buenos escritores comparten.

Los significantes discursivos de Blanchot no tienen una relación estable con los significantes, se convierten intercambiables el afuera y el adentro, con lo cual se aprecia una afinidad con el post-estructuralismo. Ya García Berrio ha señalado semejanzas entre Derrida y Blanchot.

La obra de Blanchot, como diría Paul de Man, se deconstruye a sí misma, pero sólo en parte, puesto que no es totalmente literaria, presupone una cosmovisión metafísica.

Un error ya señalado de Blanchot, en el que conviene insistir, consiste en que el lenguaje cotidiano no es totalmente nítido ni, correlativamente, es tan errante el lenguaje literario. El lenguaje cotidiano es tan connotativo y está casi tan lleno de metáforas como el literario (no son inusuales las metáforas en el lenguaje científico).

Las exigencias del artista muchas veces no son tan puras o sublimes como supone Blanchot, quien idealiza la patología. A menudo Balzac y Dostoievsky escribían urgidos por presiones materiales y esto no resta, a la luz de los textos, nada a la grandeza de sus libros.

El «origen» de Blanchot se remitirá siempre, en el discurso, a otro «origen», creándose así, pues, un espacio de resonancias míticas, puramente utópico y ucrónico. El excedente o suplemente que genera su propio discurso ¿no se refiere más a una institucionalidad o base material (infraestructural, hablando en términos marxistas) que al útero prenatal que es eje de su exploración?

Se ha pretendido, pues, descontextualizar en términos de implantarnos tan sólo repeticiones y «huellas

de huellas», tampoco habría razones para pensar que la obra literaria logra la soñada y sobrehumana armonía, a la que el hombre nunca podrá acceder en la realidad cotidiana, salvo en momentos excepcionales (el orgas-

mo o el éxtasis). La exploración de Blanchot tendría, pues, su explicación en el deseo: como en todo sistema estructurado, aquí también el deseo es el «ejecutor» del orden.

(*) Este texto corresponde a Maurice Blanchot: *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969; pp. 45-50.

BIBLIOGRAFIA

ASENSI, Manuel (comp.): *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid, Arcos libros, 1990.

BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, 1969.

CURTIUS, Ernst Robert: *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, 2da edic. Barcelona, Seix Barral, 1972.

CULLER, Jonathan: *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra, 1984.

DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989.

GARCIA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1989.

PAZ, Octavio: *El mono gramático*. Barcelona, Seix Barral, 1972.



Subversión / Aceptación en el ambiguo discurso del poeta de la calle

(Análisis deconstructivo con un colofón de salida pragmática)

✉ Percy Galindo Rojas (UNMSM)

La tribuna pública -de la plaza, del parque o de la calle- ha sido tradicionalmente el palco principal desde donde la sociedad ha vertido (y subvertido) gran parte de los valores ideológicos con los que diariamente negocia. En este sentido, la función comunicativa de la lengua como hecho social, comporta no sólo una cadena de significantes expresados en lo que Austin llama el acto locutivo, sino también el desempeño o efecto que se produce en el receptor (acto perlocutivo): el orador público expresa un signo lingüístico a través del lenguaje (es decir, a través de oposiciones y jerarquías de términos contrapuestos) al que el receptor tiene que dar una significación en su carácter performativo.

Si bien todo discurso significativo expresado a través del lenguaje se estructura a partir de oposiciones contrapuestas, el discurso público oral, por ser el discurso de un individuo que se dirige a una colectividad, tiene la característica primordial de establecer sus redes significativas maximizando la polaridad de estas oposiciones. Por su propia naturaleza de acto de habla vivo y actuante, el discurso público tiende a crear con naturalidad una serie de catálogos de valores binarios a partir de los cuales el locutor se cataliza con el receptor en un «nosotros» (uniendo el «yo» del locutor y el «ustedes» del receptor) y se opone correlativamente a un «ellos» virtualizado en el discurso como la antípoda causal. Así, por ejemplo, el discurso público del político se instala a partir de una jerarquización contrapuesta «nosotros-ellos» en cuya consonancia desarrolla oposiciones binarias como justicia/injusticia, prosperidad/atraso; o el discurso religioso: Dios/diablo, bien/mal, etc.

El discurso del «poeta de la calle», recogido por Juan Biondi y Eduardo Zapata en *Representación oral en las calles de Lima* (Lima, Universidad de Lima, 1994; pp. 203-212) no escapa a esta característica: su organización discursiva se vertebra verticalmente a partir de una oposición dual que jerarquiza sistemáticamente los significados en los distintos segmentos narrativos. No hay que olvidar, en ningún momento, que pese a presentarse en forma textual, escrito, el discurso aludido comporta una lectura que remite directamente a un ha-

bla; en tal sentido, se puede hablar del «habla en la lectura» como una transcripción logocéntrica del mismo acto, y asumir así que la oposición dual encontrada en el texto no es sino una forma de establecer el orden del significado. Todo acto de habla tiene en su propia articulación discursiva los rasgos de su acción interpretativa: el emisor, al realizar el acto locutivo, tiene presente la posible acción perlocutiva del receptor, y, por lo tanto, envía en su mensaje una estrategia inmanente que sirva para la interpretación cabal del significado propuesto. En este sentido, como acto de habla, el discurso del poeta de la calle tendría entonces presente esta estrategia interpretativa en la estructura misma de su discurso: la oposición dual de significados contrapuestos que se subvierten sistemáticamente para crear un nuevo significado interpretado en la acción perlocutiva del receptor.

En las siguientes páginas intentaré demostrar esta proposición. Para ello, estableceré primero la estructura general del texto, señalando la articulación de su sentido y sus mecanismos discursivos; enseguida, señalando las oposiciones principales, estableceré el significado bipolar de su estructura, para, finalmente, deconstruir estas oposiciones con los elementos de *subversión* significativa que el mismo texto elabora.

1. Lo primero y más saltante de la estructura discursiva del texto analizado, es el uso de dos tipos de relaciones básicas sobre las que se enhebra la sintagmática textual (horizontal): las relaciones de CAUSALIDAD y BIPOLARIDAD.

Causalidad ---- Si es A le sigue B

Bipolaridad --- Si es A se le opone A'

La CAUSALIDAD es la relación de causa-efecto indubitable, y es un principio de la organización textual que rige tanto sobre sus rasgos significativos como sobre su sintagmática horizontal, pues, generalmente, es esta relación la que actúa como «motor» generador del discurso actuante. Ejemplos comunes de esta relación de causalidad son:

«(...) porque si no luchas no triunfas, y si no triunfas no tiene objeto la vida (...)»

«(...) todo lo negro es malo y todo lo blanco es bueno (...)»

«(...) y si se me tiene en cuenta a mí se te tiene en cuenta a ti (...)»

La BIPOLARIDAD es la relación más saltante del texto, y consiste en la oposición sistemática de valores que adquieren su significación en tanto negación del contrario. Esta cadena de elementos contrapuestos funciona a lo largo de todo el discurso (1) con una jerarquización que va de una oposición global generatriz (una suerte de «madre de las oposiciones») a otras oposiciones menores que, representando a la mayor, vertebran con su contraposición los distintos segmentos narrativos que constituyen el texto. Así, tenemos entre algunas de las oposiciones más recurrentes:

Triunfo ---- fracaso
Blanco ----- negro
Gobierno --- pueblo
Poder ----- subordinación, etc.

2. En cuanto a los segmentos narrativos que las relaciones anteriormente propuestas configuran, tenemos cinco universos básicos de significación en los que las variables bipolares son la relación determinante. A saber:

- a. El mundo que el acto ilocutivo mismo configura: el Poeta de la calle dirigiéndose a un público determinado.
- b. La anécdota del encuentro entre el Poeta y Ferrando, y todo lo que en esta relación se desarrolló.
- c. El relato narrado por el Poeta a Ferrando, en sus dos aspectos: la vida infantil del Poeta y su comparación entre el blanco y el negro.
- d. La anécdota (sueño, engaño) en que el Poeta, tras haber participado en el programa televisivo de Ferrando, cree haber subvertido realmente la significación bipolar de su cosmovisión del mundo.
- e. La crítica al gobierno a partir de la oposición gobierno-pueblo.

Cada uno de estos segmentos narrativos comporta una oposición básica que representa a su vez la gran oposición mayor que rige a todo el texto. Pero, ¿cuál es esta oposición primaria y de dónde nace?, ¿cómo es que sirve de soporte estructural de todos los demás segmentos?

La respuesta a estas interrogantes se encuentra en las primeras líneas del texto: el poeta afirma que trabaja en un circo, pero que prefiere ir al parque porque allí se inició en el oficio y allí fue rescatado del vicio, dice que no tiene ganas de trabajar pero que lo hace porque «más puede las ansias de comunicarme contigo» y porque quiere TRIUNFAR. Aquí, en esta última palabra, se encuentra la base de la bipolaridad

fundamental de todo el discurso: el poeta, haciendo una relación de causalidad, describe su cosmovisión básica de la vida: «(...) porque si no luchas no triunfas/ y si no triunfas no tiene objeto la vida (...)». El poeta ha acudido a trabajar al parque (aun sin quererlo) porque LUCHA y porque quiere TRIUNFAR para así alcanzar el objeto de la vida que es el TRIUNFO mismo.

Inmediatamente, a la relación fundamental VIDA=TRIUNFO, surge la natural oposición MUERTE=FRACASO («tirarme al frente y tomarme una pastilla»), formando así el eje bipolar TRIUNFO-FRACASO como representación figurativa de VIDA-MUERTE, y, estructurando así la oposición que en la línea paradigmática fundamentará las demás bipolaridades del relato.

Tenemos, entonces, al TRIUNFO-FRACASO como eje que será representado en los segmentos narrativos menores por otras relaciones bipolares. Así, en

a. La oposición cambiará de acuerdo a las instancias del recorrido del discurso, y derivará de CIRCO-CALLE a TV-CALLE y JUSTO-INJUSTO, por la razón de ser el universo en que se realiza el acto de habla en sí.

b. La oposición general TRIUNFO-FRACASO será representada en este universo por la oposición FERRANDO-EGO, donde Ferrando, con las variables del dinero (tiene chofer, ropa de marca) y el poder (es atrevido) se opondrá al ego/poeta, que tiene las variables de la pobreza (se moviliza en la línea 150, no tiene ropa de marca) y la subordinación (acata a Ferrando, aun cuando inicia dos intentos de marca subversiva: una aplacada por la persuasión «¿quieres ganar plata?» y otra virtual, no actualizada: «le iba a contestar/qué mierda quieres que haga»).

c. En esta sección el TRIUNFO-FRACASO encuentra su representación en la oposición BLANCO-NEGRO: lo blanco como la figurativización del TRIUNFO y lo negro del FRACASO. Las variables que tiene el blanco como señal de triunfo, son el dinero, el poder, la honradez, la valoración y lo bueno, en contraposición de lo negro como fracaso, pobreza, robo, desvalorización y lo malo. En este segmento la marca subversiva discursiva (desconstrucción del mismo discurso) es aplastada (el negro=pobre que entra al colegio particular de blancos=adinerados: la subversión a la norma significativa es reprimida: insultos al negro), negada (el negrito que huye al grito de «viene el negro»), y asumida como perplejidad o pregunta insidiosa (en el poema comparativo se hace evidente el desplazamiento de los valores significados a uno y otro lado conforme la intención locutoria desee ser interpretada).

d. Toda esta sección en sí, que he dado en llamar como sueño o engaño, es un acto de subversión de los valores bipolares claramente establecidos con sus significados. Si hasta el segmento anterior teníamos que

