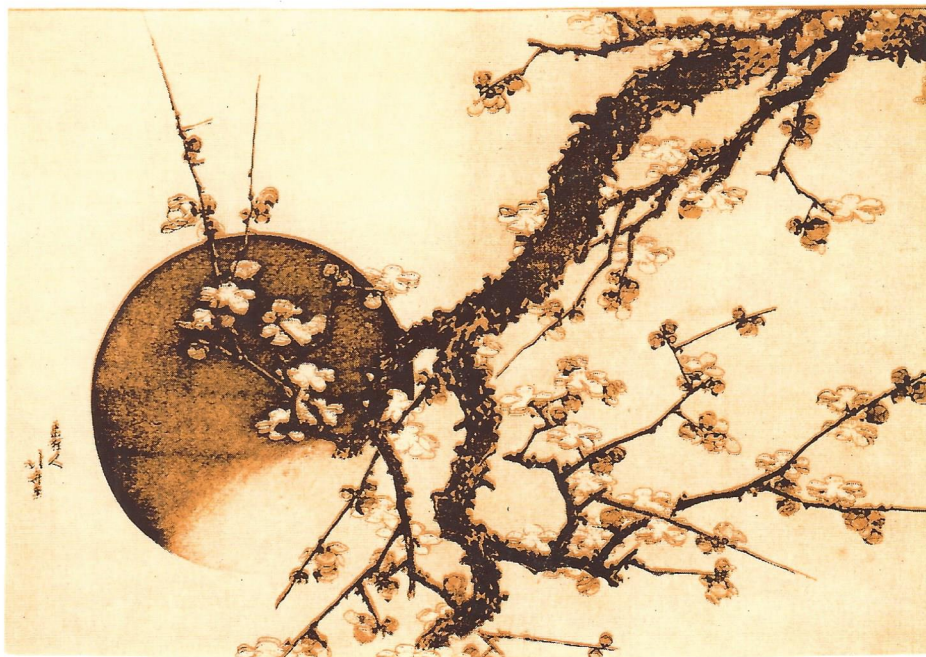


# Dedo Crítico

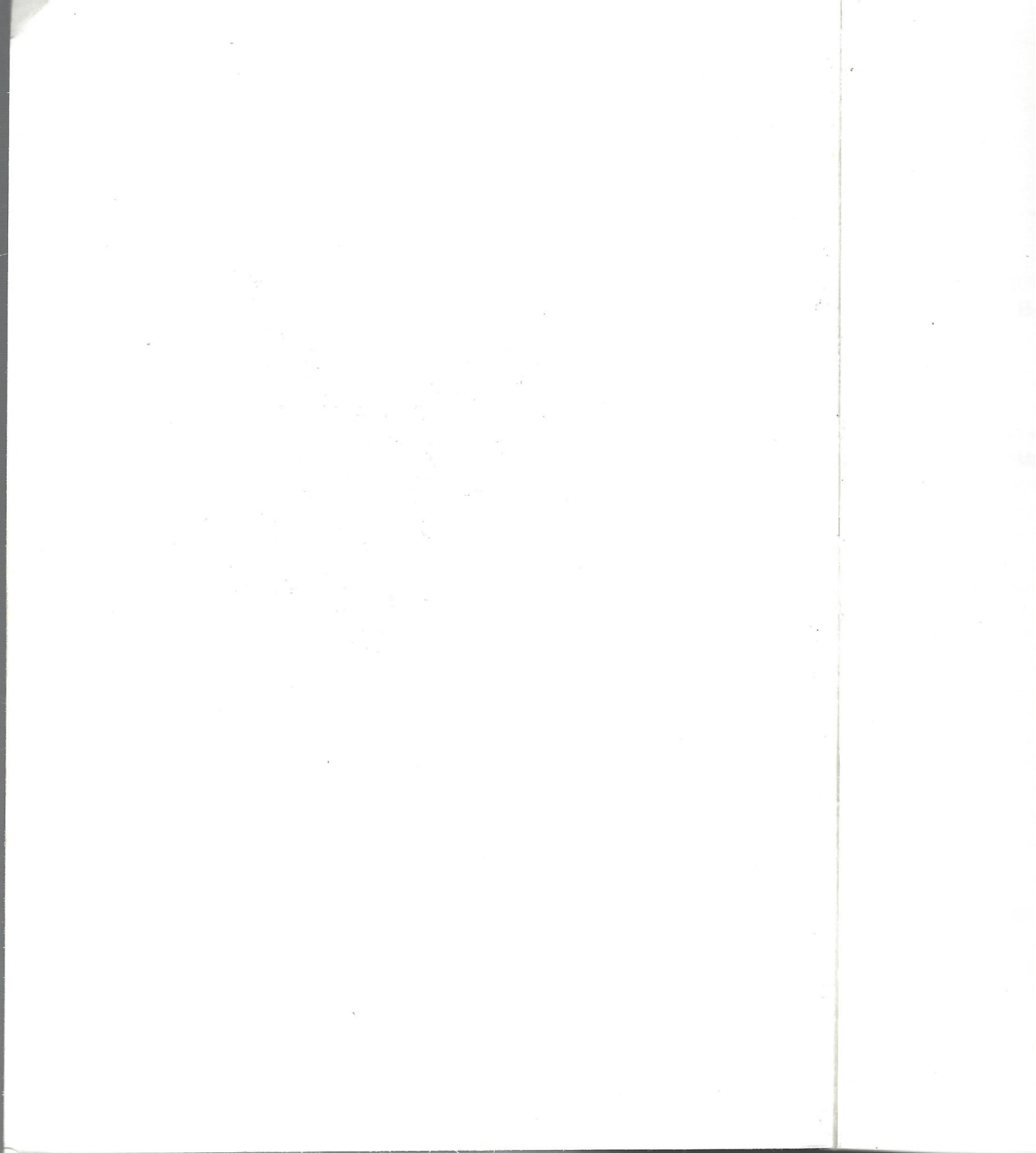
Revista de Literatura



6

UNMSM, Año V, Noviembre 1999

\$♦♦a





**Dedo Crítico**

Año V, N° 6.

Lima, noviembre de 1999.

**Directores**

Patricia Fernández Castillo

Javier García Liendo

Bethsabé Huamán Andía

Roberto Sánchez-Piérola Vega

**Colaboradores**

Miguel Ángel Huamán V.

José Ignacio Padilla

Selenco Vega Jácome

**Diseño**

Rodolfo Loyola Mejía

**Producción Gráfica**

Henry Vílchez Llamosas

© Dedo Crítico Ediciones

© Dedo Crítico, Revista de Literatura

Calle Eugenio de la Torre 189, Maranga, San Miguel

Correo electrónico: [dedocritico@hotmail.com](mailto:dedocritico@hotmail.com)

Teléfono: 578 6316

Editorial	3	
Homenaje a Francisco "Paco" Carrillo. / Para una bibliografía de "Paco" Carrillo. Miguel Ángel Huamán	5	
	11	Adrián Terán
El esbozo del lagarto: una aproximación a la crítica literaria latinoamericana. Carlos García Miranda	13	
	25	Márlet Ríos
María Emilia Cornejo. El camino del silencio. Bethsabé Huamán Andía	27	
	43	Mateo Leguas
Cosas del cuerpo. Conversación con José Watanabe. Selenco Vega & Bethsabé Huamán	45	
		HAIKUS
		Selección por José Watanabe
Masculinización de los inocentes Patricia Fernández Castillo	53	
	63	Paul Guillén
Ver o oír como tropos en el discurso autobiográfico. A propósito de Cuadernos de infancia de Norah Lange e Infancia de Nathalie Sarraute. Ximena Briceño Bastitini	67	

	79	Carlos Rueda	
Juegos de dis-posiciones. Algunas claves para acercarse al teatro de Harold Pinter.	83		
Roberto Sánchez-Piérola Vega			
	93	Mariano Ramírez	
		<u>Reseñas:</u>	
Danza de la existencia y la ruptura	97		
Rosario Rivas Tarazona. <i>Milk the dance</i> .			
Virginia Benavides Avendaño			
	98	Polifonía crítica	
José Ignacio Padilla. <i>Lejana de Cortázar / Sobre la bastardía de la crítica literaria</i> .			
Dedos Críticos			
	101	Sujeto bajo el signo	
Roxana Crisólogo. <i>Abajo, sobre el cielo</i> .			
Javier García Liendo			
	103	Pedro Infante y Cía.	
<i>Revista Archivos de la Filmoteca</i>			
Patricia Fernández Castillo			

¿Seis y  
engordado,  
atrás final  
ofrecemos  
poesía.

La cart  
cuestionar  
muy actual  
espacios c  
Cornejo, ur  
género que  
Oswaldo R  
actual de lo  
que explora  
reflexiona s  
nuestro m  
producción  
contempor

Cultura,  
oír(se)? ¿Q  
(posmoder

# E ditorial

¿Seis ya? ¡Cómo pasa el tiempo!... Ya no somos los mismos. Hemos engordado, tenemos más páginas; nuestra piel se ha endurecido, dejamos atrás finalmente las grapas; nuestro centro se niega a la pureza del blanco: les ofrecemos una selección de haikus, el plato fuerte de nuestra celebración de la poesía.

La carta crítica es variada, sin embargo, los artículos coinciden en cuestionar problemas culturales a partir de lo literario. De entrada, un artículo muy actual acerca de la situación de los estudios literarios con respecto a otros espacios culturales. Luego, un artículo sobre la **poesía** de María Emilia Cornejo, un acercamiento a la voz de lo *femenino* desde una perspectiva de género que lo vincula con un análisis de lo *masculino* en la **narrativa** de Oswaldo Reynoso. El **género autobiográfico**, que no puede faltar en la lista actual de los estudios literarios, es abordado desde una perspectiva sensorial que explora el mundo *infantil*. Finalmente, el artículo sobre el **teatro** de Pinter reflexiona sobre uno de los géneros literarios más olvidados por la crítica en nuestro medio, para presentarnos la obra de un autor que cuestiona la producción de significados a partir de las posiciones en la escena contemporánea.

Cultura, sujeto, identidad, masculino, posiciones, femenino, ver(se)?, oír(se)? ¿Qué se pone en juego en estos artículos? Aproximaciones a la idea (posmoderna) de cultura que gira en torno a lo otro, a lo fragmentario, van de la

mano con indagaciones y problematizaciones con respecto a la configuración de identidades y sujetos (una idea moderna).

Con la entrevista a José Watanabe le damos la palabra a una voz generosa, infaltable y vital de nuestra poesía. José además ha sido el responsable de la exquisita selección de haikus.

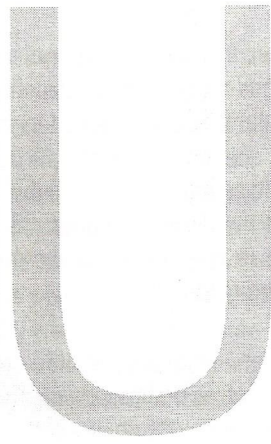
Agradecemos a los lectores que nos han acompañado desde *chiquitos* y especialmente a la ayuda que ha hecho posible la preparación de este número, una ayuda real y transparente porque no se oculta tras el signo.

*Dedo crítico 6* está dedicado a la poesía como un homenaje al entrañable maestro Paco Carrillo, cuyo penoso fallecimiento nos sorprendió durante la preparación de estas páginas. Su revista *Harauí*, de una constancia poco común en nuestro medio, fue un espacio siempre abierto a la poesía. Desde aquí nuestro más sincero reconocimiento, admiración y aprecio.

Todavía no  
Francisco Carr  
fuera maestro  
facetas suyas,  
físicamente de  
nos hacemos a  
de viaje o de v  
con él. Su son  
generosa.

Paco nació  
de 40 o de 20.  
como muchos  
maestro excep  
manifestaba, s  
a un estilo inte  
pasión por la lit  
lectura aplicad  
que aflorara lo  
incidente en su





**na historia sin fin.  
homenaje a Francisco «Paco»  
Carrillo Espejo**

Miguel Ángel Huamán

Todavía no podemos creerlo. Parece como si fuera un relato inverosímil. Francisco Carrillo Espejo, nuestro querido Paco, se ha ido. Nos ha dejado quien fuera maestro, poeta, editor, historiador, novelista...pero, en medio de tantas facetas suyas, sobre todo amigo. Un fatal accidente automovilístico lo aleja físicamente de nosotros. Quienes lo conocimos y disfrutamos de su amistad no nos hacemos a la idea de no verlo más. Nos imaginamos que está simplemente de viaje o de vacaciones y que de pronto, de improviso, nos vamos a encontrar con él. Su sonrisa, su caminar juvenil, su entusiasmo y su palabra cordial, generosa.