ESQUEMA

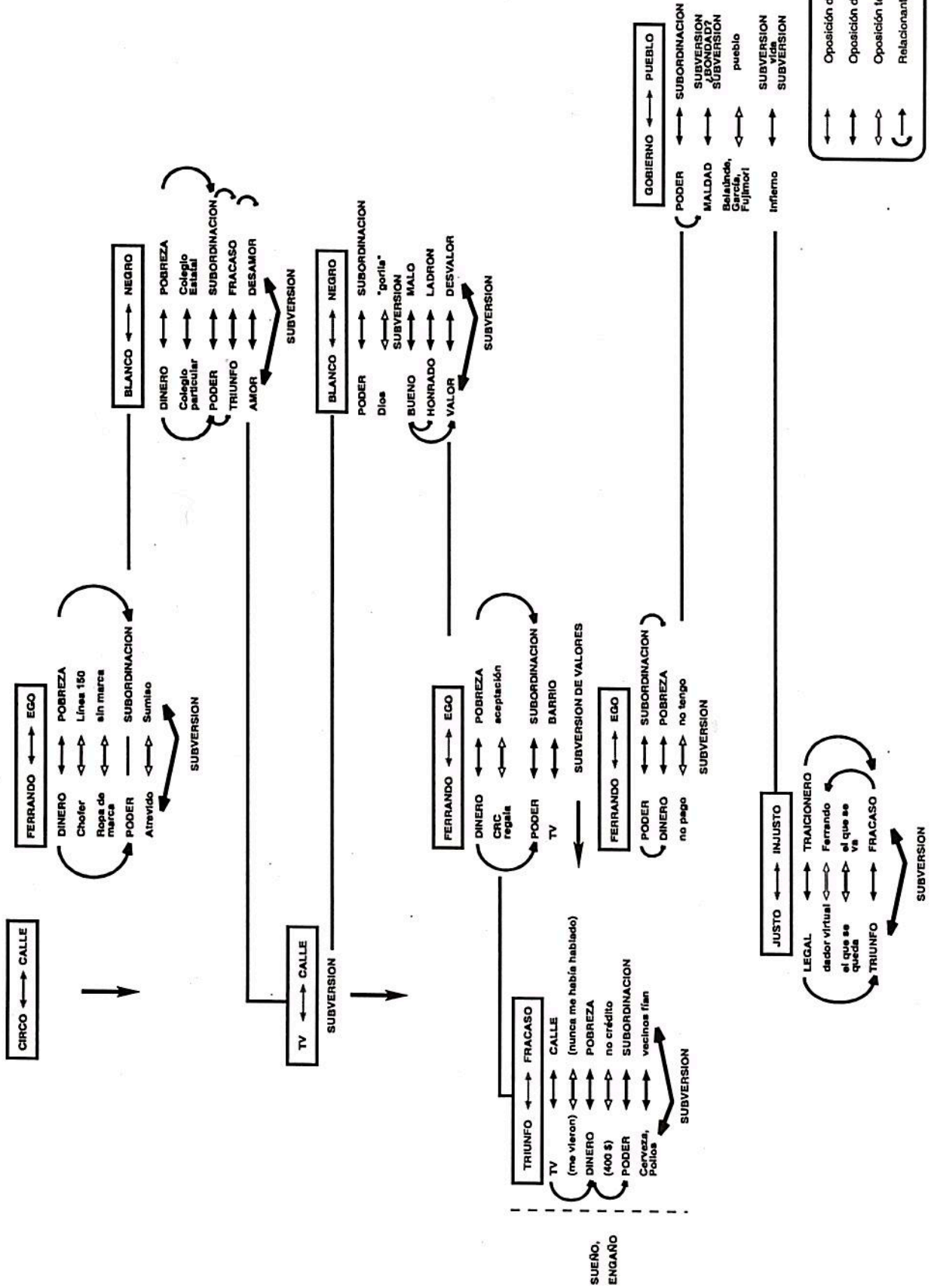
5

3

2

1

4



las relaciones de causalidad y bipolaridad nos mostraban el esquema TRIUNFO =BLANCO= DINERO = VALOR = PODER en abierta oposición a FRACASO = NEGRO = POBREZA = DESVALOR = SUBORDINACION, en este fragmento tales valores se subvierten en su totalidad: el NEGRO se hace del TRIUNFO y del DINERO = VALOR = PODER; ha recibido los 400 dólares (cheque) de Ferrando y en su barrio es reconocido y acatado (le ofrecen crédito, tiene el respeto de sus vecinos). Sin embargo, todo este esquema subversivo se deshace enseguida al instalarse nuevamente en la realidad del universo B: el cheque no tiene fondos y Ferrando (Poder-Triunfo) lo echa de su lado.

e. La oposición general TRIUNFO-FRACASO encuentra en esta sección su correlato en GOBIERNO-PUEBLO: el gobierno tiene el poder, el dinero, mientras que el pueblo la subordinación y la pobreza. La subversión significativa se efectúa en esta instancia a través de la inserción de un elemento sancionador de catadura moral: el infierno, como señal de maldad, que, aun siendo tal, no admite a García, emblema mítico del triunfador que, en su personalidad misma y su significación, deconstruye las características atribuidas a su eje semántico.

3. De la gradación bipolar vista hasta ahora, podemos esquematizar entonces:

	TRIUNFO	<---->	FRACASO	Eje principal
a.	CIRCO	<---->	CALLE	
	T.V.	<---->	CALLE	
	JUSTO	<---->	INJUSTO	
b.	FERRANDO	<---->	EGO	
c.	BLANCO	<---->	NEGRO	
d.	TRIUNFO	<---->	FRACASO	(Subversión
e.	GOBIERNO	<---->	PUEBLO	de valores)

Es interesante resaltar en este punto la relación que existe entre los segundos polos de las secciones b, c y e, que son, por otro lado, las que ocupan un mayor espacio en el discurso. Como ya vimos, estos polos son EGO - NEGRO - PUEBLO, respectivamente: en primer lugar el individuo, la unidad; luego, una parte más amplia de individuos con un rasgo común: la raza, y, finalmente, el pueblo como la globalización de un sentido común a todos. Del individuo particular a la generalidad: esta peculiaridad no es casual ni ociosa, sino que apunta a la naturaleza misma del discurso oral del poeta: no se parte de lo general a lo particular, sino que el poeta se presenta primero como individuo para ir paulatinamente haciendo que sus receptores se identifiquen con él, primero como sector social discriminado y luego como colectividad entera en detrimento.

4. Pues bien, como ya vimos rasamente (sería ardua la exposición minuciosa, y, para tal, mejor remi-

timos al cuadro de oposiciones elementales y secciones narrativas siguiente), la bipolaridad marca la esencia misma del discurso del poeta de la calle, y, es en base a esta característica que se encuentran sus significados. Sin embargo, hay que analizar ahora (también, por desgracia, rasamente) cómo el mismo texto desconstruye estas significaciones que con las oposiciones había ido creando. Veremos fundamentalmente cuatro de estas «subversiones»: el negro que se desemantiza adjudicándose valores no diseñados para él, el desplazamiento de Ferrando en la significación sintagmática LEGAL-TRAICIONERO, el cuestionamiento del poema comparativo del negro-blanco, y la desesemantización del blanco-triunfador-gobierno en la anécdota-chiste sobre Alan García. Sin duda los elementos deconstructivos en este texto son muchos más (las comparaciones farsescas del negro y el blanco, darían mucho para interpretar), pero, teniendo en cuenta la premura y la naturaleza del mismo trabajo, he preferido analizar solamente estos puntos que, por lo demás, resultan bastante ilustrativos respecto al todo.

En primer lugar, tenemos, a lo largo de todo el texto, la idea del NEGRO visto como pobre, subordinado, desvalorizado, etc. El término NEGRO, entonces, adquiere una significación que se relaciona directamente con estos factores: el ego mismo que se reclama como «zambo» hijo de una negra, se adjudica para sí muchos de estos términos.

Sin embargo, en dos ocasiones, surge en el discurso mismo una contradicción flagrante hacia el significado que a través de las oposiciones habíamos adjudicado para el negro. El poeta de la calle dice, respecto a Ferrando: «allí el NEGRO estaba parado». La alusión a Ferrando como «el negro» es más que evidente, y, como es lógico, tenemos de pronto un grave conflicto: Ferrando está instalado en el éxito, tiene poder, y de ninguna manera condice con las características de lo negro. Esta contradicción quiebra entonces el clásico sistema bipolar de valores con que el texto había estado trabajado: hay un evidente desplazamiento de lo NEGRO hacia el eje paradigmático del éxito.

Otro tanto ocurre con el niño (poeta), hijo de madre negra y padre obrero de construcción civil. El eje paradigmático de las oposiciones señalaría que a este niño le corresponde la subordinación y pobreza; sin embargo, contradiciendo esta característica particularidad, el niño es inscrito en un Colegio Particular que corresponde a los hijos de padres blancos y adinerados. Sin duda, en este caso se presenta también un desplazamiento de la significación en cuanto a la riqueza: un pobre y negro puede participar en un colegio particular, a despecho del colegio nacional en el que le correspondería estar.

5. Estas contradicciones (que, como dije, son muchas más de las presentadas a modo de ejemplo en este trabajo) son las que, en lugar de perder el signifi-

cado que la dualidad había cimentado, dan la verdadera dimensión semántica del texto. Cuando el poeta de la calle dice que «todo lo negro es malo», no quiere significar la oposición misma blanco-bueno/negro-malo, sino, a través de inferencias y desplazamientos de significados, lo que pretende es desvirtuar la necesaria relación entre ambos términos: no siempre lo negro es malo y no siempre lo blanco es bueno.

Como dijimos al principio del trabajo, no hay que olvidar que este texto comporta un «habla en la lectura», es la textualidad de un «acto de habla», y, por lo tanto, es necesario tener en cuenta el nivel pragmático para la comprensión total de su significado. Dijimos también que todo acto locutivo lleva en sí mismo las claves que el emisor crea convenientes para que el receptor pueda, a través del acto perlocutivo, alcanzar el meridiano significado de lo expuesto. En este caso, el discurso del poeta de la calle, en tanto acto de habla, tiene en sí estas claves que sólo son finalmente disueltas en el receptor de las mismas que desconstruye las simples oposiciones binarias que le son dadas para obtener, finalmente, la significación adecuada.

No hay que olvidar tampoco que todo acto de habla se define a su vez como un acto lingüístico específico; en este caso, ese acto lingüístico específico que realiza el locutor es el PEDIR. Todo su discurso se basa

fundamentalmente en ese acto lingüístico: el poeta de la calle habla del TRIUNFO y del FRACASO como posibilidades virtuales en sus muchas significancias (Ferrando-ego, gobierno-pueblo, blanco-negro, etc.), y, lo que pretende de su público receptor es que se le permita, a él mismo, el acceso al llamado TRIUNFO. ¿Cómo? Pagando su trabajo, dando las monedas que él requiere (a veces con intolerancia incluso). De este modo, vemos que lo que hace con todo su discurso es PEDIR, pide dinero, como expresamente se señala en la parte final.

Pues bien, ¿cómo relacionar el PEDIR con la ambigüedad significativa del texto mismo? La estrategia de convencimiento del acto locutivo nos da luces al respecto. Como hemos visto, se parte del individuo a la generalidad: lo que busca el poeta al pedir lo va a conseguir en la medida en que logre hacerse parte de esa masa oyente. La ambigüedad de su discurso logra hacer que el oyente *participe* activamente en la decodificación de los significados propuestos; el receptor participa en la construcción del significado, y, en la medida en que ejerce esta participación, va tomando partido con la identidad que el locutor señala para sí, pudiendo de este modo ser un sujeto más dispuesto al «dar» que el locutor busca como acción recíproca de su «pedir».

NOTA

(1) Discurso que, por otra parte, señala textualmente esta opción por la arquitectura bipolar: «yo hablo y tú me escuchas», «sí o no», «aquí no hay sino dos culpables», «hay dos cosas».

BIBLIOGRAFIA

- BIONDI, Juan y Eduardo Zapata: *Representación oral en las calles de Lima*. Lima. Universidad de Lima, 1994; pp. 203-212.
- SEARLE, John. *Actos de habla*. Madrid, Cátedra, 1990.

Хстолая



CERNUDA: Apuntes para una Poética

✍ Daniel Mathews Carmelino (UNMSM)

La obra de Luis Cernuda se inicia con la publicación de un conjunto de nueve poemas en el número 30 de la *Revista de Occidente* bajo el título de «Versos». En 1927 aparece su primer libro, *Perfil del aire*, y en 1936 *La realidad y el deseo*, que incluye poemas de etapas perfectamente delimitadas e irá creciendo en las ediciones siguientes a manera de obra única y orgánica. En ella terminarán por integrarse varias series de poemas inéditos y algunos libros publicados separadamente: *Las nubes* (1943), *Como quien espera el alba* (1947), *Poemas para un cuerpo* (1957), *Desolación de la quimera* (1962). El desarrollo de esta obra de creación coincide con la formulación de su poética y de varios ensayos de crítica y teoría literaria. Hacia el final de su vida reúne en un libro una serie de comentarios, artículos y ensayos que había publicado a lo largo de treinta años: *Poesía y literatura* (1960) donde destaca su «Historial de un libro» como lúcida cuenta de las experiencias literarias que precedieron a la elaboración de su obra y *Poesía y literatura II* (1965) que se publica como obra póstuma. Tiene también otros libros de prosa, ensayos, traducciones. Pero es sobre el corpus que estamos citando que vamos a tratar de encontrar las líneas directrices de su poética.

Tradición y lenguaje

Al comenzar el examen de la poética de Cernuda debemos considerar la influencia que -a dos alturas diferentes de su vida- ejercieron sobre él dos grandes poetas y críticos de poesía: Pedro Salinas y T. S. Eliot. El pensamiento de ambos preside la poética de Cernuda en su aspecto central: el concepto de tradición y, por ende, sus ideas acerca de las relaciones entre el creador y la herencia cultural y poética que éste recibe.

En el mencionado «Historial» se registran datos sobre el magisterio de Salinas, de quien fuera discípulo en la Universidad de Sevilla desde el año 1919. Este primer contacto es importante ya que, como se sabe, entre el grupo de poetas-profesores de la generación del 27 es Salinas quien tiene el concepto más reflexivo de la tradición como proceso dinámico de sucesión y cambio, en el doble plano de la creación lingüística y literaria.

Tradición y novedad deben ir juntas nos dice Cernuda. En esta afirmación es evidente la influencia de T. S. Eliot para quien la persistencia de la facultad creadora de un pueblo consiste en el equilibrio de tradición y originalidad y para quien el artista aparece ligado no sólo a su propia generación, sino a una tradición total que empieza en Homero.

De Eliot, nos dice Paz (*La palabra edificante*), proceden también las ideas de Cernuda acerca de precisión y objetividad y del poema largo como construcción musical. Agreguemos que, a nuestro juicio, también debe a Eliot su concepto de clasicismo como madurez. Para Eliot la madurez de espíritu del clásico se traduce en madurez de lenguaje y perfección de estilo, emparentado con el lenguaje hablado (1). Ese es el fundamento de las opiniones de Cernuda sobre Campoamor, autor sobre el que abre una nueva perspectiva crítica por su defensa del lenguaje natural (2).

Estas dos conexiones, Salinas y Eliot, son capitales para iluminar el resto de coincidencias y relaciones literarias que ha manifestado el propio Cernuda o que ha rastreado la crítica. En síntesis, hay en él una idea de la tradición como proceso vivo y permanentemente renovado que se desarrolla en estrecha relación con el recíproco intercambio entre lenguaje hablado y escrito. Los puntos de equilibrio de este proceso son los momentos clásicos, es el orden que periódicamente se impone sobre el desorden anterior.

Este tema de la continuidad tradicional de la labor poética vuelve insistentemente a lo largo de la obra de Cernuda. A manera de ejemplo en la serie *Como quien espera el alba*, se incluyen dos poemas sobre esta inserción del poeta en un proceso temporal que lo trasciende y que le da un sentido más lato a su voz perecedera. Me refiero por un lado a «Góngora», por el otro a «A un poeta futuro». En ambos la función del poeta aparece como una tarea eterna que persiste sobre las limitaciones del tiempo; que se encarnó en poetas ya idos a cuyos versos hacemos vivir nosotros y en los que vendrán a dar sentido a nuestra vida de hoy, entendiendo nuestros sueños y deseos.

Poesía y realidad

Un examen de sus propios textos nos revelará, ahora, sus ideas acerca de la función de la poesía y sus relaciones con la realidad y con otros ámbitos de la creación estética.

En la antología de Gerardo Diego sobre la generación del 27 Cernuda aparece contradictorio. Al mismo tiempo afirma detestar la realidad y amarla demasiado. Ama a sus amigos, ama al sol y el mar de su tierra, aunque cree que estos son los mismos en todo el universo. La imagen que al final queda es la de una realidad hostil y de falsía pero que esconde en sí misma potencias creadoras y de verdad. El poeta, rebelde frente a la realidad, saca sus fuerzas de ella misma para estructurar sus deseos. Este conflicto realidad/deseo, apariencia/verdad es la esencia del problema poético. La poesía es develación de la verdad oculta y de los sueños del individuo, es, por eso mismo, un acto de conocimiento.

El poeta debe fijar la belleza transitoria del mundo que percibe, en relación con la belleza invisible. El poeta es el que infunde con su obra la fe, la certidumbre/maga de nuestro mundo visible e invisible («El poeta»). Más que de ideas o de esencias inmutables, se trata de imágenes o topos, principios preexistentes de vida, anteriores a toda vida y a toda forma, tal como lo concibe el platonismo romántico (3), el poeta como un mediador establece la relación entre microcosmos y macrocosmos, gracias al poder de la palabra:

*Es breve la palabra como el canto de un pájaro
mas de un claro girón puede prenderse en ella
de embriaguez, pasión, bellezas fugitivas,
y subir, ángel vigía que atestigua del hombre
allá hasta la región celeste e impasible*
(«A Larra con unas violetas»)

Esta conciencia de que existe una belleza anterior y perfecta no lo confina en la negación de la belleza efímera, sino que queda su doble impulso: hacia la realidad y contra la realidad; su rebeldía contra el tiempo y su afán por detener el instante transitorio. Un poema de *Como quien espera el alba*, «Río vespertino», reitera la reflexión sobre el carácter develador de la poesía. El poema está enmarcado en un paisaje irreal, de tiempo suspendido, por el canto de un pájaro que se vuelve paisaje interior. La posibilidad de aprehensión del instante identifica al pájaro con el poeta. Mientras los demás hombres ganan su vida mientras pierden su alma, trafican con sus propios sueños, al poeta no es el sueño lo que lo ocupa sino «la verdad oculta como el fuego». Su vocación es, ante todo, vocación de unidad: la tarea del poeta consiste en «ver en unidad el ser disperso». Y si bien es una tarea ardua, también es una tarea no inútil, en el sentido de que no se busca en ella utilidad, ni elogio (corruptor), ni honor (innoble); por el trabajo del poeta que es hecho de amor, le gustaría ser correspondido con amor, pero aun si no lo obtiene

es en su propia actividad que encuentra su mejor pago:

*Desatendido queda por los otros
el sentido profundo del trabajo
que ocupó con amor a tantas vidas,
no es que el amor así perdido busque
elogio corruptor, honor innoble,
pero amor en amor quiere moneda
aunque sólo en amar halla su precio.*

Y es que la tarea de relacionar las apariencias con la esencia es necesariamente una tarea solitaria. El creador es como un péndulo que pocas veces se detiene en la plenitud de su conciencia, en la serenidad de la visión perfecta; con mayor frecuencia se demora en el extremo oscurecido por la amargura y el hastío. Lo cierto es que, alternativamente, la amargura se convierte en rebeldía. En *Invocaciones* (1934-35), serie en la que la religiosidad pagana suele ceder su lugar al acento cristiano, figura un extenso poema «La gloria del poeta». Como en los grandes poemas románticos, Cernuda se dirige al demonio -«hermano mío, mi semejante»- y le pide que no se burle de su sueño, de su impotencia y de su caída. «Somos chispas de un mismo fuego» dice y desde esa posición de ángel rebelde juzga la moral de los hombres:

*Oye sus mármóreos preceptos
sobre lo útil, lo normal y lo hermoso
óyelos dictar la ley al mundo, acotar el amor dar*
/ canon
a la belleza inexpresable

El poeta se muere de hastío, cansado de la «vana tarea de las palabras», solo en la tierra, mientras el demonio contempla desde la altura la vaciedad de la vida de los hombres y la nimiedad de sus aspiraciones. El poema termina con un afán de muerte, que morir será el mejor poema, «la muerte únicamente/puede hacer resonar la melodía prometida». Idea que repite en el poema dedicado a Federico García Lorca:

*Para el poeta la muerte es la victoria;
un viento demoníaco le impulsa por la vida*

Emparentado con «La gloria del poeta» está «Noche del hombre y su demonio», canto a dos voces entre el poeta y el demonio. El demonio invita al hombre a despertar y éste le responde que está entregado al sueño, aprendiendo a morir. Comienza entonces la incitación a la vida: el sueño del poeta es sombra inútil; la palabra engañosa le ha impedido vivir. El poeta responde que fue él mismo, el Demonio, quien lo indujo a la locura de la palabra; por ella abandonó la acción y a través de ella habrá de pervivir. Aunque el Demonio lo desengaña el poeta se aferra a su destino porque el hombre «necesita apostar su vida en algo». Al final surge la

pregunta ¿no será su Dios, no su Demonio, ya que él es quien siempre lo incita y acompaña?

Naturaleza, mito, música

A lo largo de toda su obra Cernuda indaga en estas relaciones entre la realidad y la conciencia poética que quiere conocer y comprender. Sin embargo, no se trata de un bucear puramente interior; su poesía tiene un espacio propio, rico, poblado de seres y de objetos con plena significación real e inmediata. Este espacio limita, ante todo, con un ambiente social contra el que el poeta reacciona con arranques sucesivos y combinados de impotencia, fastidio, desprecio o sarcasmo. Pero supone, además, un mundo natural de perfiles armoniosos, poblado de signos amigos, a través del cual el poeta avanza sostenido por el amor. El amor es, sin duda, fuerza principalísima en la creación poética como tal:

*la mirada es quien crea,
por el amor, el mundo
y el amor quien percibe,
dentro del hombre oscuro, el ser divino,
criatura de luz entonces viva
en los ojos que ven y que comprenden*
(«La ventana»)

El amor clarifica la mirada para contemplar la naturaleza, presente, próxima y viva como ningún otro poeta español contemporáneo. Es una visión que participa del bucolismo de los griegos, del platonismo de Garcilaso, de la comunión espiritual de los románticos ingleses, la naturaleza es la sustancia lírica primordial en gran parte de la obra de Cernuda y la plataforma básica desde donde avanza hacia su aventura de conocimiento poético.

La naturaleza es además el escenario de los mitos paganos que la pueblan como seres semidivinos y con símbolos del amor, la poesía, la fuerza y la belleza. Pieza central para el desarrollo de este y otros temas de su poética son los poemas en prosa reunidos bajo el título *Ocnos*. Uno de ellos «El poeta y los mitos» recuerda la edad remota en que los hombres adoraron libremente la hermosura, en perfecta armonía, sin sombras de remordimientos ni pecado. Corresponde a la imagen pagana de la libertad y el goce vividos serenamente y sin conflictos.

También en el «Historial» mencionado registra la influencia que tuvieron sobre él, en etapas posteriores, su ahondamiento en la *Antología griega* de Budé, en los estudios de Diels sobre los presocráticos y en la *Early Greek Philosophy* de Burnet. Más profunda pa-

rece la impronta de su lectura de poetas como Goethe, Shelley, Keats que recrean la tradición clásica y sobre todo Hölderlin, de quien asume la idea de que el mito no es sólo un adorno retórico sino una visión distinta del mundo. Todo ello significa, según dijimos la revelación de un mundo primario, espontáneo, en relación inmediata con la realidad.