Paco nació en Lima en 1925 y tenía 74 años pero una apariencia, un ánimo de 40 o de 20. ¿Alguien pudo creer que nos dejaría tan temprano? Lo conocí como muchos al amparo de las paredes de las aulas sanmarquinas. Era un maestro excepcional. No sólo por la solvencia y la calidad intelectual que manifestaba, sino sobre todo por la dinámica, la manera como lograba gracias a un estilo interactivo y relajado hacer que diéramos lo mejor de nosotros. Su pasión por la literatura nos contagiaba y su respeto por el conocimiento, por la lectura aplicada y atenta, nos acicateaba. Sin que nos diéramos cuenta hacía que aflorara lo mejor de nosotros como estudiantes. Jamás recuerdo un solo incidente en sus clases que enturbiara el ambiente de cordialidad y afecto.

Luego, gracias a su permanente confianza, transitamos por el puente del tú hacia una amistad que en los últimos años se hizo más estrecha. Paco nos recibía en su casa con alegría y un talento de conversador insuperable. Alumbrados por gratos vinos y deliciosos quesos hemos compartidos veladas inolvidables donde nos contaba infinidad de anécdotas. Aprendimos tanto de él que a veces creemos que lo escuchamos hablar en nuestras palabras. Paco amigo siempre estaba dispuesto a la charla inteligente y a compartir su rica experiencia humana. Recuerdo algunas historias.

Muy joven le escribí a Alfonso Reyes en décimas y recibió la atención del prestigioso crítico. Fue a visitarlo a México y, tras una espera de media hora, lo recibe en su estudio. El autor de *El deslinde* hacía gala de una sabiduría inusual en torno a la literatura peruana reciente. Paco no se resistió y le preguntó cómo sabía tanto del Perú. Don Alfonso le muestra la causa de la espera y la respuesta a la interrogante: una gaveta llena de fichas por países. Remata su gesto con un categórico: «Yo soy mis fichas». Paco se dijo a sí mismo que eso había que hacer y pasó muchos años enseñando metodología e investigación. Este es el origen de su libro *Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario*, gran éxito de ventas y texto infaltable en cualquier biblioteca que se respete.

Creo que esta historia grafica una de las grandes virtudes que como persona Paco lograba transmitir: su capacidad para sacar lecciones positivas y productivas de las experiencias ajenas. Se había formado en Estados Unidos, en la Universidad de Washington, donde logró una consistencia conceptual pero se dio cuenta que necesitaba conocer la literatura peruana en profundidad. Se dedicó a editar compilaciones y antologías, así como también inicia aquel monumento a la tenacidad que es *Harawi*, la revista de poesía donde han aparecido desde 1963 prácticamente todos los escritores nacionales.

Otra de sus cualidades era su singular sencillez y ausencia de soberbia. Nunca escuché de sus labios una descalificación apresurada, ni una censura infundada. Tampoco se refería a su trabajo como lo que en realidad era para todos: un punto de referencia insoslayable. Prefería alabar a los otros, los llamaba «genios» o «estrellas» pero se notaba en su tono que realmente apreciaba el talento. A nosotros lo profesores de San Marcos más jóvenes que

él y que habíamos  
ya nada podía e  
«No Paco, tiene  
su actitud forjar

En una oportu  
de crónicas an  
presentamos y  
*la Literatura Pe*  
sereno o deriva  
Yo me percaté d  
nosotros, pero  
aceptar el «ust  
permitió ese tra  
pero los de afue

Uno es hecl  
dejado honda h  
que me forjaron  
pero sobre todo  
disfrutar de lo  
apasionado de  
hacíamos con u  
que el azar de u  
encerrado en  
es el destino y  
historia, que es  
Paco no se ha id  
a conversar. Ah  
escrito, quiero  
VOZ...

él y que habíamos sido sus alumnos, nos decía que éramos unas «fieras», que ya nada podía enseñarnos. Aseveración que al unísono refutábamos diciendo: «No Paco, tienes mucho que ofrecer». Tal era la confianza con el maestro, tal su actitud forjadora y responsable.

En una oportunidad coincidió con la visita de un joven investigador europeo de crónicas andinas, al que habíamos invitado una taza de café. Apenas se lo presentamos y conocedor de la labor de Carrillo en su *Enciclopedia Histórica de la Literatura Peruana*, lo acosó con infinitas preguntas que Paco respondía sereno o derivaba a alguno de nosotros para hacer más participativa la tertulia. Yo me percaté del diferente trato del amigo extranjero que no lo tuteaba como a nosotros, pero sobre todo me di cuenta de su actitud para mí extraña de aceptar el «usted» del europeo. Apenas estuvimos solos le pregunté por qué permitió ese trato distante. Me dijo muy tranquilo: «Entre nosotros está bien, pero los de afuera a San Marcos siempre deben verla como autoridad».

Uno es hechura de su maestros y amigos. Francisco «Paco» Carrillo ha dejado honda huella en varias generaciones. Entre los profesores de literatura que me forjaron ocupa un lugar destacado. Aprendí con él muchísimas cosas, pero sobre todo algo que brotaba de manera espontánea de su forma de ser: disfrutar de lo que se hace. En ese sentido nuestro querido Paco era un apasionado de la literatura y de la vida, nos sembró la convicción en lo que hacíamos con un talante sonriente y una serenidad a prueba de balas. No creo que el azar de una noche en Huancayo pueda contra lo que el amigo sabio ha encerrado en nuestro pecho. Podrán decir que se ha ido, que así es el destino y que ya nada queda. Yo simplemente creo que esa es una mala historia, que ese cuento está mal escrito y fiel a mi amigo, a mi maestro insisto: Paco no se ha ido, cualquier día de estos nos sorprende y se aparece dispuesto a conversar. Ahora mismo lo siento a punto de llegar y me dispongo a revisar lo escrito, quiero que todo salga bien para sentarme con calma y escuchar su voz...

## Para una bibliografía de «Paco» Carrillo

### Poesía:

- 1961 *Provincia*. Lima, La Rama Florida.
- 1961 *Cristo se ha llevado toda la humildad del mundo*. Lima, La Rama Florida, con viñeta de Szyzlo.
- 1962 *Cuzco*. Lima, La Rama Florida. Colección Breve Follaje.
- 1965 *En busca del tema poético*. Lima, La Rama Florida y Biblioteca Universitaria. (Contiene los libros publicados y las colecciones inéditas «Brevedad del amor» y «Yaravíes»).
- 1967 *Pequeños poemas comprometidos*. Lima, La Rama Florida.

### Narrativa:

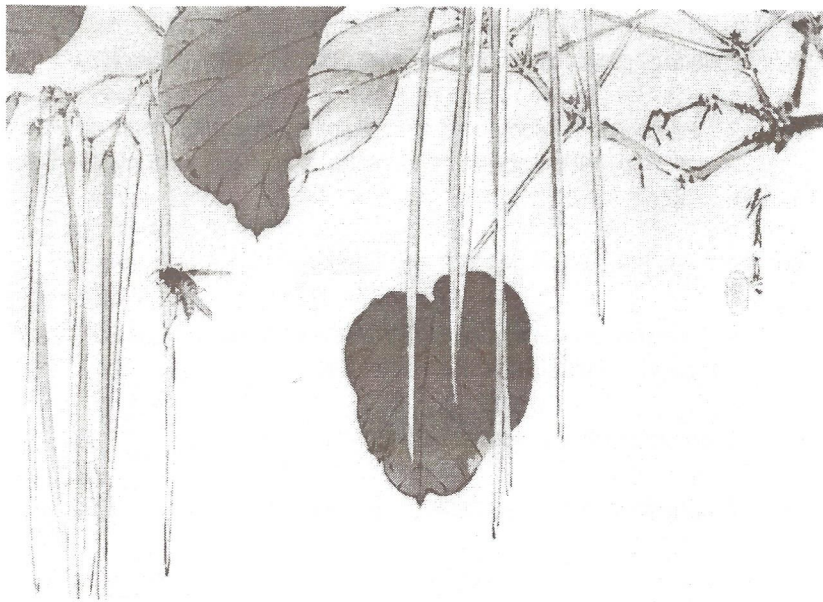
- 1969 *Unas vacaciones perdidas*. Lima, Milla Batres.
- 1972 *Egegik*. Lima, Universidad Nacional de Educación.
- 1973 *Keiko San*. Lima, Milla Batres.
- 1996 *Diario del Inca Garcilaso (1562-1616)*. Lima, Horizonte.

### Crítica:

- 1961 *Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas*. Lima, La Rama Florida.
- 1968 *Poesía y prosa quechua*. Prólogo de José María Arguedas. Selección de Francisco Carrillo. Lima, Biblioteca Universitaria, 2da edición.

- 1976 *Lecturas pe*
- Encicloped*
- 1986 *1. Literatura*
- 1987 *2. Cartas y c*
- 1989 *3. Cronistas  
Inca y el c  
Horizonte.*
- 1989 *4. Cronistas*
- 1990 *5. Cronistas  
extirpación t*
- 1991 *6. Cronistas*
- 1992 *7. Cronista  
Horizonte.*
- 1996 *8. Cronistas  
Horizonte.*
- 1999 *9. Cronistas  
Lima, Horiz*
- 1995 *Cómo hacer  
Horizonte, d*
- 1996 *Garcilaso e  
Investigació*
- 1998 «Antonio en  
entraña de An

- 1976 *Lecturas peruanas*. Lima, Horizonte. Serie educación.  
*Enciclopedia histórica de la literatura peruana*.
- 1986 1. *Literatura quechua clásica*. Lima, Horizonte.
- 1987 2. *Cartas y cronistas del descubrimiento y la conquista*. Lima, Horizonte.
- 1989 3. *Cronistas de las guerras civiles, así como del levantamiento de Manco Inca y el de Don Lope de Aguirre llamado «La ira de Dios»*. Lima, Horizonte.
- 1989 4. *Cronistas del Perú antiguo*. Lima, Horizonte.
- 1990 5. *Cronistas que describen La Colonia. Las relaciones geográficas. La extirpación de idolatrías*. Lima, Horizonte.
- 1991 6. *Cronistas indios y mestizos I*. Lima, Horizonte.
- 1992 7. *Cronistas indios y mestizos II. Guaman Poma de Ayala*. Lima, Horizonte.
- 1996 8. *Cronistas indios y mestizos III. El Inca Garcilaso de la Vega*. Lima, Horizonte.
- 1999 9. *Cronistas de convento, cronistas misioneros y cronistas regionales*. Lima, Horizonte.
- 1995 *Cómo hacer la tesis y el trabajo de investigación universitario*. Lima, Horizonte, décima edición.
- 1996 *Garcilaso el inca: vida y obra*. Lima, UNMSM / Instituto de Investigaciones Humanísticas.
- 1998 «Antonio en Berkeley». En Escajadillo, Tomás G. (editor). *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*. Lima, Amaru.



*Sin titulo.* 1916. Seitei.

# I

Sólo se columbra el péndulo al final de mis días.

La bola de hierro golpeando mis oídos,  
avistándose en el vacío de mis ojos.

# IV

Permanezco estático y silencioso  
en algún cuadro del tablero de ajedrez.

Peón agotando sus movimientos,  
detenido a un casillero de la pieza idéntica y  
contraria,  
eternamente alejado de los vértices.

Peón sudando el espacio  
de las ocho casillas circundantes,  
aguardando, absurdamente iluso,  
la fábula del caballo devorador.

El resto de comediantes no perderán un turno  
en la resolución de la escena del espejo.

## XII

... el horizonte a través de la ventana.

Estoy cansado de ficcionar  
—cada rayar el día—  
el horizonte a través de la ventana.

Estoy cansado de ficcionar  
—cada rayar el día—  
el horizonte a través de la ventana.

Estoy cansado de ficcionar...

Adrián Terán



# E

## l esbozo del lagarto: una aproximación a la crítica literaria latinoamericana

Carlos García Miranda

En la década del sesenta la crítica literaria latinoamericana buscaba responder a dos exigencias. Por un lado, un sector trataba de diseñar una reflexión científica del proceso —asumido como un espacio analítico autónomo, neutral y objetivo— e interesado en insertar una serie de categorías formales, sustentados en un belicoso inmanentismo teórico. Este sector estaba obsesionado con la idea de construir una teoría literaria latinoamericana. Por otro lado, un segundo sector estaba abocado a legitimar una crítica ideológica, militante y comprometida, relacionada con los planteamientos de lucha social e inmerso en una retórica política. Ellos articularon una serie de presupuestos basados en una crítica impresionista de corte social (Cornejo 1982, 33).