Como para Hölderlin y para Wordsworth el mundo del mito es para Cernuda el mundo de la naturaleza y de la gracia en que se objetiva una densa gracia interior. Significa la patria de evasión donde perdura la nobleza, la elegancia espiritual, perdida en el mundo moderno. Finalmente, como Eliot, extrae del mundo clásico una vibrante red de signos, de imágenes y de alusiones que crean un trasfondo refinado y sugestivo a su poesía, sobre todo en los últimos años.

Otro camino de comunicación con la realidad esencial es la música. Cernuda devela la significación de su experiencia musical, vinculada a la poesía como versiones gemelas de la sombra entrevista, del resplandor de la verdad y de la armonía:

«Lo que en la sombra solitaria de una habitación te llamaba desde el muro y te dejaba anhelante y nostálgico cuando el piano callaba, era la música fundamental, anterior y superior a quienes la descubren e interpretan, como la fuente de quien el río y aun el mar sólo son formas tangibles y limitadas»

(«El piano»)

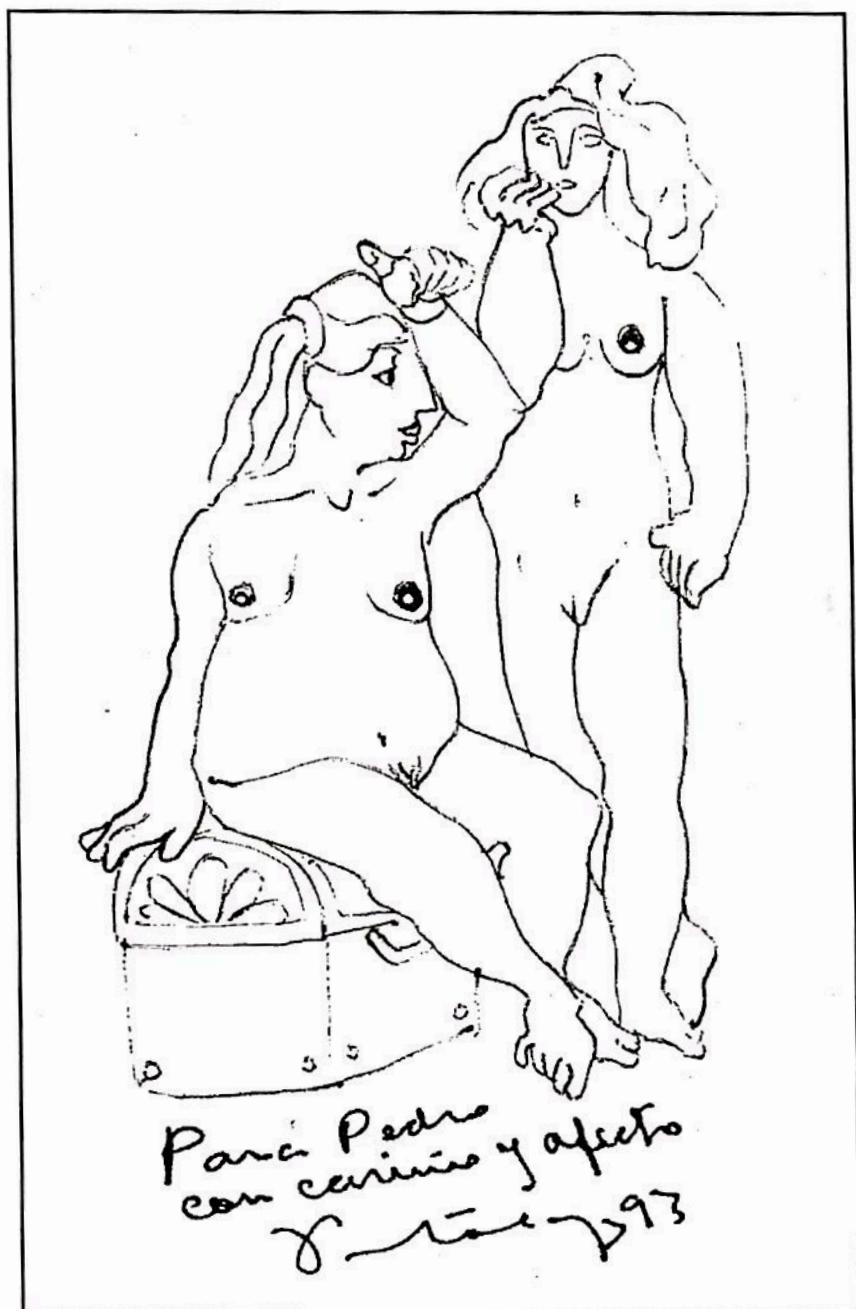
Esa música fundamental que debemos descubrir tiene que ver con un trabajo consciente del creador. Rechaza por eso la idea de que el poeta expresa sus sentimientos. El sentimiento poco tiene que ver con la poesía y él atribuye a su contacto con la lírica inglesa el haberse liberado de los vicios del engaño sentimental. También al ejemplo de los poetas ingleses, y particularmente de Browning, refiere su método de proyectar la experiencia emotiva y sentimental sobre una situación dramática, histórica o legendaria; el gusto por la expresión concisa y el contorno exacto.

La poética de Cernuda se corona con su concepción de la estructura del poema, según dos modos fundamentales: 1) a partir de una experiencia inicial explora todas las posibilidades, todas las ramificaciones de un tema y las organiza en la composición; 2) de una manera sintética instantánea, aprehende el conjunto y traslada lo esencial de la experiencia. En el primer caso se requiere desarrollo; en el segundo, concreción. En ambos casos se parte de un germen inicial que dicta la extensión y la expresión del poema. Frente a ambas posibilidades, Cernuda reafirma su credo fundamental: la tarea de creación poética exige concentración e intensidad.

NOTAS

- (1) T. S. Eliot, «¿Qué es un clásico?». En: *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires, Sur, 1959; pp. 50-69
- (2) Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1957; p. 35
- (3) Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*. México, FCE, 1954; p. 170

NOTA: El presente trabajo lo considero una agenda para un trabajo mayor que le tengo en deuda a Luis Cernuda. ¿Mi tesis de maestría? No lo sé, quizá debería ser un libro escrito simplemente porque me da la gana, sin utilidad alguna como a Cernuda le gustaba. porque es una agenda hay temas que apenas si dejo mencionados.





Memoria del Deseo

(AFernando)

Serena o nerviosamente (la mosca dibujando
arabescos en el aire) conduces la mano
hacia el centro visible más allá de lo palpable;
buscas
 (la urgencia de los pasos
 es un repliegue del mar sobre los ojos)
 alguna tibieza entrañable
donde depositar la ruina humeante de la lengua:
el signo navegando la pared y la saliva
 derribando imágenes en la frontera del mundo
y la escritura
 -desconcierto de las voces
 estrellándose en el contrario
 oleaje de los signos-

la claridad de un espacio neutro
donde la mano palpa el Otro que soy
acariciando la insolencia del espejo,

el cuarteado estupor postrado en el sonámbulo
 rito de la sangre
dirige la mirada hacia el centro visible
 más allá de lo palpable
 (la luminosidad del ojo
 es el mar constreñido en una ola);
el extremo pudor del Otro
 en la vigencia postrera de uno mismo,
levedad
 otredad
 otra edad del fuego incendiando
el blanco bostezo de esta página;

advenimiento de las revelaciones fugaces
en el rictus entrañable del espejo,
avanza
 abandona la impaciente marea de los pasos
 (la mosca construyendo
 la luminosa arquitectura de la nada)
recuenta la mohosa estatura del tiempo
 (mi lengua dibujando un enigma
 en la claridad insaciable de tus muslos)
dulce quicio donde cohabitan el fuego y el viento
brillante manojito del deseo,

(única
lúdica
lúbrica
ansiedad del mar sobre tus senos);

avanza
destruye la rutinaria comparsa de las sombras,
arroja los ojos
sobre la brusca contención de tu delirio;
pasos que buscan o no buscan
pasos que huyen o caen sobre el sueño
pasos
-el olvido como una incisión sangrante
en las orillas del espejo-

Incierto itinerario
en una noche en que la ciudad es un destello
amargo y frío;
demudado ante la creciente pérdida del aire
disuelto en la helada intimidad de una ventana
donde el rostro y la palabra
desatan el oscuro vaho de la noche;

buscas
no encuentras más que el vendaje sucio del día
sobre las cicatrices que postran tu memoria,
más que el detritus de una calle
en la pulcra intimidad de tus manos,
alusiva
elusiva
escritura que dejas fragmentos humeantes de lujuria,
quemantes residuos
de fulgores y cuerpos inasibles,

caes
(el ojo una grieta helada
donde el olvido desata su inminencia);

serena o nerviosamente (la mosca trizando
la superficie brillante del espejo)
conduces la mano
hacia el centro visible más allá de lo palpable
(el mar es la lágrima
que pugna centelleante entre las sombras);

el signo sobre la palabra
enarbolando ansiosamente su verga diamantina.

✍ *Jimmy Marroquín*
(Del libro inédito *Fugitivo ardor*)

Singapore

ingredientes y secretos

La silueta de las luces recorriendo nuestros espacios

2 oz. de ginebra

ojos silenciosos que oscurecen el mundo frustrándose

3/4 oz. Brandy de cereza

Te llama el viento al amanecer sobre tu ventana

1/4 de oz. jugo de limón

tira piedritas a tus ojos para que los abras

una cucharadita de azúcar

Sólo hoy decidiste sentir frío en el invierno

abriste la ventana para que te apretara el viento

gotas de amargo si desea

gotas de Benedictine si desea

seltz o soda

Un pequeño incendio puede destruir finalmente una ilusión

bátase bien con hielo todos los ingredientes menos los últimos tres

La tarde toca a la noche en un solo punto del horizonte

cuélese en un vaso alto lleno de cubitos de hielo

Un instante puede acercar dos mundos hasta confundirlos

retuerza una cascarita de limón sobre la superficie

La tarde toca a la noche eternamente en un solo punto del horizonte

una rodaja de piña o naranja, una cereza y una cañita.

Mami

hasta cuando el miedo

mis sueños tienen terremotos

ruidos de aviones, abismos

Siempre se hace más corto el camino

cuando uno va de regreso

Mami

no sientes algún tipo de dolor cuando entiendes

que nunca podrás volver a ver los dibujos que de niña hiciste,

no te da rabia que no sepas

donde se extravió la banderita del Monte Bianco y

ese muñeco pelucón con su cartelito de «te quiero»

Mami

no te da rabia como la vida

son chuecos volantines incesantes

donde te quedas doblado y agotado

✍ *Bethsabé Huamán A.*

Tu mirada fluye por mis ojos

Imagino la aurora cabalgando por tus manos
el día desierto que desnuda
tu piel mojada.

El río de tu mirada fluye por mis ojos
delante de ellos el cielo celeste
y tu blonda cabellera
cae en el ciego camino.

El viento corta las hojas,
veo tus ojos en mi presencia.
La tormenta crece al rayar el alba.

Quede ahora el silencio

Una gaviota
atraviesa el camino.
Entre mis manos pálidas
y la soledad está el mar
-siempre el mar-
golpeando el silencio.

Yo entonces era un buscador de oscuros designios
que tropezó con tu piel callada
y tus tibios senos.

Nada nos unía. Ni siquiera el agua desatada
que corría como un río de miel.

Estás lejos. Quede ahora el silencio
y tu piel callada.

✍ Jesús A. Huamán Shikiya

Continúa su programa...