Paralelamente, y ya desde la década anterior, surgieron una serie de prácticas textuales que, por su naturaleza híbrida y sus remitencias a espacios referenciales distintos a los que conformaban el corpus crítico de entonces, cuestionaban la legitimidad del canon literario y denunciaban la transitoriedad de sus contenidos.

Este proceso determinó, obviamente, que dicha crítica renovara los contenidos del canon, ampliando sus marcos de reflexión y legitimando una gama de manifestaciones culturales pertenecientes a registros discursivos no

considerados anteriormente de carácter literario, como el testimonio, los relatos orales y otras prácticas culturales.

Asimismo, también determinó que el discurso crítico reorientara su agenda problemática. En esta dinámica se desplazó del centro de la reflexión las exigencias científicas e ideológicas que habían dominado el hacer crítico hasta finales de la década del sesenta. Y han aparecido en escena distintos sectores interesados en dar cuenta de las prácticas culturales periféricas antes mencionadas. Entre ellas, tenemos a las que han sido enunciadas al interior de la comunidad académica latinoamericana, y han desarrollado modelos de interpretación, básicamente hermenéuticos, como los de transculturación, heterogeneidad e hibridez, y espacios de reflexión como los estudios coloniales. Asimismo, están las planteadas en otros ámbitos académicos, como el norteamericano e inglés, denominadas Estudios Culturales, Teorías postcoloniales y Estudios subalternos. En lo que sigue desarrollaremos cada una de estas líneas.

### **Transculturación, Heterogeneidad, Hibridez y Estudios Coloniales**

La Transculturación es un concepto planteado, en primera instancia, por el etnólogo cubano Fernando Ortiz, pero desarrollado en el plano literario por el crítico uruguayo Ángel Rama. Él inicia su reflexión describiendo el conflicto entre los procesos de la vanguardia y el regionalismo en la narrativa latinoamericana oriental. Según Rama, la inserción de nuevas formas literarias desarrolladas por los vanguardistas a mediados de los años 30, constituyen la primera evidencia de la cancelación de la narrativa regionalista, hegemónica hasta esos años. En este proceso, los regionalistas reaccionarán de tres modos distintos. Algunos aceptarán las nuevas formas literarias abiertamente; otros, las rechazarán, adoptando una postura tradicionalista y de resistencia cultural; y los últimos, tratarán de integrar estas dos posiciones en una, desarrollando una suerte de «plasticidad cultural», tal como lo denomina Rama. En este último modo encontramos una manifestación de la Transculturación.

Por su parte, la categoría de la heterogeneidad surge de las investigaciones llevadas a cabo por Antonio Cornejo Polar en torno a la narrativa de José María

Arguedas. Al analizar *El Zorro de arriba y el Zorro de abajo* (1971), Cornejo Polar encuentra en ella rasgos de pluralidad:

Pero se ha dicho que en *El zorro...* el tema de la universalidad tiene un segundo lado, el que alude a la universalización interna; esto es, a la fusión final, que sólo se imagina, de todos los elementos que forman la *pluralidad* nacional (1982,304)

Con este hallazgo, y asumiendo la tesis mariateguiana sobre la no-organicidad del corpus de la literatura peruana, Cornejo Polar establece, desde una perspectiva lukacsiana, la tesis de que la literatura peruana está inmersa en tres sistemas discursivos (el culto, el popular y el étnico) que coexisten conflictivamente entre sí. Su organización está determinada por dos categorías: la de pluralidad y la totalidad —que, a través de la historia, dota de unidad al modelo—, cuya relación, siendo contradictoria, es también integradora.

Con estos elementos, Cornejo Polar empieza a construir un sistema de representación cultural donde el punto central de su reflexión gira en torno a la tesis de que la cultura andina es heterogénea.

De otro lado, tenemos la noción de hibridez planteada por Néstor García Canclini. Esta noción se estructura a partir de dos fenómenos: la descolección y la desterritorialización. Estos fenómenos están ligados a dos procesos de identidad cultural generados al interior de las comunidades. El primero, se refiere a las colecciones de objetos que una comunidad realiza. Dichos objetos son distintos de los que otras comunidades coleccionan. Y el segundo, es el que define la relación en el tiempo de una comunidad con su espacio geográfico. Así, los pueblos marcan su identidad cultural. Cuando estos grupos emigran se produce, por un lado, la descolección, es decir la colección de objetos se vuelve porosa; y por otro, la desterritorialización, o sea los grupos ya no ocupan un espacio geográfico propio. Apenas ocurre esto, se produce lo que García Canclini denomina reterritorialización, proceso que describe cómo las comunidades inventan maneras simbólicas para reconstruir su universo a través de sus prácticas culturales. Según García Canclini, la noción que contiene esta problemática es el hibridismo.

Cada una de estas nociones (Transculturación, heterogeneidad e hibridez) se postula como una suerte de teoría de la representación. Pero a diferencia de otras teorías similares —como las que contiene la narratología—, se presenta, más que como una descripción de eventos, como un intento de representar sujetos. Esto último lo liga a una de las preocupaciones centrales de la academia literaria latinoamericana: el problema de la identidad.

Los estudios coloniales, en cambio, por lo menos en su origen, han tenido una orientación distinta a las mencionadas arriba. Según Rolena Adorno en un inicio el interés de esta tendencia era fundamentalmente filológico. Es decir, se leía su producción textual como fuentes documentales de la época o como manifestaciones tempranas de una inclinación literaria. Posteriormente, a partir de la ampliación del canon literario y la incorporación de una serie de modelos de interpretación de corte estructuralista y postestructuralista, los estudios coloniales se desplazan hacia preocupaciones de carácter cultural. En este proceso incorporan dentro de su agenda problemas relacionados con la identidad latinoamericana. La consecuencia inmediata es que muchos estudiosos adscritos a las teorías de la representación antes mencionadas encontraron en la literatura colonial un espacio de reflexión adecuado para sus intereses, centrados, básicamente, en investigaciones en torno a las figuras de Huaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega. De este modo, la literatura colonial se ha constituido en uno de los espacios históricos y culturales más explorados por las últimas tendencias analíticas de la crítica literaria latinoamericana.

### **Estudios Culturales, Crítica Postcolonial y Estudios Subalternos**

Los Estudios Culturales surgen en Inglaterra hacia 1956, cuando intelectuales de izquierda como Raymond Williams, William Hoggart y E. P. Thompson iniciaron, por esas fechas, un movimiento de toma de distancia del marxismo ortodoxo. Es decir, se trató de repensar la manera en que se había establecido la relación entre superestructura y base en el marxismo tradicional. Con esta finalidad, ellos van a iniciar una apertura hacia ciertas corrientes del postestructuralismo francés (Foucault, Derrida y Lacan).

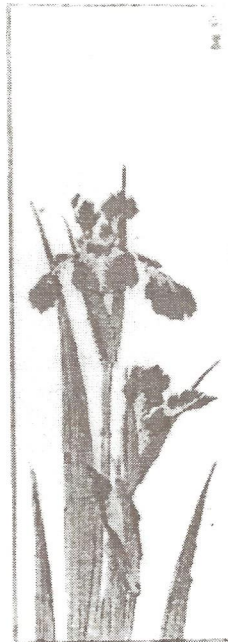
Este proceso estuvo articulado por la Escuela de Birmingham, donde por esos años se desarrollaron dos líneas teóricas de trabajo. La primera fue llevada a cabo por historiadores vinculados a la teoría marxista inglesa; y la otra, desde una sociología que estaba replanteando sus fundamentos, llevada adelante por Raymond Williams.

El contexto en donde surgió estuvo marcado por la relativización de los marcos de reflexión de las ciencias sociales y la problematización del concepto de cultura. Asimismo, por la crisis del estructuralismo y las teorías del lenguaje, y la aparición de la postmodernidad como un fenómeno que deslegitimaba una serie de valores y contenidos de la modernidad.

En general, los Estudios Culturales buscan establecer una teoría del análisis cultural. Para ello han incorporado en su discurso crítico una serie de terminologías analíticas como «práctica cultural», «lenguaje del borde», etc. Su objetivo es potenciar, a partir de la práctica cultural (literatura, folclore, cine, periodismo), categorías que especifiquen el espacio cultural donde se realizan (Rowe 1996).

En los últimos años, autores como Fredric Jameson, Slavoj Žižek, Terry Eagleton han desarrollado líneas de reflexión interesantes en torno a los Estudios Culturales.

De otro lado, al interior de esta teoría surgió una tendencia crítica denominada Crítica Postcolonial. Ésta ha estado ganando espacios desde los años setenta. Edward Said, con la publicación de su libro *Orientalismo* (1979), marcó, a decir de muchos, el despegue de esta teoría en el mundo Occidental. Después continuarían su línea de reflexión estudiosos como Homi Bhabha y G. Chakravorty Spivak. Aunque existen discusiones en torno a la definición del concepto «Postcolonial», en general, se trata del estudio de las interacciones entre las naciones europeas y las sociedades que ellos colonizaron en el



periodo moderno. Inmersos en las corrientes críticas postestructuralistas, como la de Derrida o Lacan, esta línea analítica se sitúa en los márgenes de la expansión cultural de Occidente. Se ubican en las zonas culturales que han sufrido el fenómeno colonial. Desde esa posición periférica enuncian sus planteamientos dirigidos, fundamentalmente, a establecer diferencias entre la cultura Occidental y las periféricas.

En el contexto literario, el término Postcolonial se preocupa por la literatura que surge en un espacio político inmerso en el legado colonial, dejando de lado las calidades estilísticas específicas. Desde esta perspectiva, la literatura Postcolonial funciona como una contestación frontal al colonialismo. Uno de los problemas de esta tesis radica en que el uso de lo Postcolonial como una categoría literaria implica asumir que la distinción de los textos «postcoloniales» se sustenta sólo en sus contenidos. Asimismo, al definir su corpus se tiende a describirlos homogéneamente, deslizándose peligrosamente hacia un cierto esencialismo crítico. A pesar de estos reparos, también es cierto que la categoría de Postcolonial ha permitido el fortalecimiento de un sector de novelistas africanos. En este sentido, la crítica Postcolonial, por un lado, ha establecido como legítimos y representativos a textos que habían sido invalidados por el colonialismo británico; y por otro, se establece un desafío a la dominación cultural europea que, a pesar de los procesos de independencia política, todavía domina el espacio cultural.

En este marco, la crítica postcolonial ha introducido en el debate literario una serie de problemáticas como el idioma (oral vs. escrito), la tierra, los roles del hombre y mujer (y la liberación feminista), el nacionalismo e hibridismo (un proceso de mestizaje cultural).

En una línea similar se enmarcan los desarrollos de los Estudios Subalternos en su versión americana. Este grupo de investigadores pertenecientes a la academia norteamericana y latinoamericana, toman como punto de partida las teorías de Ranajit Guha, intelectual ligado a los defensores de la Crítica Postcolonial en la India, planteadas en su libro *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* (1983). John Beverly, uno de los mentores de esta agrupación, narra de la siguiente manera la gestación de esta corriente crítica:

Después de la derrota electoral de los sandinistas en 1990, un grupo de latinoamericanistas, relacionados más o menos por el azar y el hecho de haber tenido cierto compromiso con la revolución nicaragüense o con otros proyectos de izquierda en América Latina, comenzábamos a discutir informalmente por qué veíamos esos proyectos como limitados, fracasados. Estábamos haciendo una especie de autocrítica de nuestra participación y de las expectativas que tuvimos de esos proyectos. Nos dimos cuenta de que uno de los puntos de referencia que compartimos, sin saberlo de antemano, era la obra del grupo Subalterno de la India, que comenzaba a ser difundida en la academia norteamericana en esa época —la antología principal era *Selected Subaltern Studies*, editada por Guha y Gayatri Spivak. Los estudios subalternos se prestaban a nuestras necesidades porque los problemas que identificaban Guha y sus colaboradores eran muy parecidos a nuestros problemas: las limitaciones del nacionalismo populista y de la teoría de la dependencia, la insuficiencia del estado nacional tradicional, la crítica de las instituciones de alta cultura, incluyendo la literatura (nos impactó mucho la *Ciudad Letrada* de Rama), la crítica del historicismo eurocéntrico, del vanguardismo modernizador, etcétera. Comenzábamos a creer que las dificultades de la revolución cubana o la nicaragüense —por no hablar de la mexicana y boliviana— eran el producto de esas revoluciones, aunque andaban en la dirección de rearticular la relación dominante/subalterno, no habían radicalizado suficientemente esa relación. Una «estructura» —en el sentido que dan a esa palabra los estructuralistas— continuaba produciendo efectos políticos «extraños», contraproductivos. Sabíamos que habían precursores o anticipaciones de estudios subalternos dentro del campo de los estudios latinoamericanos —Mariátegui, por ejemplo—; pero la obra del grupo de la India, que compartía con nosotros la experiencia de una militancia revolucionaria frustrada, representó para nosotros una articulación contemporánea y especialmente aguda de esta problemática. De allí que decidimos formar un grupo paralelo latinoamericano (1996, 464-465).

Desde esta línea el grupo de los subalternos ha desarrollado una serie de estudios relacionados con la reflexión de la identidad desde una perspectiva postcolonial. Entre los adscritos a este grupo, John Beverly menciona a Néstor García Canclini y George Yudice. En general, la intención de este grupo es incorporar en el debate literario una agenda problemática ligada a cuestiones de índole política, relacionados con los temas de la representación cultural.

Como se ha podido percibir en estas páginas, el panorama de la crítica literaria latinoamericana actual se muestra orientado hacia los estudios culturales. Dentro de ella pretende dar luces sobre problemáticas que la han acompañado desde su fundación. Es decir, el problema de la identidad, la nación, las representaciones culturales, la dicotomía entre lo propio y lo ajeno, entre otros. La diferencia radica, a nuestro parecer, que ahora otras academias, otros espacios culturales se ven enfrentados a estas mismas problemáticas. En Oriente, debido al casi reciente proceso de independencia política de sus pueblos —Latinoamérica logró su independencia el siglo pasado, en Oriente recién se realizó, en general, en este siglo—, se ven enfrentados a definir su identidad. Europa, ante la crisis de sus paradigmas teóricos, ve en estos procesos un espacio de reflexión adecuado para intentar nuevas teorizaciones. Y la academia norteamericana, inmersa en el problema de la migración —Bill Clinton planteó hace unos años la tesis de que Norteamérica es una sociedad multirracial—, que trae al debate el tema de la raza —es decir, de la identidad—, busca respuestas, en el plano de la cultura, a estas preocupaciones.

Por ello no llaman la atención las homologías que se pueden establecer entre los modelos o teorías de la representación enunciadas en la academia latinoamericana —como la Transculturación de Rama o la Heterogeneidad de Cornejo Polar—, y las enunciadas en Oriente —por ejemplo, lo postcolonial. Esto nos debería llevar a pensar con mejor perspectiva —o experiencia— los resultados de estas líneas de reflexión.

## Bibliografía

### A) Contribución para una bibliografía sobre la Crítica Postcolonial

APPIAH, Kwame A. and Henry L. Gates (eds.)  
1995 *Identities*. Chicago, University of Chicago Press.

BHABHA, Homi K.  
1994 *The Location of Culture*. New York, Routledge.

CHRISTIAN, Barbara  
1994 *The Race for Theory! Within the Circle*. Durham, Duke University Press.



DUCILLE, Ann  
1994 *Postcolonialism and Afrocentricity: Discourse and Dat Course! The Black Columbiad*. Cambridge, Harvard University Press.

GATES, Henry L. (Ed.)  
1986 *Race! Writing, and Difference*. Chicago, University of Chicago Press.  
1988 *The Signifying Monkey*. New York, Oxford University Press.

HOOKS, Bell  
1994 *Outlaw Culture*. New York, Routledge.

MOHANTY, Chandra T. et al. (Ed.)  
1991 *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington, University of Indiana Press.

MORRISON, Toni  
1993 *Playing in the Dark*. New York, Vintage Books.

SAID, Edward  
1979 *Orientalism*. New York, Vintage Books.

#### En Internet

<http://www.emory.edu/ENGLISH/Bahri/intro.htm>  
<http://www.emory.edu/ENGLISH/Bahri/intro.htm> Introduction Writers  
Theoretical Terms & the Problems («The image of a Homme Carrefour»  
Donald J. The Sacred Arts of Cosentino of Haitian Vodou [Los Angeles: the  
UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1995].)

#### B) Bibliografía complementaria

ADORNO, Rolena  
1988 «Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos» En:  
*Revista de crítica literarias latinoamericana*. Lima, N° 28, pp.11-27.

ALTHUSSER, Louis  
1977 *Posiciones*. México, Grigalbo.

BEVERLEY, John

- 1996 «Sobre la situación actual de los estudios culturales». En: Mazzotti, J.A. y Zevallos, J. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, pp. 464-465.

BRITTO GARCÍA, Luis

- 1994 *El imperio contracultural: del rock a la posmodernidad*. Caracas, Nueva Sociedad.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada.  
1982 *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas, Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.  
1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, CEP.  
1994 *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Horizonte.

CULLER, Jonathan

- 1982 *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.

DERRIDA, Jacques

- 1971 *De la gramatología*. Madrid, Siglo XXI.  
1975 *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.

ELMORE, Peter

- 1993 *Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima, Mosca Azul / Caballo Rojo.  
1997 *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela latinoamericana*. México, FCE.

GÁLVEZ, Marina

- 1992 *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Taurus.

JAHN, Janheinz

- 1963 *Las culturas neoafricanas*. México, FCE.

MAZZOTTI, José Antonio y Zevallos Aguilar, Juan (comp.)

- 1996 *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas.

- MIGNOLO, Walter  
1984 *Textos, modelos y metáforas*. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- ONG, Walter  
1987 *Oralidad y escritura*. Tecnología de la palabra. México, FCE.
- ORTEGA, Julio  
1997 *El principio radical de lo nuevo. Posmodernidad, Identidad y novela en América Latina*. México, FCE.
- ORTIZ, Fernando  
1993 *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana, Letras Cubanas.
- PACHECO, Carlos  
1992 *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, La Casa de Bello.
- RAMOS, Julio  
1989 *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE.
- RODRIGUEZ REA, Miguel Ángel  
1992 *El Perú y su literatura*. Guía bibliográfica. Lima, PUC.
- ROMERO, Fernando  
1987 *El negro en el Perú y su transculturización lingüística*. Lima, Milla Batres.
- ROWE, William y Schelling, Vivian  
1993 *Memoria y Modernidad. Cultura popular en América Latina*. México, Grigalbo.
- ROWE, William  
1996 *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Lima, Beatriz Viterbo Editores.
- SAID, Edward  
1992 *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- SCHMIDT, Friedhelm  
1996 ¿Literaturas heterogéneas o literatura de la transculturización? En: Mazzotti,

J. A. y Zevallos, J. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, pp.37-45.

SELDEN, Raman

1989 *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona, Ariel.

THEODOSIADIS, Francisco

1996a *Alteridad. ¿La (des)construcción del Otro? Yo como objeto del sujeto que veo como objeto*. Santa Fe de Bogotá. Cooperativa editorial Magisterio.

1996b *Literatura testimonial. Análisis de un discurso*. Santa Fe de Bogotá, Cooperativa editorial Magisterio.

TODOROV, Tzvetan

1996 *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México, Siglo XXI.

WILLIAMS, Raymond

1981 *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires, Paidós.

ZIZEK, Slavoj

1992 *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI.

Ilustración página 17: *Iris*. 1916. Hokusai.

# Las Noches Salvajes

de Cyril Collard

2am, ribera del río Sena

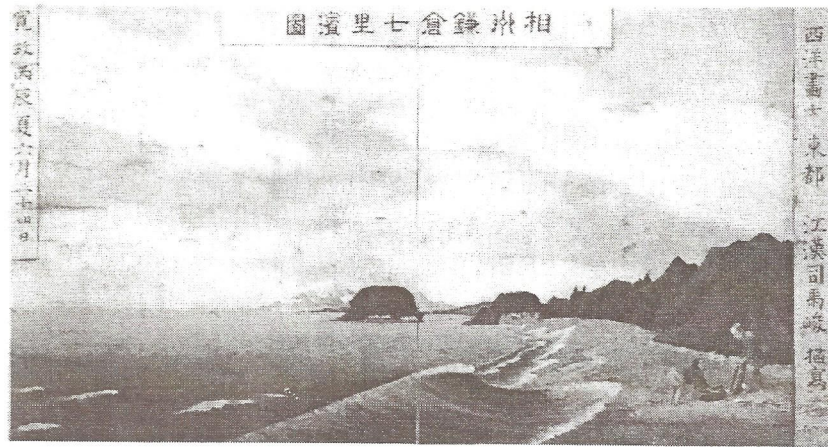
Y rodeado como estoy por tiernos efebos  
y la tenue claridad de la noche  
adónde ha de escapar mi cuerpo  
cautivo como el viento  
para los más exquisitos placeres.

La ciudad duerme  
y tú también, mi dulce Laura;  
yo sólo quiero vivir,  
dilatarse el tiempo de la Nada  
y extraviarme en la espesura de la noche  
como polilla inmolándose en la llama  
perpetua.

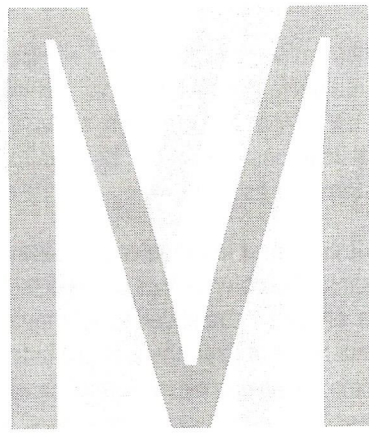
-Es la vida una orgía perpetua?

No lo creo así;  
la vida también es dolor, creciente dolor,  
pero tú no estás conmigo, pequeña Laura;  
tú duermes ahora sobre la tierna ilusión  
del amor / lejos de la voluptuosa mirada  
de las luces de neón  
tú duermes /  
sobre la fresca lozanía de tus diecisiete,  
implorando a los ángeles de tus sueños  
que tu amor te proteja de mí.

Márlet Ríos



*La playa de las siete leguas en Shichirigahama. 1796. Shiba Kokan.*



María Emilia Cornejo  
el camino del silencio

Bethsabé Huamán Andía

*Todo el mundo me pregunta  
Cómo hago para vivir solitario  
En esta montaña celeste*

*J.E. Eielson*

### Asuntos circunstanciales

Aunque este breve artículo pretende centrarse en la figura de María Emilia Cornejo (1949-1972), considerada una de las voces más prometedoras de la poesía peruana y llamada también precursora de la poesía erótica de los ochenta, me es imposible no comenzar haciendo algunas aclaraciones al respecto de la problemática de género en la literatura.

Si, por un lado, la teoría literaria feminista se dedica al análisis, problematización y teorización de la literatura escrita por mujeres; por otro, las escritoras, especialmente las poetas, están interesadas en que se deje de separar y caracterizar su poesía por el sexo de sus autoras. Un ejemplo claro de ello, y menciono éste entre tantos otros por tenerlo más a mano, ocurrió cuando la revista *Debate*, a fines de los ochenta, realizó una encuesta entre los poetas más representativos del medio sobre los cinco libros más importantes de la década, y otra sobre las más destacadas voces de la poesía femenina. En

el artículo donde se publican los resultados de la encuesta se dice: «Entre las mujeres hubo elección y quejas. La pregunta decía 'poesía femenina'. Y claro, lo tomaron como una segregación. Fue un error. No más. En DEBATE ya aprendimos lo que nos dijo uno de los encuestados: 'La poesía, hermanito, es como los ángeles: no tiene sexo. Sólo existen autores'. Vale.»<sup>1</sup>

Es una fórmula muy conocida aquella de comparar los ángeles y la literatura por su androginia y creer que con ello se zanja el problema. Y es que el discurso universal de la literatura se resguarda en una neutralidad que impediría acusarlo de masculino<sup>2</sup>. Me he cuidado mucho de utilizar hasta ahora la frase «escrita por mujeres» antes que «femenina», y es que existe distinción entre ambas. Los textos escritos por mujeres son aquellos cuyo *autor real* es una mujer, y dicha afirmación no pretende dar cuenta de la calidad, ni de las cualidades de esa escritura (aunque para algunos pocos ese enunciado ya implicaría la actualización de ideas preconcebidas sobre dichos textos). El adjetivo «femenino», sin embargo, sí se asocia con una serie de rasgos específicos; cuando se califica una poesía o una obra como femenina se traduce en emocional, intuitiva y trivial, y éste es el prejuicio con el que se tiene que luchar todo el tiempo. Pero también lo femenino está asociado, y a esta definición de femenino me referiré en lo sucesivo, a una escritura diferente, cuestionadora y deconstructiva como sostiene Jonathan Culler, para quien la posición de la mujer en los márgenes del sistema social puede ser privilegiada a la hora de mirar con ojos críticos la sociedad falogocentrista, como es la sociedad moderna. Produciría así una escritura femenina «quien tiene consciencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y

---

1. Nos referimos a la encuesta «La poesía de los 80's». En *Debate*, Vol XI, N°58, Lima, nov-dic 1989, pp. 64-65, la cita p. 65. Y también a un artículo publicado en el mismo número basado en los resultados de la encuesta «Década fructífera. Poesía 1980-89», pp. 66-68.