*a Johan.
(...) los días son brillantes
y están llenos de dolor...»
(J.M.)*

«Continúa su programa «TARDES DE SABADO», es el viejo tacho en F.M., y, aunque, lamentable, como siempre, es una audición en la que...» se le rinde homenaje a uno de los más grandes maestros de la música clásica: Igor Stravinsky, bla, bla, bla...», eso dice el locutor cuya voz suena extremadamente solemne y a mí siempre me asustaron las personas de voz almidonada: son una completa estafa esas personas. Me siento más a gusto y me entiendo mejor con las gentes de hablar frágil e inseguro, libre y salvaje. Así que, estafa descubierta y resuelta, decido y apago el viejo tacho y me parece una decisión inteligente, pero tampoco me hago falsas ilusiones: sólo me parece una decisión inteligente y nada más. Y el silencio en que me quedo, luego de apagar el tacho en F.M., no solamente me alivia sino que también me conmueve intensamente e intensamente lo disfruto. Hay gente que le tiene un gran pavor al silencio y se refugian, en toda clase de ruidos, ya sabes, todo eso, radios y televisores y en cuanto ruido exista a su alcance. Yo no tengo ese problema; será que el silencio es capaz de hacerle cosas terri-

bles a la gente e incluso confirmarles verdades que de hecho te harán sentir un ser miserable y cosas peores aún, y, claro, a nadie le gusta que le digan cuan miserable en el alma te encuentras en tu vida... a mí tampoco: a mí me gusta el silencio. El mío y el tuyo. Perfecto.

Antes de que habitáramos esta pequeña pieza, por donde tú miraras, era una linda porquería. Sus paredes habían sido verdes: algo de ese color quedaba entre la mugre... tuve la santa visión de que quien quiera que hubiese habitado entre esos opacos y tristísimos colores tuvo que haber sido alguien padeciendo de esas dos grandes y terribles enfermedades del alma: ABANDONO y SOLEDAD; enfermedades, que sólo pueden ser aliviadas con un poquito de amor... o con la muerte. Conozco esos extraños, oscuros y tenebrosos caminos del alma y juro por Dios que en mi recorrido he visto agonizar y luego morir a seres a quienes conocí en esos caminos que ya he mencionado y de los cuales me voy aliviando de a poquitos...

Y respecto de la visión que tuve de la persona que dejó, literalmente, paseando su sombra en este lugar, no me equivoqué, luego supe algo del desconocido susodicho, y es alguien de quien nada diré excepto que el tipo nada quería saber y realizar cualquiera de esas crueldades llamadas «actividades laborales», actividades inventadas para someter y joderle la vida a los hombres y en la más profunda complicidad, me solidarizo con ese desconocido hermano, con el que antes habitó esta pequeña vivienda.

Estas paredes son ahora de color blanco; es decir que lucen insoportablemente limpias; pero, esta bien, lo acepto; colocamos sobre el piso unas alfombrillas en las que me siento a tomar el café o fumar un cigarrillo y lo disfruto como alguna vez lo deseé en algún momento de mi vida callejera: ¡PERVERSAMENTE!; en un rincón extendimos las colchonetas junto a una pequeña lámpara: obsequio de mi hermano en el cumpleaños de C., y cada noche, al encender esa lámpara, la habitación se torna en un lugar cálido, en el que C. y yo nos abandonamos a vivir cotidianamente...

Y esto es un sábado que ya empieza a atardecer en el universo y mi vecino alimenta a sus gallinas y otro vecino se mudará mañana por la tarde: es la vida y nada más que la vida; mi café está algo flojo y no tengo noticias de esos hermosos y descarados sinvergüenzas: mis amigos. Y aunque yo sé que algún día volveremos a reunirnos nuevamente sólo recuerdo sonriente y lejano, todas aquellas locuras que hicimos y que bebimos (¡Dios, cuánto los quise!) en aquellos inútiles y desesperados años de andar de aquí para allá, libres y locos realizando apasionadamente la única y noble

misión de nuestras vidas: VIVIR; y, eso, simplemente, era todo y suficiente.

Sin embargo, no hubo despedidas, ni promesas de ningún tipo; me largué del parqueo, de ese infierno de las calles, dejándolos como los encontré aquella primera vez en que nos conociéramos: dormidos profundamente en el parque; y los vi como los niños que fueron: inocentes e indefensos, es decir, como siguen siendo aún, exactamente así ¡Ah, criaturas bellas y locas y destrozadas! disponibles bajo este cielo tan solo para ser amadas así como son. Y nada más. Pero con estos santos granujas nunca tendrás ocasión para ceremonias o protocolos de despedidas. Por mi parte, me aferro -y desde que tenía como quince, creo- a la teoría de que todas las calles están conectadas y que en una de esas es posible que... esa es mi teoría y esto es un sábado que me recuerda que no tengo ningún interés en enterarme si hice o no lo correcto al largar todo aquello. Pero también sé algo más: que mis amados camaradas darían todo lo que tienen, y que es muy poco, por hacer lo mismo. Nunca te lo dirán directamente. Pero basta con que miraras en el centro de sus irritados ojos y verás toda la desesperación que nunca vieras en tu vida. Sí; ahí encontrarás desnuda totalmente la universal súplica de Amor del Hombre: Pero del Hombre Libre. El «hombre careta», el «hombre éxito», el «hombre poder» esa espantosa caricatura de hombre nunca suplicará nada: pues están demasiado ocupados en inventar y sofisticar nuevas maldades para acosar y destrozarse al Hombre Libre. Y contra ello sí va la rebeldía...Sábado. Nostalgia. Silencio. Ausencia. Todo lejos. Todo muerto.

✍ *Manuel Huapaya*

LOS ULTIMOS (I)/

Poesía peruana de fin de siglo

Nota introductoria y selección: *Carlos García Miranda*

La presente selección de poetas forma parte de un proyecto de crítica literaria que intenta organizar la producción poética de esta última década en el Perú. Siguiendo esa línea de trabajo, también busca iniciar una evaluación crítica de los contenidos de estas producciones. En ese sentido, la primera acción que apunta a cumplir con estos objetivos es realizar la criba respectiva. Por ello, frente a la variopinta proliferación de poetas en nuestro medio, y también a la aparición de pseudo antologías sustentadas generalmente en el paternalismo y el clientelismo, hemos seleccionado en esta primera entrega a cuatro poetas en cuyos libros encontramos interesantes líneas de creación que intentan, por un lado, cancelar proyectos de anteriores etapas de la literatura peruana; y de otro, construir marcos de renovación y apertura poética.

Siguiendo el orden de la aparición bibliográfica, hemos seleccionado a Alonso Rabí do Carmo (Lima, 1964), con *Concierto en el subterráneo* (Lima, Ediciones SEA-Casa del Artista, 1992) y *Quieto vaho sobre el espejo* (Lima, Seglusa Editores & Editorial Colmillo Blanco, 1994), Carlos Oliva Valenzuela (Lima, 1960-94) con *Lima o el largo camino de la desesperación* (Lima, Editorial Hispano Latinoamericana, 1995), Selenco Vega Jácome (Lima, 1971) con *Casa de familia* (Lima, Ediciones Los Olivos, 1995), y Javier Gálvez Zuloeta (Chiclayo, 1966) con *Libro de Daniel* (Lima, Jaime Campodónico Editor, 1995).

Sumariamente, podemos fijar dos aspectos centrales que en mayor o menor grado resaltan en la poesía de estos poetas: el tratamiento del lenguaje y la construcción de sus espacios referenciales. Con respecto a lo primero, llama la atención la madurez con que, la mayoría de ellos, asumen la tradición poética nacional y lo mejor de la poesía occidental. En algunos casos, como en Rabí y Vega Jácome, se nota la impronta cisneriana y de la poesía inglesa, exenta de todo retori-

cismo, tan común en estos tiempos. En otro plano e inmerso en lo más clásico de la poesía occidental encontramos a Gálvez, quien con mayor nitidez que los otros desarrolla un lenguaje cargado de sentido poético, con toda la epicidad e imaginación que esta es capaz de contener.

En Carlos Oliva el tratamiento del lenguaje es mucho más elemental, recurriendo constantemente a un retoricismo de índole verasteguiana y al cliché de la imagen del «maldito». Su particularidad radica, pensamos, en el énfasis con que enuncia su discurso, siendo capaz de construir, a pesar de sus limitaciones, un espacio escenográfico urbano, donde esos clichés y giros retóricos vuelven a contener y expresar toda su violencia. En este ámbito los otros poetas también desarrollan planteamientos interesantes: Rabí, con su incorporación de un entorno urbano no limeño sino básicamente norteamericano, figurativizado a través de la vida de algunas leyendas del Jazz; Vega Jácome, revelándonos un universo familiar donde el concepto de colectividad y tradición cultural juegan un rol fundamental; y Gálvez, quien para representar la naturaleza de la provincia, sus costumbres e historias, recurre a lo más acendrado de la poesía occidental, haciendo posible que un riachuelo como Chilape tenga la misma altura poética que un Estigia.

De este modo, los cuatro seleccionados constituyen un grupo bastante homogéneo en el sentido de la madurez y el compromiso con que han asumido sus proyectos poéticos. Asimismo, pensamos que sus trabajos asumen y desarrollan muchas de las tendencias que el grueso de poetas de esta última década manifiesta. En este sentido, su elección no es gratuita, sino que está amparada en la representatividad que estos tienen con respecto a otros poetas de su entorno, y a lo que potencialmente sus trabajos puedan significar en el proceso de la literatura peruana.

ALONSO RABI

John Coltrane (II)

*Una sucia azotea, de hecho, es un buen
lugar para vivir*

Una sucia azotea,
no por ser la prolongación de un basural,
tiene menos derecho a la belleza.
Tú bien sabes, John
-alguna vez lo dijo el venerable Manuel Bandeira-
que la belleza es un concepto,
que la belleza es triste,
-más triste aún
que aquella muchacha huesuda,
solitaria y sin esperanza,
que esperó por ti
varios inviernos en París-,
que la belleza es una máscara
que a veces oculta un gemido espantoso,
o bien el rumor de la lluvia
que apenas se inclina
para cantar en las miradas, en los tumultos,
en los rincones, los márgenes, los abismos,
en las noches sin confín ni celosía
de los vagabundos del Bronx,
por eso,
en una sucia azotea
las olas golpean el ocaso
y vienen a morir al despuntar el alba
estremeciendo todos los corazones macilentos,
heridos y anunciados por su propia mudez,
por eso, viejo John,
una azotea, de hecho, es un buen lugar para vivir

(De Concierto en el subterráneo)

Caleta de Bujama

a Lucho y Rocío

Muchachos y muchachas caminan sobre la orilla
que parece un largo retazo de piel
recién afeitada.
Sus bellas protuberancias
-triunfantes racimos, redondas peras-
tensadas y temblorosas se bambolean,
tan breves son sus ropajes.
Gaviotas hambrientas sobrevuelan su camino
-en vano gritan contra la música del oleaje-
y pronto desaparecen, en busca de mejor presa.

(Ahora ellos sumergen sus cuerpos, sin impureza)

Al volver, encienden una fogata.
Se inicia el ritual
-el vino es abundante, el deseo apremia-
y entonces la danza agita el interior
de la tienda principal.

Los pescadores pasan ya sin asombro,
las gaviotas volverán mañana
y una vez más
todos caminarán sobre la orilla.

(De Quieto vaho sobre el espejo)

CARLOS OLIVA VALENZUELA

Poema sin límite de velocidad

He visto una ciudad
 una avenida
 una calle inundada de cantos
De poemas sonando como bocinas de carros
Y autopistas sin guardias de tránsito
Poemas a 200 Km. P/H
Libres
 raudos
 veloces por llegar
a los oídos del mundo
donde la ansiedad
 la droga
 y los atropellos
inventan colores siniestros
Y en medio de todo
 Yo con mi bocina
 Yo con mi voz levantada
Entre tantos accidentes
Risueño
 Ilusionado
 Y sin más palabras
Que estos versos sin frenos por las avenidas.