2. «En casi todas las disciplinas surgidas en los últimos años del milenio para dar voz a los grupos marginalizados o 'minorizados' de la sociedad, es casi un lugar común reiterar que la pretensión de universalidad y neutralidad de los discursos hegemónicos (sean éstos políticos, científicos o artísticos) encubre el silenciamiento y la opresión de vastos sectores de la humanidad.» (Reisz, 29). «El falogocentrismo es una jerarquía que se presenta bajo la forma de la neutralidad. Se habla del 'hombre en general' y, detrás de la tapadera del hombre en general, es el hombre-varón, el que se lleva el gato al agua». «Entrevista con Jacques Derrida» (Peretti, 287). Las citas de Reisz y Derrida son sólo dos puntos de partida para indagar en el tema, el cual no desarrollaré en el presente trabajo.



'complemento' del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia» (Reisz, 22).<sup>3</sup>

Sin embargo, esta actitud cuestionadora es una opción y no una condición natural de la mujer ni de la escritura hecha por mujeres, y responde más a una opción política y a una poética personal, antes que a una necesidad u obligación intrínseca que debe acatar toda artista.<sup>4</sup>

Podríamos tratar de entender, sin embargo, las razones por las cuales se enfatiza una poesía de mujeres, se realizan libros sobre historia de las mujeres o se antologa una serie de cuentos escritos por mujeres. La razón principal es que, como sucede con todos los grupos marginados de la sociedad, se entiende que las mujeres no han tenido un reconocimiento igualitario, ni justo, en relación con el protagonismo de los autores hombres, ni en la literatura, ni en la historia, ni en ningún campo aparte del privado y silencioso espacio del hogar. Por ello, proyectos como antologías, historias, encuentros exclusivamente de mujeres (o latinoamericanos o andinos o provincianos) reivindican aunque también recalcan su estatuto secundario y marginal. Y es de esta debilidad de la que reniegan las poetisas, porque intentan asumir el reto de un *mano a mano* con la poesía universal y evitar al mismo tiempo que se piense que el reconocimiento que reciben está dado por el solo hecho de ser mujeres antes que por sus propios méritos. En otras palabras, es un miedo a sentirse menoscadas.<sup>5</sup>

---

3. Esto no excluye a los hombres de la posibilidad de producir una escritura femenina, mientras sean capaces de ponerse en los zapatos de una mujer (y la literatura propicia esa identificación en la medida que toda recreación de un personaje para ser verosímil la necesita, al menos en una dosis mínima). Y es así que muchos de los encargados de «denunciar» la situación marginal de la mujer han sido por un largo periodo de la historia precisamente hombres.

4. Por ello no debe ser una categoría que determine si una escritora es «buena» o «mala», puesto que estas apreciaciones deben restringirse a rasgos puramente literarios. Y por lo demás es difícil saber a ciencia cierta, especialmente en narrativa, cuándo un texto está haciendo una apología o una denuncia, a menos que existan indicios claros que inclinen la balanza hacia uno de los lados, aunque por lo general la interpretación personal que se hace de ellos es lo que otorga el peso final.

5. Rebajar y quitar validez a los méritos de las mujeres es el mecanismo que se articula alrededor de la idea de que cuando el hombre escribe no es masculino, ni femenino, sino universal, argumento con el cual pretenden desacreditar toda escritura con marcados rasgos particulares

Pero el problema mayor es que para que los logros conseguidos por las mujeres sean también reconocidos e interiorizados individualmente, es necesario seguir trabajando y defendiendo a las mujeres como mujeres. Sabemos que la categoría de género, por ser una construcción social y no biológica, puede ser modificada, pero para ello es necesario defender a las mujeres, como *mujeres*, contra la opresión machista que somete a las mujeres como *mujeres* (Moi, 26).

Aunque sea cierto que la extensión de ciertas libertades para las mujeres significa un verdadero salto con garrocha en comparación con lo que sólo algunas décadas atrás estaba completamente prohibido para ellas, daría la impresión de que ahora no es necesario hablar de poesía femenina, ni de literatura femenina, puesto que la mujer ya ocupa y tiene las mismas posibilidades que los hombres. Esto es, todos lo sabemos, sólo parcialmente cierto. Y si bien es verdad que se han logrado muchas cosas concretas, en el nivel de las emociones y las ideas, parece que el tiempo pasa mucho más lento y que los cambios demoran en sentirse. Y tal vez como el vidrio, aunque sepamos que es líquido y que se está derritiendo, habrá que esperar muchos años todavía para empezar a notar verdaderamente su lentísima caída.

### Voces sexuadas

Podemos empezar diciendo entonces que la poesía de María Emilia Cornejo es femenina, porque su obra expresa formas ligadas a su posición como mujer en la sociedad patriarcal. La voz que se expresa en sus textos construye una identidad en conflicto, enfrentada por *lo que debe ser una mujer y lo que ella es* y afirma ser.

Esto se ve claramente en al menos dos de los tres poemas que le ganaron el reconocimiento de la crítica peruana, publicados poco después de su muerte en algunas revistas y que son los que aparecen en las antologías en las que ha sido considerada.<sup>6</sup> Efectivamente, en «Soy la muchacha mala de la historia» y

---

de un grupo representado. Y es que entonces se haría evidente que su aludida universalidad se la da su posición central en la sociedad y no el hecho de que su discurso sea verdaderamente representativo de todos.

6. Me refiero concretamente a: *Poesía peruana. Antología general*. Prólogo, selección y notas de

«Como tú lo estableciste» el yo lírico se juzga así mismo desde una posición y una mirada que no es la suya (los títulos ya dan buena cuenta de ello), el adjetivo «mala» por ejemplo está juzgando desde un sistema de valores y un orden en el que no se siente incluida la poeta. Su insatisfacción o su voluntad subversora está dada por el tono irónico en un caso («soy / la muchacha mala de la historia, / la que fornicó con tres hombres / y le sacó cuernos a su marido»), y en el otro, por la insatisfacción explícita que manifiesta el yo lírico:

#### COMO TÚ LO ESTABLECISTE

sola,  
descubro que mi vida transcurrió perfectamente  
como tú lo estableciste.

ahora  
cuando la sensación de algo inacabado,  
inacabado y ajeno  
invade de escrúpulos mis buenas intenciones,  
sólo ahora  
cuando me siento en la mitad de todos mis caminos  
atada a frases hechas  
a cosas que se hacen por haberlas aprendido  
como se aprende una lección de historia,  
puedo pensar  
que de nada sirvieron los consejos  
ni las interminables conversaciones con tu madre,  
y esas largas horas de mi vida  
perdidas  
en aprendizajes extraños  
sobre pesas y medidas,  
colores  
y  
sabores  
y  
en el vano intento de ir tras el sol

---

Ricardo González Vigil. Lima, Edubanco, 1984. Y *Antología de la poesía peruana*. Prólogo, selección y notas de Alberto Escobar. Lima, Peisa, 1973.

tras el vuelo de los pájaros,  
de repente quiero acabar  
con mi baño de todas las mañanas,  
con el café pasado,  
con mi agenda cuidadosamente estructurada  
de citas y visitas  
a las que asisto puntualmente;  
pero es tarde  
hace frío  
y estoy sola. (85)

Esos «aprendizajes extraños / sobre pesas y medidas, / colores / y /sabores» parecen pertenecer al ámbito del hogar, a las ocupaciones familiares que le impiden «ir tras el sol / tras el vuelo de los pájaros» y denuncian toda una serie de roles asumidos por ella, sin darse cuenta, sin cuestionarlo. Le es por tanto posible «descubrir» de pronto que su vida transcurrió establecida y determinada por otro (otros sería más acertado decir), sin libertad para decidir ni opinar sobre ella.

Hay otro breve poema, donde este conflicto se presenta de forma un tanto diferente, como aquello que *yo no puedo hacer* y que *sí puedes hacer tú*, que también marcaría una prohibición sobre aquellas cosas que *no debe hacer* una mujer:

debí seguir tus consejos,  
no leer más a Kafka  
ni frecuentar esos cafés  
que tú sí frecuentas;  
pero es tarde  
hace frío  
y estoy sola. (53)

¿Quién sí frecuenta esos cafés? ¿Es el mismo tú ante quien el yo poético se reconoce tímida y avergonzada?

## TÍMIDA Y AVERGONZADA

tímida y avergonzada  
dejé que quitaras lentamente mis vestidos,  
Desnuda  
sin saber qué hacer y muerta de frío  
me acomodé entre tus piernas  
¿es la primera vez?  
preguntaste,  
sólo pude llorar.  
oí que me decías que todo iba a salir bien  
que no me preocupara,  
yo recordaba las largas discusiones de mis padres,  
el desesperado llanto de mi madre  
y su voz diciéndome:  
«nunca confíes en los hombres».

Comprendiste mi dolor  
y con infinita ternura  
cubriste mi cuerpo con tu cuerpo,  
tienes que abrir las piernas, murmuraste,  
y yo me sentí torpe y desolada. (87)

Al parecer no. En este último poema ella se siente comprendida y querida, aun cuando siente temor (después de todo ha sido advertida por la madre «no confíes en los hombres»), la ternura y la confianza que le infunden la lleva a atreverse («dejé que quitaras lentamente mis vestidos»), pero no logra aún borrar los obstáculos que la separan de esa otra forma de ser y que la atan todavía a un orden del cual quiere escapar (el que «tú estableciste»).

La intención de hablar desde una posición femenina puede encontrarse en la mayoría de los poemas de *En la mitad del camino recorrido*, el conflicto entre el *deber ser* y el *querer ser*, el *deber hacer* y el *querer hacer* del yo lírico, que invade también aquellos textos eróticos donde estas prohibiciones persisten en su vivencia del cuerpo y sus deseos.<sup>7</sup>

---

7. Existe también otra faceta de María Emilia Cornejo, menos conocida y muy poco difundida, opacada tal vez por la fuerza de su poesía femenina, la de una poesía más social y comprometida.

## Las lágrimas de Eros

Cuando Susana Reisz identifica una serie de estrategias de las poetas hispanoamericanas y en particular peruanas, que caracterizan su poesía femenina, parte señalando que no existe nada en el lenguaje que sea específicamente femenino, pero que «sí es epistemológicamente válido establecer conexiones causales entre ciertos procedimientos textuales, determinadas formaciones sociales y particulares momentos históricos.» (Reisz, 26)

Estas estrategias se presentan con dos rasgos opuestos: una canibalización de todas las formas canonizadas por la cultura dominante y, a la vez, tendencias antidiscursivas o contradiscursivas en el interior de cada forma asimilada para articular a través de la parodia o de otros recursos desestabilizadores, su propia mirada individual. Asimismo la reapropiación irónica de géneros menores, la reescritura de los grandes mitos de la tradición grecolatina con voces no protagónicas y la utilización de géneros «menores» son, todas éstas, tretas para cuestionar el orden establecido sin arriesgar choques frontales.

Aunque también hay las que utilizan «la abierta provocación en un lenguaje sexualizado y des-romantizado, duro y sarcástico, 'impropio' de una boca femenina (como el que anticipó con cierta timidez María Emilia Cornejo a fines de los setenta y como el que Carmen Ollé trabajó de modo sistemático y consagró como parte fundamental de la agenda ético-estética de la poesía femenina de los ochenta)» (ibídem, 124).

Se refiere con esto a la poesía de María Emilia, pero en especial a los textos en los que el yo lírico habla abiertamente de una experiencia erótica y al mismo tiempo desde una posición femenina.

«El erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por interdictos y que el terreno del erotismo es el de la

humana está limitada por interdictos y que el terreno del erotismo es el de la  
Si en su momento esta exclusión podía comprenderse por tratarse de un momento de revelación en la poesía peruana, «la mujer descubriendo su propia alma y su propio cuerpo» (Mathews, 15), ahora habría que rescatarla del olvido.

trasgresión de los interdictos. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre el interdicto» (Bataille, 351). Lo erótico parte de una prohibición sobre el sexo. El erotismo se define, como toda prohibición, por el secreto, no puede ser público «de una manera u otra, la experiencia erótica se sitúa fuera de la vida ordinaria» (ibídem, 346). Pero en los poemas de María Emilia se presenta una doble prohibición, marcada nuevamente por lo que no debe hacer una mujer de forma implícita («no está permitido», «intentamos recuperar nuestro destino»).