(De Lima o el largo camino de la desesperación)

JAVIER GALVEZ ZULOETA

Chilape

Mira las funestas lagartijas de colas apagadas subir por los adobes. Y verdes uvas sostenidas por un hábito de sombras cruzadas por abejas. Y estambres, invisibles gineceos.

Y tu cuerpo aún desnudo en las aguas de Chilape, muy cerca de la voz de tus abuelos que ya crecieron y no pueden retornar.

¡Ay de mis abuelos que crecieron y no pueden retornar! Aguas de Chilape oh flujo maternal
¿Dónde está mi cuerpo, dónde su perfume a menta y barro seco?

Más abajo, en silencio, allí donde las pancas y la alfalfa son pisadas por un sol destinado a limpiar el laberinto, se espesan los flujos masculinos y crecen las abejas como manchas de tinta desde el alba.

*(Lanza, lanza una moneda al fondo de las norias.
Y escucha el rumor de todo lo que amaste,
estancado y sin salida.*

*En el agua de las norias verás la cicatriz.
Tus labios abiertos por la miel y un sonido.
Tus ojos que aprendieron a pesar la luz
antes del instinto.*

*Antes que la moneda toque el fondo, ya tú
habrás crecido.*

*Lanza, lanza una moneda al fondo de las norias.
El temblor de agua es la infancia que ahora copias.)*

(De Libro de Daniel)

SELENCO VEGA JACOME

Rebeca

Rebeca, la mujer de Isaac,
tiene sentado sobre su regazo al pequeño Jacob,
que mira de medio costado a los espectadores,
en el cuadro.

Cerca de ellos, Esaú, el primogénito,
juega con unos corderos y una honda,
bajo la atenta vigilancia de la hermosa madre
bíblica.

En un rincón, tres cántaros y una tinaja
delatan la proximidad del baño,
que a estas alturas sólo puede ser un signo más
que selle el pacto íntimo entre madre e hijos,
la comunión de un amor que atraviesa los años
y no se lava con el agua,
que más bien se ha de bendecir con el agua de los
cántaros
cuando humedezcan dulcemente los pequeños cuerpos
que ahora tiemblan, henchidos de seguridad
al amparo de la madre de los senos amplios.

Rebeca, la mujer de mi padre,
vierte con cuidado el agua sobre el cuerpecito
de uno de sus hijos; mientras tanto
mis demás hermanos
-muchos más de dos-
retozan cerca de ella, que no los pierde de vista:
parecen recién salidos de un cuadro.

(De *Casa de familia*)



Carlos García Miranda. *CUARTO DESNUDO*

Lima, Dedo Crítico Editores, 1996.

Luego de cuatro años de haber obtenido el primer premio en los juegos florales universitarios de San Marcos acaba de ser editado *Cuarto Desnudo*, una colección de relatos del joven narrador Carlos García Miranda, egresado de la Escuela de Literatura de San Marcos. Para quienes conocimos el proceso de creación de este libro resulta una satisfacción enorme el encontrar impresa una de las obras que, no lo dudamos, será una de las más importantes dentro del ámbito narrativo peruano.

Cuarto Desnudo es, sin embargo, más que una mera colección de relatos. Los nueve títulos que lo conforman constituyen un «ciclo cuentístico», es decir, que si bien cada relato es autosuficiente, concluso, cada uno de ellos también está interrelacionado con los demás, de tal manera que la experiencia de leer uno se modifica al leer los otros.

Dentro de los niveles estructurales que componen *Cuarto Desnudo* son dos los aspectos que otorgan ese carácter unitario a la obra. Uno es el aspecto semántico, el otro los componentes discursivos.

En el nivel semántico podemos observar una correlación de diferentes unidades en este conjunto de relatos. En principio, un escenario común (la ciudad de Lima que «hiede a sudor y caca de anciano», p. 39) que caracteriza una atmósfera cerrada, opresiva. Sin embargo Lima se presenta como un espacio de «afuera» en relación a los espacios donde viven, habitan la mayoría de los personajes. Es un escenario que más bien enmarca los diferentes relatos, produciendo de esta manera una estructura dinámica y plural que interrelaciona a los personajes.

En efecto, éstos de alguna manera se comunican entre sí dado que comparten los mismos motivos: la rebeldía que los impulsa a actuar de manera desesperada. Símbolo de ello es Carmen que se presenta como

un recuerdo tanto para Gabriel en «La plaza rota» como para Meche en «Blues de otoño». Carmen participa de la subversión y como nos cuenta Meche «la asesinó la represión [...] tal vez una madrugada como ésta, llena de ruidos y sombras» (p. 38).

Aunque *Cuarto Desnudo* es tal vez uno de los primeros libros que muestra personajes que se deciden por la subversión, no es el aspecto referencial lo más importante. Dicho de otro modo, *Cuarto Desnudo* no trata de representar sujetos empíricos a manera de un documento sociológico. Anotamos esta idea puesto que algunas lecturas previas a la edición de este libro retardaron con ceguera interpretativa la aparición del mismo.

Cuarto Desnudo descubre más bien una realidad reconocible por todos los seres que habitan esta ciudad de alucinaciones y desventajas, quienes han buscado su libertad en la acción subversiva, en la sensorialidad del sexo o en la contemplación absoluta de su mundo interior. No existe, pues, una voluntad documentativa: los personajes de *Cuarto Desnudo* necesitan gritar («Grito hondo») para unir su esencialidad humana a un mundo, una ciudad, una vida incomprensible cuyos mecanismos destructivos conducen a la desolación y al desamparo.

Precisamente los personajes se presentan como desamparados al situarse en una vida marginal. El mismo nombre de la obra «cuarto desnudo» tiene indudables ecos con el título de la famosa novela de William Burroughs, *El almuerzo desnudo* que como el mismo Burroughs nos cuenta fue sugerido por Jack Kerouac. «Almuerzo desnudo» es para Burroughs un «instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores». Nosotros podemos decir que «cuarto desnudo» es ese momento en que los personajes tratan de encontrarse a sí



mismos en medio de sus obsesiones y rebeldías descubiertas, sin protección. Al mismo tiempo «cuarto desnudo» significa estar en la calle, lo que les confiere de esta manera a los personajes su rasgo de marginalidad.

Otro aspecto que nos interesa tocar en esta breve reseña es el carácter fragmentario del texto, porque es bajo la forma de un discurso quebrado donde se profundiza el tema de la marginalidad y los estados de opresión interna que muestran los personajes.

Entendemos como discurso fragmentado la multiplicidad de puntos de vista de los narradores de cada relato. El primero de ellos, «Monólogo 17», nos presenta los recuerdos que tiene un narrador de una mujer. El discurso presenta básicamente la forma de un monólogo aunque roto por un par de locuciones directas, que otorgan el efecto de materializar los recuerdos del narrador. Si lo que nos presenta «Monólogo 17» es un estado de desequilibrio emocional, las locuciones directas registran la unión real del narrador con ese «tú» que es la mujer. Dicho de otro modo, cuando el monólogo se interrumpe y surge la locución «¿te gusta Janis?/sí pero me duele a veces» (p. 17) podemos entender que no es el relato de un sicótico, por ejemplo, sino el recuerdo de un hecho real.

Sería largo examinar cada relato en estas breves páginas. Podemos sin embargo anotar que los puntos de vista narrativos se yuxtaponen a lo largo de la obra. *Cuarto Desnudo* presenta monólogos y descripciones retrospectivas (como ejemplo está el relato «La plaza

rota») o relatos en tercera persona («Renglones subversivos»). Agregamos no obstante que esta pluralidad discursiva presenta una especie de orden, de secuencia que, a nuestro entender, enlaza la lectura global de toda la obra.

El monólogo con el que se abre *Cuarto Desnudo* representa un punto de vista narrativo que da unidad al sujeto representado. Pero a lo largo del libro la fragmentación discursiva se va acentuando y los personajes terminan apareciendo aún más desajustados con el entorno social, hasta llegar al último relato, que lleva el título de «Nema 23». El título no posee un significado preciso y el relato presenta juegos de absurdo y de irrealidad, al mismo tiempo que el discurso se desestructura y las palabras se quie-

bran: «corre aita corre agita corre agüita atita» (p. 54).

Apreciamos de esta manera la precisa disposición de los relatos. Se inicia el libro con un discurso unitario para luego ir quebrándose paulatinamente hasta llegar al final donde los significantes importan por sí mismos, obligando al lector a replantearse la idea total de *Cuarto Desnudo*.

No es, pues, la marginalidad de sujetos empíricos lo que nos trata de representar este libro sino algo más: el límite del sujeto con su propio lenguaje, la imposibilidad de conformar un sujeto estable frente a los códigos rotos del mundo en el que habitan.

✍ **Miguel Bances Gandarillas**
(UNMSM)

(«Libro de Daniel»). Y es que, apreciándolo en su totalidad, el poemario es principalmente un tránsito vital del yo poético, que busca configurarse y configurar su origen y destino, a través de una constante alusión a los valores de su infancia y de su pueblo rural (Chilape).

«Bajeles», sección primera dedicada al lado femenino de su estirpe, parte precisamente de un recuerdo-apelación, a la abuela Eleonor:

«De niño mi abuela me sentaba en sus rodillas. Sus manos tibias/ oltan a cebolla y el color de sus ojos no recuerdo. Al fondo las sábanas en el cordel eran más verdes, verdes/ amarillas según soplara el sol sus peces más callados./ Cerca de la cocina hay un balde con miel de abeja y algunas moscas subiendo...» (p. 9) (El subrayado es nuestro).

En varios poemas, las frases comienzan en pretérito y luego se transforman, de modo esporádico, en presente. Esta estrategia resulta significativa y eficaz, por cuanto permite al yo la actualización de sus recuerdos, recuerdos que son la llave maestra que permite el inicio de la configuración de sentido en el libro.

Es significativo, también, que en este poema inicial se haga alusión a la imagen de la mar (así, en femenino), y a la figura de Odiseo, el héroe griego. Desde nuestra lectura, esto lo podemos entender si vemos la imagen del yo poético fundiéndose con la de Odiseo, iniciando aquél el viaje de vuelta al hogar (de la infancia), atravesando la mar (o la madre, en un sentido amplio). Así pues, no es de extrañar que otras figuras de la mitología griega sean nombradas en el poemario (los ojos del Cíclope, las norias o el prado de Asfódeles), y que el título elegido para esta primera sección sea el de «Bajeles» (buques). Es también interesante el modo de introducir, por parte del yo, elementos de la cultura occidental a través de esta simbología (cultura a la cual el yo parece, por otra parte, bastante adscrito).

JAVIER GALVEZ: ENTRE CHILAPE Y EL ESTIGIA

Tras muchos años de olvido, en 1992 se reinstauraron los tradicionales «Juegos Florales Sanmarquinos» (único concurso literario en el Perú con carácter inter universitario). Se quiso rescatar, entonces, un premio que durante muchos años fue el caleidoscopio desde donde la crítica pudo apreciar el surgimiento de muchas sólidas figuras literarias (baste citar, sólo en poesía, los ejemplos de Javier Heraud y Marco Martos, entre otros). Pero además, en estos años noventa, de dura experiencia editorial, la entrega de un aporte pecuniario significativo ha permitido a varios de sus jóvenes ganadores acceder a la ansiada publicación de su obra, lo que confiere un mérito adicional a estos juegos florales universitarios. Nosotros, ganadores de la versión 1994 del concurso, en el rubro Poesía, podemos dar fe de ello.

Similar es el caso del poemario que hoy nos ocupa, *Libro de Daniel* (Lima, Jaime Campodónico /Editor, 1995; 65 pp.), y de su autor, Javier Gálvez Zuloeta (Chiclayo, 1966), quien obtuvo el premio, por unanimidad, en 1995.



Libro de Daniel es un poemario que participa de la doble herencia de los grandes ganadores del concurso: Por un lado, un manejo discursivo diestro, que al bastarse a sí mismo crea un rico espacio autorreferencial, y por otro, la notable disposición de su estructura, lo que confiere al conjunto unidad de obra artística, precisamente aquello que Charles Baudelaire reclamaba en un poemario moderno.

Partamos de la estructura. *Libro de Daniel* está dividido en tres secciones, cada una de las cuales representa sucesivamente a las parejas madre-individuo («Bajeles», individuo-origen («Imágenes para fijar la mar») y padre-individuo

La segunda sección, «Imágenes para fijar la mar», contiene, como ya apuntamos, a la pareja individuo-origen. Es la constante apelación a la fuente primigenia. Varios estudios psicoanalíticos (como los de Gaston Bachelard, en *El agua y los sueños*) han relacionado la figura del mar con la de la madre, como fuente y origen de los hombres. Esto se hace patente en varios poemas de «Imágenes...»:

«Si la mar existe es porque repites la ola que surge de la infancia y ves en el retorno de las aguas/ los cuerpos que se juntan al salir de las cavernas.» (p. 21)

«¿Cuándo llegaremos a las fuentes?/El vientre de tu madre es una gruta de metales que no has vuelto a tocar. Quizás nunca la tocaste.» (p. 37)

«Has olvidado el olor de tu madre, sí, has olvidado su crianza. Y ahora temes la pintura de una infancia donde un pequeño se baña en una acequia sucia e infinita y vuelve a casa y nada pierde.» (p.35)(subrayado nuestro).

Precisamente, es el retorno a la casa lo que constituye la tercera y última parte del libro. Y es el retorno aquella instancia donde el yo se confronta, no ya con el recuerdo de la madre y el origen que ella representa, sino con la figura paterna y los elementos que circundan su ambiente rural, y que son los del abuelo Daniel Zuloeta.

Así pues, los ojos del Cíclope, los caracoles y el prado de Asfódeles, se confrontan con las garzas taciturnas y con las funestas lagartijas de colas apagadas del lugar, con la alfalfa y con otros elementos rurales, lo cual constituye un interesante indicio de la lucha entre los elementos foráneos (pero asimilados por el yo poético) y lo autóctono.

Esta confrontación lo es también, en un plano más íntimo, entre la imagen del yo y la del abuelo, que se resuelve en un destino similar para

ambos, que es el de la irresolución y la ignorancia de ese destino, solamente que con distinto sesgo: mientras Odiseo/yo recurre a las monedas de las norias griegas [«Antes que la moneda toque el fondo, ya tú/habrás crecido./Lanza, lanza una moneda al fondo de las norias./El temblor de agua es la infancia que ahora copias.» (p. 51)], el abuelo recurre al sacrificio de las lechuzas (de notable significación prehispánica), buscando espantar la mala suerte, es decir, el destino final, la muerte.

Estas coordenadas, que a nuestro modesto entender guían la unidad básica de *Libro de Daniel* (recordemos que ninguna lectura agota las posibilidades de significación de las obras de arte), cuenta con un aliado de primer orden en el otro componente formal básico del texto: el tipo de discurso empleado, al cual quisiéramos referirnos brevemente, para concluir.

Libro de Daniel participa de una narratividad en el discurso poético que, por lo menos desde los años sesenta, se halla presente en nuestra tradición literaria, y que se transforma, sobre todo en la tercera parte del poemario, en un discurso apelativo coloquial que permite al yo acceder

a la exploración del espacio cotidiano de la infancia.

Pero no es todo. Hay en la segunda parte del libro, una riqueza de imágenes que nos muestra un discurso poético tributario del legado de Saint-John Perse, en *Anabasis*, o del griego Giorgos Seferis). Esta riqueza expresiva no es gratuita, y responde, desde nuestra perspectiva, a la necesidad de hurgar ya no en el espacio cotidiano, sino en las entrañas mismas del subconciente, por parte del yo.

Libro de Daniel representa, pues, un momento interesante dentro de la nueva poesía peruana, y nos permite distinguir una voz personal, aunque abierta a las influencias productivas de la mejor poesía contemporánea. Gratificante, porque a la vez renueva y legitima, como apuntamos al principio de la reseña, la calidad, continuidad e imparcialidad de un importante concurso literario en nuestro medio: los «Juegos florales» sanmarquinos, el mismo que durante varios años estuvo sumido en el más injusto olvido.

✍ *Selencó Vega Jácome*
(UNMSM)

Arturo Delgado Galimberti. *LA RUPTURA*.

Lima, Artesanos Editores; 1994.

Esta breve novela, de apenas 63 páginas, presenta un narrador personaje, llamado Rubén, que básicamente nos relata su relación amorosa con Sara y los motivos por los que se separa de ella. Sin embargo, la novela está sostenida por las meditaciones de Rubén, en otras palabras, es un monólogo de un solo personaje. Por esta razón lo que interesa más no son los sucesos de la novela sino las reflexiones que tiene Rubén. Estas reflexiones giran en torno a una idea única: su relación con el mundo.

De esta manera la ruptura con Sara es una más que ha tenido Rubén. Todos sus recuerdos indican su conflicto con la Ley simbólica,



que es orden del mundo. La relación con el mundo, que se sostiene bajo su ley y su ordenamiento social, es rechazada por Rubén quien ve en el sometimiento al orden (al Padre) un atentado contra su libertad.

Todo lo que toca las meditaciones de Rubén representan a ese

Padre simbólico: el colegio, la universidad, Sara, la familia. Sólo un padre es aceptado: el escritor.

«Así pues, el escritor era el padre. Y lo era también el profesor. E igualmente lo eran los hijos y los hermanos, con toda justicia. El único que no podía ser mi padre era mi padre, porque estaba muerto.

Si hay un padre a quien respeto, ése es el escritor» (p 23).

Sartre es un padre para Rubén, pero lo es más Dostoievski, a quien no le interesaba esencialmente la novela, sino la idea.

La idea, la meditación sobre la circunstancia personal del individuo. En las últimas páginas de *Los endemoniados* podemos leer: «Hay instantes en que un hombre cae presa de un terror repentino, intenso, y se pone a gritar con una voz que ya no es la suya y que nunca se sospechó que tuviera. La impresión que esto produce, resulta muchas veces insoportable». Rubén, al reflexionar sobre la novela, nos dice:

«Cada novela debía guardar un secreto que se revelara al leerla, y ese secreto debería ser crucial y ofrecerse al lector sin artificios ni cortapisas. Como un vómito. El lector no quería nada más que eso, y cuando intuía que el escritor pronto arrojaría una verdad insoportable, se cubría los ojos con una mano, como se enseña a los niños a ver unas viejas películas de horror[...]» (p. 22, subrayado nuestro).

Tiene pues *La ruptura* una explícita referencia a la tradición inaugurada por el gran escritor ruso, la del individuo insurgente y nihilista que reflexiona sobre su relación con el mundo.

Sin embargo las meditaciones de Rubén no presentan a un individuo desesperado, sino a un ser que se ciñe a su desadaptación con un rasgo peculiar: el cinismo. Rubén no tiene reservas para rechazar las reglas sociales y ha optado reflexivamente por ese rechazo, al mismo

tiempo que no deja que todo aquello que represente al orden simbólico, al Padre, lo toque: «Ella no estaba cuando trastabillé. Ignoraba que yo era humano» (p. 16).

Por esta razón, las reflexiones de Rubén no importan por sí mismas, sino por el lugar que ocupan en su «autobiografía». *La ruptura* es pues una sucesión de rupturas escogidas. Dicho de otro modo, son relevantes para Rubén en el sentido de que lo definen. Paradójicamente, la novela se puede leer como una búsqueda de identificación al revés, porque Rubén rechaza todas las instancias del orden social, pero son precisamente esos rechazos, esas rupturas, la que le confieren una identificación de sí mismo. El cinismo del personaje consiste en saberlo.

La relación con el mundo es una relación con el lenguaje, con los códigos que delimitan al sujeto. Rubén escudriña, compara, levanta actas de rechazo a lo que lo rodea y trata de constreñirlo. Pero fundamentalmente reflexiona sobre el discurso y las palabras. Y es en ese hacer reflexivo donde encuentra su identificación, donde encuentra a su padre:

«De esta manera, cuando en las noches acaloradas de verano me sentía invadido por los discursos, dejaba que me dominasen por completo y luego los desparramaba por el

texto, permitiendo que fluyesen con toda su virulencia y viscosidad, ensuciando, quitando brillantez a unas cuantas páginas, pero elevando la obra con su espontaneidad y su carácter de testimonio. Y ahora me pregunto: ¿Vale más un Dostoievski o un Joyce? Respondo: un Dostoievski» (p. 60).

Se olvida tal vez Rubén que Joyce está en la misma línea (Stephen Dedalus testimonia su vida en *Retrato del artista adolescente* y busca un padre en *Ulises*) porque al jugar con la literatura (recuérdese el capítulo de Gerty Mc Dowell) ensucia, es decir, rechaza las normas establecidas.

Pero esto no interesa. Son las ideas de Rubén y punto. Le sirven sólo a él para hacer de ese mundo recusado un objeto con una mínima coherencia, para poder habitarlo.

Nos encontramos, pues, frente a una novela problemática (algo que parece no estar muy en boga), que en todo momento interpela al lector. Las meditaciones de Rubén nos obligan a meditar, junto con él o en desacuerdo. Lo que no podemos hacer es obviarlas. Por esta razón, *La ruptura* se constituye, dentro de las últimas publicaciones en el ámbito de la novela peruana, una lectura obligada.

✍ Miguel Bances Gandarillas
(UNMSM)

EL CORAZON Y LA ESCRITURA DE PEDRO GRANADOS

El corazón y la escritura (Lima, Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1996), tal es el título del último poemario de Pedro Granados (Lima, 1955), luego de su recordada antología personal *El fuego que no es el sol* (1993).

Conformado por 41 poemas, unos extensos, otros más bien breves, algunos en prosa, la mayoría en verso, de arte mayor o menor, los diversos textos del libro poseen una peculiar característica que los va reuniendo, en una suerte de vasos co-



municantes que aseguran la unidad estructural del conjunto. Esta característica consiste en un deseo de or-

den por parte del yo poético, en la necesidad de organizar un vasto mundo que abarque tanto a la naturaleza como a los elementos más disímiles de la vida cotidiana, aquellos que el hombre fabrica, utiliza y deshecha.

En varios poemas de *El corazón y la escritura* se produce la estrategia siguiente: Primero, una conciencia posa su atención en un elemento cualquiera de la naturaleza o de la ciudad: este elemento es el hilo que va a permitir a esta conciencia lograr una revelación, escudriñar en el inmenso rompecabezas del mundo, así como en regiones secretas de las ideas, de las pasiones del hombre, de sus recuerdos. De este modo, una simple rama, aquella que no interesa ni al botánico, puede ser la cortina entreabierta que permita al yo poético instalarse como el poseedor y el depositario de una verdad:

«Estas ramas nocturnas./Independientemente del árbol./Sólo estas ramas dispuestas de aquí/para allá. Hacia arriba. En círculo./...../Sólo estas ramas carentes de todo interés al botánico./Sólo estas ramas solas. Sólo estas ramas misteriosas./Sólo estas ramas./Cortinas entreabiertas en el rostro de la noche.» (pp. 11-12)

De otro lado, la característica formal que define la peculiaridad de *El corazón y la escritura* es el uso constante de frases entrecortadas y de versos que, al prescindir de conectivos gramaticales, dan la impresión de una posible falta de unidad sintáctica, como en el siguiente ejemplo:

«Un muro de cerca. Porosidad./Textura. Muchedumbre. Avidez./Lejos de mis muros, ahora./Lejos de mi sexualidad de niño/ de

adolescente. La delicadeza...» (p. 7)

Desde nuestra perspectiva, esta aparente falta de unidad sintáctica, pero que en realidad es una figura retórica ampliamente conocida bajo el nombre de elipsis, es un recurso que permite al yo poético configurar el espacio del poema, un espacio hecho de imágenes entrecortadas, de elementos diversos en materia y contenido, pero de las cuales se vale el yo para organizar su peculiar mundo, hecho además de presente y de pasado, de un aquí y un allá geográficos.