Es de estos aspectos secretos y privados de los que habla María Emilia en su poesía y que constituyen el mayor número de sus poemas.

después de un lento aprendizaje  
pude reconocer sin equivocarme  
las formas de tu cuerpo,  
besar tus mejillas  
y saber con exactitud  
las dimensiones de tu falo.  
ahora, cada encuentro se convierte  
en el hecho cotidiano de besarse  
meternos en la cama y repetir  
los movimientos del amor.  
tu cuerpo se estremece a cada orgasmo,  
yo te pido más  
y en la necesidad de recuperarte  
mis labios exploran tu pubis,  
para entonces  
cansado y sudoroso  
mis senos abrigan tu sueño. (43)

Se trata de un «lento aprendizaje», combatiendo con *miedos milenarios* que pugnan por salir, y que la van sumiendo cada vez más en la soledad. «Sea cual sea la ilusión posible, sean cuales sean las razones de esa impotencia, el erotismo es, en principio, lo que no tiene sentido más que para uno solo y para una pareja» (ibídem, 360). Hay un eterno *tú*, a quien se dirigen los poemas de María Emilia y a quien desea y quiere, distinto de aquél a quien le reprocha una vida encadenada (¿dos momentos de un mismo sujeto? ¿dos sujetos

diferentes?, no es fácil decir, no importa), aquél quien le permite una libertad de sí misma y de su cuerpo es a quien la voz poética instaura como objeto de deseo, por quien debe enfrentar miedos engendrados en ella y que la enfrenta irremediamente a un destino ya establecido «hubiéramos querido tener en nuestras manos / la eternidad de nuestras vidas / pero sólo nos era permitido / ocupar el cuarto por tres horas.» El destinatario implícito de sus textos, no sólo comparte sus secretos íntimos, es también al igual que la voz del poema, marginal y solitario «cualquier lugar era apropiado / para juntar nuestras desdichas. / mis senos maduraron como dos frutos entre tus manos / y descubrí que el amor / no siempre necesita un lecho de rosas.»

Lo importante es la actitud adoptada frente a ambos interlocutores. En una, la ironía, el desdén y la rabia dictan las palabras. En la otra es la pasión, el deseo, la nostalgia de un fuego interior que la consume al quedarse sola.

quiero volver a encontrarte  
en los sillones tímidos de tu patio,  
amoroso patio empedrado de tiernos olores.  
quiero oír tu voz en las mañanas  
y  
en la inquietud de tu cama encontrar  
todo amor  
el lenguaje de tu boca.  
quiero tu palabra como piedra que cae  
amorosa piedra de tu patio  
patio tuyo  
escondido.  
quiero tu presencia de silencios  
como ecos que no acaban  
tu presencia de helechos frescos  
suaves helechos de tu patio  
patio tuyo que he perdido. (67)

El silencio y la soledad, la soledad y el silencio, son los sentimientos que terminarán por imponerse en la voz poética, ante la falta de un oído atento que la comprenda, pero también como la conclusión final de un dilema que le es imposible resolver, el de sus deseos y sus deberes.



he vuelto al camino de la soledad  
al camino de la transparencia y la limpieza  
he vuelto a los lugares inéditos  
donde miedos milenarios pugnan por salir.  
he vuelto  
yo lo sé,  
a la angustia de una noche que se acaba,  
al poema terminado,  
al silencio,  
a mi vida. (65)

El poema terminado, como su vida, es el silencio. El diálogo que establece la voz poética con un interlocutor cómplice es por el contrario, lo que le permite ser y manifestarse tal y como es, el resto es angustia, miedo y soledad, su vida, una prisión de las formas. Llega un momento en el que no puede decir nada más, llega un momento en el que la voz poética pierde fuerzas para seguir diciéndose; el desgano, la desesperanza la invaden y el aliento que le permite enfrentarse directamente con sus temores se apaga y vuelve la soledad. ¿No es verdad que nos sentimos más solos cuando estamos más rodeados de gente? Al parecer, se hace evidente en esos momentos lo diferentes que somos ante los demás, lo únicos, lo mucho que nos aleja del resto, de aquellos que *sonríen y sonríen*. Pero no es su culpa, son una serie de normas las que le impiden seguir un diálogo que es la propia configuración de una identidad.

La figura del silencio se repite una y otra vez, a veces como fin inevitable «he vuelto al camino de la soledad», como consecuencia inmediata de la soledad «pero es tarde / hace frío / y estoy sola.» (son los versos finales de «Como tú lo estableciste» y de «debí seguir tus consejos...»), pero también como una conquista que trasciende la voz poética «conserva celosamente las dimensiones de mi talla / mi pubis ardiente e insaciable / mis lentos orgasmos / y guarda / guarda sobre todo / mis silencios.» (69) Y finalmente, como la imposibilidad de expresar con palabras lo que siente «cómo decirte tantas cosas / si las palabras hoy, / se fueron todas / y sólo tengo / un invierno en mi costado / que habla por mí, / quizás con una rosa / sí, con una rosa.» (63)

En busca de su espiritualidad, «normas de conducta encaminadas a resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación

humana», el arte se orienta «hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio» (Sontang; 13,15). Para Susan Sontang, esta búsqueda del silencio es parte de una «estética del silencio» que caracteriza el arte moderno.<sup>8</sup> No se trata de elementos que se puedan encontrar literalmente, se presentan como actitudes o tonos de un lenguaje por lo general taciturno, pesimista y frío.

la soledad abrumadora de mis días  
se acrecienta en mis oídos  
hasta hacerlos estallar,  
ya nadie respeta mis decisiones;  
soy la hija extravagante y loca  
que hay que rescatar.  
entonces  
cada palabra mía se convierte  
en un grito desgarrador  
sin eco y sin respuesta. (55)

No hay respuesta a sus palabras, está sola y pronto el único diálogo que podrá ser posible en ella será el del silencio. «El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo» (ibídem, 24). Es en el silencio, aquello que calla para sí misma, en donde reside y persiste su verdadera voz. Debe dejar de contar lo que siente y por ello sus silencios están plagados de palabras, de protestas y acusaciones. Los silencios finales de sus poemas son como una concesión, una frase aparentemente de resignación pero que continúa en la llama que crean sus palabras.

es sólo el tiempo  
que viene en mi contra  
y no me deja morir

---

8. En contraposición o en concordancia con este postulado de la estética del silencio de Susan Sontag, ya antes se ha trabajado la relación conflictiva con el lenguaje que caracterizaría la poesía posmoderna y que parecería ir hacia el silencio, en la poesía de Alejandra Pizarnik. (Javier García Liendo «Alejandra Pizarnik o el suicidio de la palabra. Poesía, lenguaje y posmodernidad». En

porque  
ya no  
ya no le temo a la muerte  
pues  
sentada junto a ella  
Hoy  
ya no tengo  
la culpa  
de  
sentirme sola. (79)

Pero este silencio podía ser la respuesta a otro elemento más complejo aún que se caracteriza como la «escisión». El combate entre un yo interno que dice ser lo que no es y otro que dicta lo que debe ser, puede tornarse una situación insostenible. «Puede ocurrir que la rebelión no llegue a buen fin y que el individuo quede atrapado en la virulencia de un combate interno sin solución posible, en el que ninguna de las voces en lucha (y, por consiguiente, ninguno de los sistemas de valores que ellas transmiten) alcanza a afirmarse» (Reisz, 35). ¿Aquel silencio de la voz femenina que habla en los poemas de María Emilia no estará callando ante la imposibilidad de *ser no siendo*? Tal vez, tal vez ni el lenguaje, ni su grito desesperado de pasión la salve, aún queriéndolo, de esa mirada que la observa y la hace sentir sola y avergonzada.

El silencio es en la poesía de María Emilia Cornejo, no el final de un camino, sino el punto en el que se abren ante nosotros múltiples direcciones. Por un lado el silencio de la resignación, una encrucijada que en realidad denuncia, desde una posición femenina (el ser mujer), la imposibilidad de enfrentar un orden establecido (aunque cuestionándolo «ya no tengo / la culpa / de / sentirme sola»). El silencio de la soledad, la falta de una voz similar que le permita la creación de un espacio en el cual pueda sentirse identificada. Pero ambos, silencios de la trascendencia, pues se multiplican como un eco que nos hiere los oídos.

---

*Dedo Crítico*. Año II, N°4, Lima, noviembre 1997, pp. 3-18.) En este trabajo no establezco distinción entre moderno o posmoderno, hablo de la modernidad en general como sinónimo de sociedad contemporánea.

## Formas y averías

Si hacía referencia antes a prejuicios sobre la escritura de mujeres, debo volver a ello al hablar de la recepción que le ha dado la crítica a la poesía de María Emilia. Es común encontrar a muchos críticos refiriéndose a su obra con comentarios tales como: «Lo más saltante hasta ahora es la impudicia y agresividad erótica de las voces femeninas, en parte adelantada por María Emilia Cornejo».<sup>9</sup> Y «Por desconocerse mayormente su escritura, pocos saben que es ella la iniciadora de la nueva corriente de erotismo en la poesía del Perú». (Martos, 51).

Pero la poesía de Cornejo, ni la de Ollé, ni la de Silva Santisteban o la de Dreyfus, es sólo erótica. Tal vez suceda que al catalogar a la poesía femenina de poesía «erótica», como exacerbación de los sentidos, se esté nuevamente resemantizando lo femenino y si ya no remite a lo trivial, sentimental y afectivo, ahora se convertirá en un sinónimo de erótico, corporal, sensorial. Como ha señalado la propia Mariela Dreyfus: «la osadía en el lenguaje, la irreverencia en la actitud, la falta de adorno al referirse al cuerpo, el nombrar las cosas malestares y gozos por su nombre. Signos y marcas que desde entonces tipifican a una poesía que se etiqueta como femenina y empieza a mirarse en bloque, como si perteneciera a una sola e indistinta autora» (Dreyfus, 61).

¿Será un error, un descuido o una actitud premeditada? Tal vez como afirma Carmen Ollé «en los poemas de María Emilia Cornejo, la alusión a la experiencia sexual impide ver que, más allá de recrear un cuerpo no sometido, éste se alza como metáfora y no como una confesión» (142). Sea como fuere, parece que se ha olvidado que la poesía y el arte en general dicen siempre más de lo que aparentan decir.

¿Cuál es esa metáfora a la que se refiere Ollé? En la poesía de María Emilia Cornejo hemos visto que la experiencia erótica es un camino hacia la soledad y el silencio, pues la voz poética se ve enfrentada ante una barrera de prohibiciones. ¿Y el silencio, la metáfora de la prisión de la voz, la de una indefinición de identidad? ¿La metáfora de un mundo que devora lo humano, la

---

9. Ricardo González Vigil. Op. Cit., p. 7.

libertad, la fantasía? ¿La imposibilidad de decir, ser y soñar? ¿Es el silencio, el absoluto y la nada? ¿El silencio como triunfo contra la palabra? ¿Y qué sería el cuerpo en la poesía aparentemente liberada de Ollé?

No quisiera aventurar una respuesta a estas interrogantes en este breve artículo. Pero entiendo que el llamado de Ollé se presenta como un llamado a una crítica sin prejuicios.<sup>10</sup> Creo que el papel de la crítica es mostrarnos lo que aparentemente es el texto, y al mismo tiempo debe ser capaz de arriesgar un sentido, que sabremos de antemano, no definitivo, ni determinante, ni siquiera correcto. Pero es que se trata precisamente de eso, dejar que libremente el texto nos guíe hacia espacios que deseamos iluminar. Tal vez aún no se desee iluminar los espacios que por el camino del silencio y del cuerpo María Emilia y otras poetas han decidido seguir.

## Bibliografía

BARRIG, Maruja y HENRÍQUEZ, Narda (comp.)

1995 *Otras pieles. Género, historia y cultura*. Lima, PUCP.

BATAILLE, Georges

1982 *El erotismo*. Barcelona, Tusquets, 3era edición.

CORNEJO, María Emilia

1994 *En la mitad del camino recorrido*. Lima, Flora Tristán, 2da edición.

CULLER, Jonathan

1984 *Sobre la deconstrucción*. Madrid, Cátedra.

---

10. Es un llamado similar el que hace Selenco Vega en una breve reseña sobre el libro de María Emilia Cornejo (*Dedo Crítico* Año I, N°2. Lima, diciembre de 1995, pp. 47-49). Aunque al parecer las intenciones sean encontradas y su lectura difiera de la que aquí presento, pues según lo expuesto su «postura trágica ante un destino irremediable» se entiende desde y como consecuencia de su escritura femenina.