Ahora bien, una característica fundamental de buena parte de la poesía en nuestro siglo consiste en una suerte de desorden enumerativo, es decir, en la acumulación dispar de elementos de diversa índole en el poema, acumulación que sería la manifestación del disgusto que siente el poeta moderno frente a la realidad de nuestra vida, realidad radicalmente desordenada. Así pues, por su promiscuidad con los objetos más vulgares de la civilización material, estaría denunciándose, de modo implícito en el poema, el desprecio a cosas tan valiosas como los días y las noches, los paisajes o el amor.

En *El corazón y la escritura* es posible encontrar este desorden enumerativo (o «enumeración caótica», como lo denomina el lingüista alemán Leo Spitzer), pero con distinto sesgo: El yo de los poemas se yergue aquí como una instancia que acerca, a veces de modo violento, cosas y asuntos dispares, así como productos materiales de fabricación humana, a modo de un espectador que va registrando y anotando de modo desordenado lo que ve. Pero a la vez existe en estos poemas el

deseo de conferir un sentido a aquellas cosas que registra, y de encontrar en ellas el signo vital que las acoja:

«Varios cordeles de tender ropa./Cordeles multicolores de nylon/sobre un campo arrasado./...../Los calzones, el llanto, las risas/las satisfacciones de todos/colgados allí puntualmente.» (29)

O éste otro:

«Perfumado de magnolias./Caoba. Heces de vino. /Lenguaje al fin. Lenguaje/en fin. Abejorros. Moscas/que ocultan el objeto. Estaciones/que encubren el mundo./...../Cabellos. Perfiles. Frías hebillas. /Volúmenes indescifrables. Viscosos contornos./El Espíritu Santo atento a esta gusanera...» (31)

Naturaleza, cosas, artificios, sentimientos, multiplicándose en este poemario de Pedro Granados. No vemos, sin embargo, un interés centrado en la denuncia del caos material del hombre o en la pérdida de valores espirituales; creemos, más bien, que lo valioso radica aquí en la reinención productiva de tales elementos, los que son articulados y hermanados por el yo poético, como si un corazón solitario pero a la vez generoso se valiera de la escritura para señalarnos que las grandes pasiones y verdades del hombre se hallan allí, en las cosas más disímiles e inservibles, como señales, o mejor aun, como designios sobre los cuales el atento ojo humano puede encontrar siempre un motivo de reflexión, o tal vez de esperanza.

✍ **Selencó Vega Jácome**
(UNMSM)

Los Dedos Críticos:

Miguel Maguño Veneros

(Lima, 1969). Egresado de Literatura en la UNMSM, donde cursa actualmente estudios de Maestría en Literatura peruana y latinoamericana. Ponente en las Jornadas andinas de literatura latinoamericana-estudiantiles 1994 (JALLA-E). Autor de un tríptico de poesía: *Del silencio, oscuras hebras*; poemas suyos figuran además en la antología de poetas jóvenes sanmarquinos preparada por la revista *Qlisgen* N° 8. Colaborador en diversas revistas especializadas y diarios del medio.

Bethsabé Huamán Andía

(Lima, 1977). Estudia Literatura en la UNMSM. Integrante principal del taller de poesía «Mamá Equus».

Julio M. Teodori

(Lima, 1964). Estudiante de Literatura en San Marcos. 3er. premio, género ensayo, en el concurso internacional de la Sociedad Argentina de Escritores (1987). 1er. premio (ensayo) en el concurso internacional de la Sociedad Bolivariana y la Municipalidad de Lima (1986). 1er. premio (ensayo) en el concurso organizado por el Instituto Riva Agüero y la Universidad Católica (1995). Colaborador de la página editorial del diario *El Comercio* y del suplemento «Domingo» del diario *La República*.

Percy Galindo Rojas

(Huancavelica, 1968). Egresado de Derecho. En la actualidad cursa estudios de Literatura en la UNMSM. Mención honrosa en el «Cuento de las 1000 palabras» organizado por la revista *Caretas*, en 1990. 3er. premio en el concurso COPE de cuento (1992). 2do. premio en el concurso organizado por el Centro «Flora Tristán», en 1992. Mención honrosa en el concurso COPE de cuento (1994).

Daniel Mathews Carmelino

(Lima, 1953). Egresado de Literatura en la UNMSM. Director del taller de poesía «Mamá Equus». Es colaborador de varias revistas especializadas del medio. Ha publicado el poemario *Viaje a Eutanasia* y el libro de juegos *Juegue con la Pala/abra*. Obtuvo el primer premio, género ensayo, en los Juegos Florales "José Carlos Mariátegui" convocados por la UNMSM en 1994. Tiene un poemario inédito: *Vientos*.

Jimmy Marroquín

(Arequipa, 1970). Egresado de Derecho en la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa. Tiene inédito un poemario: *Fugitivo ardor*.

Jesús A. Huamán Shikiya

(Lima, 1964). Bachiller de Literatura en la UNMSM. Colaborador principal de la página cultural de *Perú Shimpo*. Se desempeña en la actualidad como docente en la Universidad Nacional La Cantuta.

Carlos García Miranda

(Lima, 1968). Bachiller de Literatura en San Marcos, donde realiza actualmente estudios de Maestría en Literatura peruana y latinoamericana. Obtuvo el primer premio en Narrativa en los Juegos florales Interuniversitarios «César Vallejo», convocado por la UNMSM, en 1992. Ese mismo año fue finalista en el Concurso Nacional «Las 1000 palabras» de la revista *Caretas*. Es autor del libro de relatos *Cuarto desnudo* (Ediciones Dedo Crítico, 1996). Asimismo, tiene una novela inédita: *Bajo las puertas*. Ha publicado en diferentes revistas y diarios del medio.

Miguel Bances Gandarillas

(Lima, 1968). Egresado de Literatura en la UNMSM, donde actualmente cursa estudios de Maestría en Literatura peruana y latinoamericana. Ponente en el IV Encuentro Regional de Literatura «Adalberto Varallanos», realizado por la universidad Hermilio Valdizán (1995). Es colaborador de la *Revista de crítica literaria latinoamericana*.

Selenco Vega Jácome

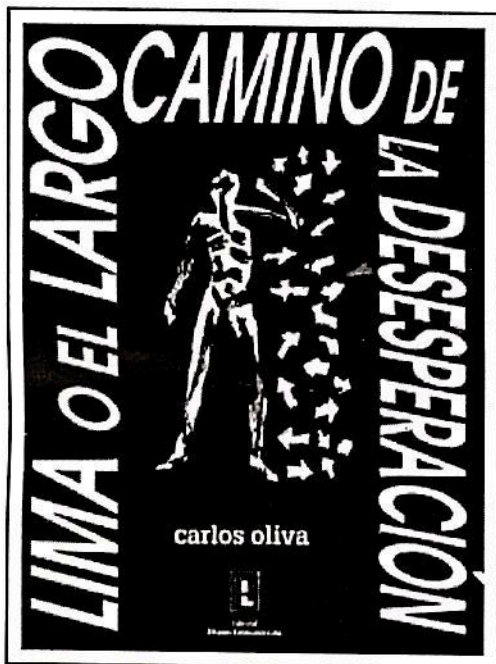
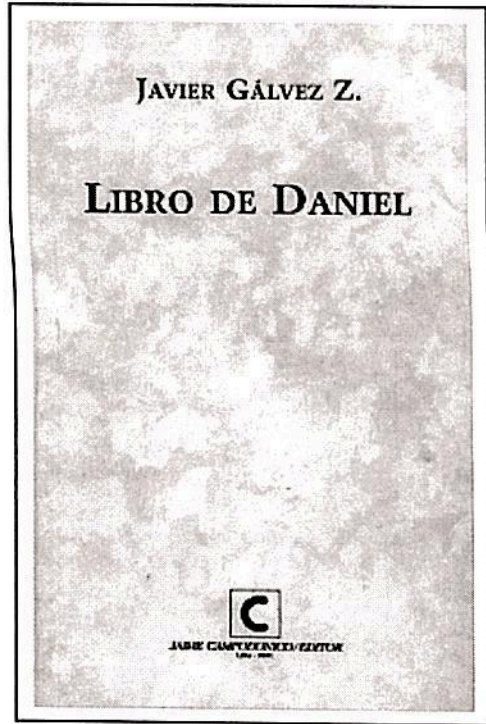
(Lima, 1971). Bachiller de Literatura en San Marcos, donde realiza actualmente estudios de Maestría en Literatura peruana y latinoamericana. Primer premio en Poesía en los Juegos Florales Interuniversitarios «José Carlos Mariátegui», convocado por la UNMSM, en 1994. Primer premio en el Concurso «El cuento de las 1000 palabras» organizado por la revista *Caretas*, en 1995. Ha publicado el poemario *Casa de familia* (Editorial Los Olivos, 1995). Es colaborador de la página cultural de la revista *Caretas*.

Libros en Venta

Libro de Daniel, del joven poeta Javier Gálvez Zuloeta, poemario ganador del concurso interuniversitario «José Martí», convocado por la UNMSM.

No pierda la oportunidad de leer un libro clave dentro de la actual generación de poetas de fin de siglo en nuestro país.

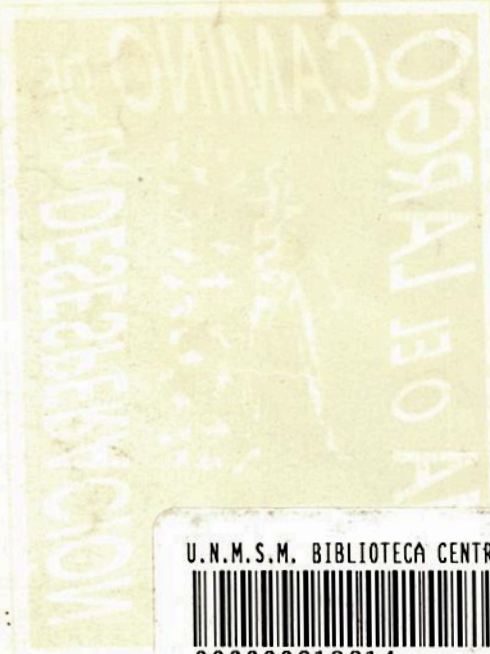
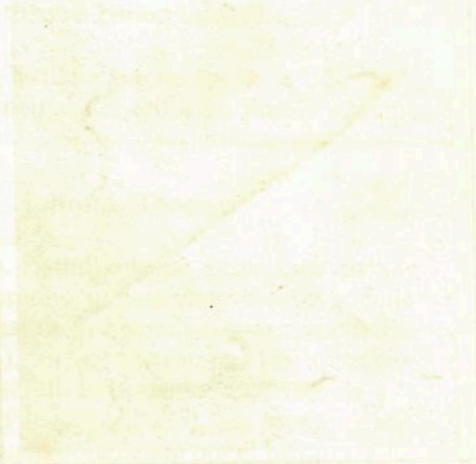
Libro de Daniel, reclámelo en las diferentes librerías del medio, o en las oficinas del Departamento de Literatura de San Marcos.



Lea *Lima o el largo camino de la desesperación*, poemario póstumo de quien fuera uno de los personajes más polémicos del panorama literario peruano en los 90': Carlos Oliva Valenzuela, «urbano, maldito y marginal».

Reclámelo en las librerías de Lima o en el Departamento de Literatura de la UNMSM. Edita Editorial Hispano Latinoamericana.

maguiño huamán a. teodori galindo
mathews marroquín huamán sh.
garcía bances vega



U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000213214

Dedo Crítico