- DREYFUS, Mariela  
1999 «Flashback». En Silva Santisteban, Rocío. *El combate de los ángeles*. Lima, PUCP, pp. 59-65.
- LAMAS, Marta y otros  
1998 *Para entender el concepto de género*. Ecuador, Abya-Yala.
- MARTOS, Marco  
1999 «Turbulencia de la escritura y de los cuerpos ». En Silva Santisteban, Rocío. *El combate de los ángeles*. Lima, PUCP, pp. 43-58.
- MATHEWS, Daniel  
1991 «Los cantos inéditos de María Emilia Cornejo». En *El Universal*. Lima, 15 de setiembre, p. 15.
- MOI, Toril  
1988 *Teoría literaria feminista*. Madrid, Cátedra.
- OLLÉ, Carmen  
1995 «Poetas peruanas, ¿es lacerante la ironía?». En Barrig, Maruja y Henríquez, Narda. *Otras pieles. Género, historia y cultura*. Lima, PUCP, pp. 141-155.
- PERETTI, Cristina de  
1990 «Entrevista con Jacques Derrida». En *Debate Feminista*. Año I, vol. 2, México D.F., septiembre 1990, pp. 281-291.
- REISZ, Susana  
1996 *Voces sexuadas*. Madrid, Ediciones de la Universitat de Lleida.
- SONTAG, Susan  
1997 *Estilos radicales*. Madrid, Taurus.
- SILVA SANTISTEBAN, Rocío (compiladora)  
1999 *El combate de los ángeles. Literatura, género, diferencia*. Lima, PUPC.

El goce del vacío no tiene causa. La incertidumbre es el orden capaz de recrear el miedo y aquel desorden de negaciones explosivas te aleja del vacío. Color ahumado de piel, bocas pujantes, sed en los ojos: brillo de los gestos afirmando lo continuo. Esta incertidumbre incapaz de recrear, muda de melancolía espanta. El padre está muerto. Lo contemplas. El cielo ya no se desvía más que de inalcanzable. Dónde estarás. El día está aplastado por tu tumba, hay soledad no ideal obligada en el descanso pétreo, hay tristezas escarbadadas con las uñas en tu pecho, amor arrepentido sin remedio. Hay efectos pero sin causas. El padre está muerto, lo contemplas. Dos miradas te pretenden y tú las miras. Una lleva los ojos de ensueño de alcohol, adormecimiento soportable y sopor; la otra, abre las cejas debajo de dos bolas llenas de miedo, que jamás estuvieron acostumbradas a ver morir. Pestañeas. Te deseas la vida para morir con más ganas y te lanzas al vacío. El vacío está allí. No tiene causa.



Hondear la superficie del abismo  
como un párpado silencioso  
cayendo  
a la ciudad detenida que rueda  
hacia el lamento empobrecido de la garganta  
de la más insoportable y fiera  
olvidada y triste  
muda pena  
o a la eternidad de tu cuerpo  
que nace de mi boca  
y se queda  
como un bostezo atorado entre los dientes

Mateo Leguas



# Cosas del cuerpo

conversación con José Watanabe\*

Bethsabé Huamán Andía  
Selenco Vega Jácome

José Watanabe (Laredo - Trujillo, 1946) ha publicado este año *Cosas del cuerpo* (Lima, Caballo rojo), cuarto poemario de una trayectoria artística iniciada en 1971 con *Album de familia*, lo que le valió el premio «Poeta joven del Perú»; a lo cual le siguió otro éxito, su segundo libro *El huso de la palabra* (1989) fue considerado el poemario más importante de la década (*Debate* N°58). En 1994 continúa con *Historia natural*.

**Dedo Crítico:** *Estamos convencidos de que tu paso por la literatura ha sido exitoso. Este último libro Cosas del cuerpo se esperaba con ansiedad y con muchas expectativas. ¿Cómo entiendes ese éxito?*

**José Watanabe:** Bueno, hablar de éxito es relativo, creo que la poesía siempre ha sido de una elite, lo que no quiere decir que sea elitista. Lamentablemente el público es reducido para poesía. Los que tienen más éxito obviamente son los novelistas; ahora, no les tenemos ninguna envidia. ¿Cómo veo ese pequeño éxito entre comillas?, parece un lugar común hacerse el falso modesto y decir «me sorprende», pero sí, en verdad me sorprende. Mi concepción espontánea de poeta ha sido la de una persona que escribe, que quiere comunicar algo, porque tal vez es el único que puede comunicar esa

---

\* Hemos querido aquí centrarnos en lo relativo a su último libro, pero se trata de un fragmento de una entrevista mayor a José Watanabe publicada ampliamente en *Socialismo y Participación* N°85. Lima, agosto 1999; bajo el nombre de «Los signos que huyen. Conversación con José Watanabe».

experiencia. Y lo hago sin dárme las de profeta, ni de aeda griego, sino como una persona que simplemente quiere comunicar algo, tal vez por soledad, tal vez, como muchos repiten, para que te quieran más tus amigos. Me sorprende que algo que yo escribo en la soledad de la noche, peleándome con las palabras, ese pleito bonito con las palabras, termina siendo leído por otros y haciendo contacto. Alguna vez dije que era algo así como tirar una botella al mar, como la canción de *Sting*. De repente por ahí alguien en una orilla lo recoge y dice «¡qué bien!, este pata está en algo». No creo ser el poeta solemne, me fastidia eso.

**DC:** *¿Sientes que Cosas del cuerpo constituye una ruptura con tus anteriores libros o más bien se trata de una misma poética que se va desarrollando y limando?*

**JW:** Rupturas no literarias, sino más bien anecdóticas, vinculadas a las circunstancias que vives. Pero creo que estilísticamente no hay una ruptura, hay una profundización. Cada vez he ido tomando conciencia del cuerpo y al final en este libro *Cosas del cuerpo* las frases son incluso cada vez más apretadas, más esencialistas; es entonces cuando pienso en mejor destruir un poquito el lenguaje.

**DC:** *Manifiestas que la tuya es una poesía esencialista. Pero, ¿qué entiendes tú por esencialismo? ¿Por qué afirmas que es esencialista tu poesía?*

**JW:** En la medida que no aparece muy graficada o muy descrita o muy obvia la circunstancia que da origen al poema.

**DC:** *¿No es la esencia como algo que preexiste a los objetos?*

**JW:** No, cuando hablo de esencias no me refiero al sentido filosófico del término.

**DC:** *Aquí se ha producido una confusión, eso ha servido a muchos críticos para referirse a la poesía esencialista de Watanabe, una poesía que intenta aprehender el absoluto.*

**JW:** No, a ese nivel de esencialismo, no. Yo quiero ser un poeta, quiero

jugar. Pablo Guevara me dijo una vez que yo era un poeta naturalista, describo cosas. Pero por otro lado suelo despojar la anécdota de un exceso narrativo. En ese sentido más esencial pero a nivel de esencialismo de los haikus si quieres, economía de recursos del haiku japonés. No un esencialista al estilo de Sologuren. Me refería más a la parte estilística que a la filosófica.

**DC:** *Cuando dices que en Cosas del cuerpo hay una profundización de una poética, tal vez esto se haga evidente en lo relativo a los temas. Hay temas que son constantes en tu obra: el amical, el familiar, la muerte, están siempre marcando tu poesía.*

**JW:** Yo creo mucho en la familia. Nosotros somos una tribu, tal vez por la vida que hemos tenido, por tener un padre japonés que fue perseguido, tuvimos que cohesionarnos mucho como familia. Entonces sí, yo siempre en todos los poemarios estoy rindiendo homenaje a la familia. Se trata de una familia que te levanta, no es castrante, no te acogota, es una familia que más bien te impulsa.

**DC:** *Parece ser que la excepción es la madre. Los espacio que creas cuando hablas de la madre, tengo la impresión que son espacios marcados por lo sombrío, a diferencia de otros poemas.*

**JW:** Sí, porque mi madre salía un poco de esa onda. Mi papá es el luminoso. Mi madre tenía origen andino, era migrante de Otusco. Tal vez por solidaridad con su persecución, por ser mi padre un hombre que fuga, un advenedizo, pasó a ser para mí la persona más luminosa y mi madre que era la persona lugareña, la nativa, la dueña del lugar pasó a tener una figura más sombría, más negativa si quieres.

**DC:** *Aunque en este último libro le dedicas un poema muy bonito a tu madre: «Por un flanco débil / y breve, / entre su seno y su axila, / mi madre era tierna. / Qué olor tan profundo, basal y glandular. / Su ternura / tenía intensa biología. / ¿Por qué le exigías más, / ojo con lágrimas?»*

**JW:** Te refieres a «Desagravio». Sí, esa frase final me costó, me costó pena, me dolió escribir ese poema. Era un desagravio, era un pedir perdón a mi madre que ya murió, hace tiempo, hace ocho años. Entonces yo quería poner en

un verso, a todo. Y me pareció un descubrimiento ese «ojo con lágrimas», no poner ya nada, nada, «por qué le pedías más». Era increparme a mí mismo, pero llorando. Era un homenaje a mi madre que por cuestiones poéticas la maltrato a veces, pero uno dice si el poema está bien, ya me perdonarán.

**DC:** *El título de este último libro hace alusión a uno de los rasgos que define al individuo, la conciencia de su cuerpo. Sin embargo, se puede constatar en varios poemas de un modo claro un deseo de traspasar los límites del cuerpo y desintegrarse en los elementos de la naturaleza ¿Cómo explicar esta paradoja?*

**JW:** Es que yo no puedo evitar, lamentablemente, hablar del temor que uno siente ante la muerte. Quizás en otras épocas no había temor a la transición entre la vida y la muerte porque no se sabía por qué te morías. Hoy hay una transición, un estadio, ya no es la fluidez entre la vida y la muerte, no es una continuidad. Se produce un espacio donde eres consciente que vas a morir, entonces, tenemos miedo a ese espacio, hospitalario o de enfermedad consciente. Yo tengo miedo a eso, a las formas del morir, yo en el fondo estoy esperando superar ese espacio, ir de frente a la muerte sin pasar por los modos de la muerte.

**DC:** *Se trataría de un deseo del individuo consciente de fundirse en un espacio, que por cierto carece de consciencia, pienso en «el lenguado» que anhela fundirse en la arena del mar: «a veces sueño que me expando / y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande / que los más grandes. Yo soy entonces / toda la arena, todo el vasto fondo marino». O en el animal de la caverna que quiere dejar de ser la parte blanda para fundirse en una especie de masa pétreo, esplendorosa : «me ovillo entregado a la idea de ser de otra sustancia».*

**JW:** Así es, cuando te hablaba de la muerte no me refiero a ella como vacío, como nada, sino como integración a algo, que es lo mismo finalmente. Eso, en los dos poemas que tú me has citado, yo soy muy consciente de que ahí hay un deseo tremendo y que los escribí bajo esa presión, además. El lenguado que está todo el tiempo consciente de que está vivo, que es lenguado y que son órganos que están enterrados en la arena y que termina soñando en que mejor es ser todo, ya no ser él, sino ser el fondo marino, ese sería su triunfo ante la muerte.

**DC:** *Ahí también veo una especie de paradoja, es como que en estos poemas el yo desde el momento que tiene conciencia de su cuerpo, no deja de ser un individuo, en todo caso queda en el nivel del deseo eso, no deja de tener un grado de racionalidad determinada, parece como si temáticamente el yo desea su disipación, pero discursivamente, en cuanto al uso de la palabra, parece que luchara por no dejar de ser él, por no dejar de ser alguien.*

**JW:** Pero no te olvides, salvando esa instancia hospitalaria, salvando esa instancia de conciencia de muerte o de integración a otra cosa, si quieres llamarla no muerte, sino integración. Es muy claro en el poema «animal de invierno», supongo que es un oso, no quise nombrar el animal, por efectos poéticos mejor era no nombrarlo. Meterse en una cueva, dormir, hibernar, y dice yo no me engaño, entro sin mentirme, yo sé que esto no es una madre, no voy a nacer de aquí.



**DC:** *Hay una conciencia desgarrada, pero la conciencia de la individualidad no se rompe, resiste.*

**JW:** Pero le friega eso, hay una paradoja, una contradicción. Pero si después despierto y me toco y soy la parte blanda, todavía no soy la montaña. En el fondo está expresando el deseo de ser la montaña algún día, pero le duele, le va a doler cuando despierte y sea todavía la parte blanda de la montaña. Sí, pero todo eso está muy motivado, podemos especular del resto, si es la muerte, la nada o la integración a elementos, a algo más pantefista, pero yo creo que está más motivado por el hecho de que lamentablemente hoy somos conscientes, no como hace dos siglos, de que vamos a morir.

**DC:** *Morir en un mundo sin certezas. Antes estaba el consuelo de Dios. La modernidad trajo la idea de que el hombre podía encontrar por sí mismo sus certezas, pero ahora la modernidad no funciona así. El problema está en que no nos da todavía nada para suplir ese vacío que nos ha dejado.*

**JW:** Esa angustia.

**DC:** *Tú en tu poesía parece que lo resuelves a partir del deseo, de la ironía...*

**JW:** Del cochineo, de hacerme el loco. Pero en el fondo sí es dramático. No sé, nunca voy a buscar esa certeza. Pero creo que el ser humano ha sido valiente, en la época del racionalismo, cuando ya no todo era normado por la divina providencia, el hombre quería explicarse científicamente, racionalmente.

**DC:** *¿En vez de valiente no habrá sido soberbio?*

**JW:** Yo creo que valiente. Porque tener certezas da miedo, yo tengo miedo a las certezas, creo que tener una certeza, un absoluto, da miedo.

**DC:** *¿Por eso te convertiste en el guardián del hielo?*

**JW:** Por eso, yo soy el testigo de lo transitorio, eso es. Finalmente mi papel cuál es, cuidar el hielo, cuidar lo transitorio, lo fugaz, los signos que huyen. Lo hermoso de todo eso es que ves que todo huye, que todo fuga, que hay que amar rápido, que hay finitud y sin embargo escribes, rescatas algo de todo eso, lo conviertes en un poema. Por eso escribo sobre el fenómeno poético porque me sorprende que a pesar de todo eso, uno rescate que el hombre, que tiene una capacidad infinita de sufrir, a pesar de estar en el estado más doloroso, en el estado más deprimido en que está, yo he estado mal, hasta las patas y he estado pensando en un poema. Eso me ha ayudado mucho, o pensaba no en mis poemas sino en otros. Siempre he repetido, cuando estaba mal ya hace años, siempre repetía de memoria ese verso de Vallejo, lo he dicho en alguna entrevista: «Quiero vivir aunque sea de barriga», quiero vivir a como de lugar, quiero vivir como sea pero quiero vivir.

**DC:** *En ese sentido de repente la ironía, el descreimiento en todo tipo de certezas es lo que se interpreta por algunos críticos como un signo de posmodernidad. ¿Cómo se ubica Watanabe en este contexto, cómo ve su poesía?*

**JW:** Yo creo que respondo a la época en que vivo, de eso sí soy consciente,

no soy tan falsamente modesto, tampoco. Sé que vivo lo que vive mi época. Sé que toda búsqueda desesperada de signos es muy transitoria siempre. Todo signo es transitorio ahora. Te voy a contar una anécdota que es muy real. Un amigo psiquiatra me fue a visitar cuando yo estuve en el hospital, no quiero insistir mucho en estas cuestiones hospitalarias, pero es importante, como ejemplo. Y este amigo llevó a sus alumnos para que yo les hablara desde el punto de vista de un enfermo, de un paciente. Yo no era paciente de sanatorio, era paciente físico. Les dije: «El paciente es un hombre que busca signos para darse alientos para seguir viviendo. Pero todo signo que él encuentra sabe también que es transitorio». Y les señalé la manguera que estaba tirada regando el jardín del hospital. «Mira esa manguera tirada así, puesta como una culebrita y tirando su agüita, de ese modo, para mí parece un signo casi benéfico; si la hubieran puesto de otro modo tal vez la hubiera interpretado como contraria. Ahora está bonita, pero sé que lo van a mover y me van a joder el signo y ya no voy a poder seguir aferrándome a él».

**DC:** *Tal vez ello ilustre bien tu concepción de la poesía, que siempre ha sido muy particular. ¿Qué piensas de lo que se escribe ahora? El año pasado, en una visita a San Marcos dijiste que esperabas que aún tú pudieras ser influenciado por los nuevos poetas, por las nuevas generaciones. ¿Has leído lo último que se está escribiendo?*

**JW:** Más que leer me vinculo con los jóvenes, pero con jóvenes, me gusta. Siento que me motivan más que mis amigos viejos. Excepto Pablo Guevara que es motivador por naturaleza. Más que leer, porque es difícil leer, no hay mucho acceso a lo que escriben los jóvenes, me gusta estar con ellos, estar con ustedes conversando, leer cosas como las revistas de jóvenes porque me permite ver por donde van, como que te renuevan la sensibilidad.

Mantener la sensibilidad es muy importante porque la sensibilidad tiende a envejecer muy rápido, a creer que todo lo que tú haces es lo que debe hacerse. Los viejos tienen la tendencia a creer que lo que hacen es lo correcto y lo que tú debes hacer es lo que ellos hacen, por eso es un riesgo muy grande juntarse solamente con viejos. Lo digo en serio. Por ejemplo ustedes me entrevistan, me han citado alguno de mis poemas y yo me voy a quedar preguntando qué cosa yo les estoy dando para que me lean. Me voy a quedar pensando qué

encuentran en mis poemas, para seguir haciéndolo. Toda esta poesía a veces muy expansiva, muy coloquial, muy narrativa, esté bien, pero tal vez los jóvenes también se hagan preguntas, también tengan angustias existenciales y tal vez mis poemas les pueden decir algo por ahí.

**DC:** *Finalmente, tenemos que esperar, según es la costumbre, un buen tiempo para disfrutar de un nuevo libro tuyo o esta vez el plazo se va a acortar para tus «hipócritas lectores».*

**JW:** No, va a ser más pronto porque estoy escribiendo este poema sobre mi padre. En realidad es sobre la migración pero alrededor de un personaje que es mi padre. No se trata de ninguna Odisea, sino de un largo poema, con un lenguaje parecido al que tengo, pero sí metiendo fraseos de otro lado, hay mucho fraseo que he escogido, mucho racismo también. Quiero que sea un poema no válido sólo para los nisei, para los hijos de japoneses, sino para todos. Finalmente todos somos hijos de migrantes, creo que la humanidad es hija de una gran migración, interna o de más allá pero migración.

Siempre está presente el enfrentamiento con otra cultura y la asimilación y luego mirar a tu padre para preguntarte de dónde vienes, descubrir hijo de quién eres y ganarte ser hijo de esa persona, sea buena o mala, sea que se equivocó o no, creo que hay que ganarse el derecho a ser hijo. La idea del poemario es esa, eso sí lo tengo muy claro, quiero saber de quién soy hijo y ganarme el derecho a serlo, *post mortem*. Uno sabe de quién es hijo nominalmente, pero a nivel cultural, cómo te lo ganas. En el fondo creo que el poema será la búsqueda de la identidad, no del nisei, no del hijo de andino, de la identidad humana, qué es ser gente, qué es ser persona. Porque la identidad nacional que la busquen los sociólogos, los poetas no.

Ilustración página 49: *Iris*. 1916. Hokusai.



# Haikus

Selección de José Watanabe

Nota: La presente selección de *haikus* ha tomado poemas de las siguientes ediciones:

*Tres maestros del haiku: Bashoo, Buson, Issa.* Buenos Aires, Instituto Argentino-Japonés de Cultura, 1966.

*Cincuenta Haikus* de Issa Kobayashi. Madrid, Hiperión, 1986.

*100 poesías japonesas.* Tokio, Sociedad Hispánica del Japón, 1990.

*Haiku de las Cuatro Estaciones* de Matsuo Bashoo. Madrid, Miriguano, 1994.

*Selección de Haikus* de Yosa Buson. Madrid, Hiperión, 1992.

*Haijin, antología del jaiku.* Madrid, Hiperión, 1992.

*Senda de Oku* de Matsuo Basho. Madrid, Hiperión, 1993.

*66 haiku.* Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

Incluso al día siguiente  
de la tormenta  
los pimientos son rojos

Matsuo Bashoo

Silencio.  
La voz de la cigarra  
penetra las rocas

Bashoo

Anda y anda,  
y si caigo del todo,  
hay tréboles.

Bashoo

Noche marina:  
la voz del pato  
es vagamente blanca.

Bashoo

Un viejo estanque.  
Al zambullirse una rana,  
sólo el ruido del agua.

Bashoo

Voy a salir.  
Disfruten el amor  
moscas de mi casa.

Kobayashi Issa



Cayó bocarriba  
la cigarra de otoño,  
y sigue cantando.

Issa

No la matéis:  
la mosca retuerce sus manos  
y sus pies.

Issa

La lluvia del invierno  
nos muestra lo que hay ante nuestros ojos  
como si perteneciera al pasado.

Buson

La pareja enturbia  
al querer beber  
el agua de la fuente

Buson

La lluvia del invierno  
nos muestra lo que hay ante nuestros ojos  
como si perteneciera al pasado.

Buson

Un prelado  
defecando  
en pleno páramo.

Buson

Pienso: las flores caídas  
retornan a sus ramas,  
pero no, son mariposas.

Moritake

No pises este lugar,  
ayer por la tarde  
había luciérnagas.

Issa



La camelia  
plenamente florecida  
es ya fea.

Kyooshi

Siento en mi mano  
las espinas del cardo  
que tiene mi mujer.

Sohoojoo

Año nuevo,  
nada bueno o malo,  
sólo seres humanos.

Shiki

Fue un sueño tan bueno...  
Dijeron  
que me lo había inventado.

Takuchi

Después de desaparecer la mariposa,  
mi espíritu  
volvió a mí.

Wafú

Con un solo grito  
el faisán hallenado  
el inmenso campo.

Iámei

Rana verde  
reluciente  
¿estás recién pintada?

Ryunosuke Akutagawa

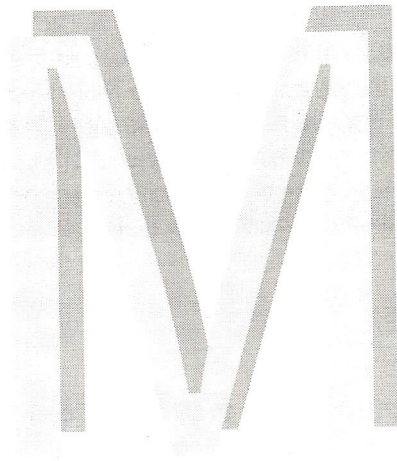
Con un solo grito  
el faisán ha llenado  
el inmenso campo.

Iámei









# Masculinización de los inocentes

Patricia Fernández Castillo

*No puede disimular su edad: dieciséis años, pese a que él sueña con ser adulto, ahorita mismo. Urgentemente.*

*Oswaldo Reynoso. Los Inocentes.*

El presente artículo pretende acercarse al proceso de masculinización que enfrentan los personajes de *Los Inocentes*. En la sociedad, la masculinidad se entiende como una serie de cualidades y valoraciones que otorga al individuo varón reconocimiento social positivo. Es un reconocimiento, ante todo, sexual: hombría. La masculinidad no es una facultad categórica y estática. Por el contrario, comprende una serie de variantes según el grupo cultural al que se pertenece. Reconocemos múltiples masculinidades diferenciadas y organizadas entre sí, pero sin constituir una topología. En la organización de la masculinidad son los sujetos —varones y mujeres— pero sobre todo los primeros quienes construyen el modelo ideal y hegemónico de lo masculino de acuerdo con su realidad inmediata. En el caso de *Los Inocentes*, es la collera — hoy la llamamos pandilla— del barrio la que construye el modelo masculino «ideal» desde la marginalidad: son menores de edad, viven en barriadas, no tienen dinero, hablan en jerga, etc. Esta condición está dada por oposición a la centralidad (oficialidad) de la sociedad limeña, de la que están excluidos. Por tanto, los criterios de valor serán organizados desde el espacio marginal

predominante. Proponemos que la adquisición de la identidad masculina, en los relatos, se configura en función a la transgresión a la norma oficial —es más hombre quien más se aleja de la ley— y a su reconocimiento social. Vale decir, los jóvenes de *Los Inocentes* necesitan que sus pares del grupo reconozcan y validen sus hazañas. La legitimación homosocial (relaciones sociales entre hombres) es crucial para la auto aceptación de los jóvenes protagonistas.

### **Masculinidad / Masculinidades: algunos conceptos útiles\***

La masculinidad como construcción genérica existe en contraposición a la femineidad. Podríamos decir, entonces, que masculino es todo aquello que es no-femenino. Pero este acercamiento no nos ayuda a determinar las diferencias. Nos despista. En los estudios de género, la construcción de lo femenino y lo masculino se realiza a través de las relaciones basadas en las diferencias que distinguen los sexos. Por ejemplo, a los niños se les educa para ser fuertes, valientes, que no lloren, etc.; y a las niñas para ser delicadas, dulces, sumisa, etc. Cada sociedad elabora su paradigma de lo femenino y lo masculino, teniendo como base material el cuerpo.

A lo largo de la historia del género, se ha intentado definir la masculinidad —y por tanto la femineidad— desde diferentes enfoques, los cuales pueden distinguirse claramente en cuanto a su lógica, pero que frecuentemente se combinan en la práctica. Los enfoques más importantes e influyentes son el *esencialista* y el *normativo*.<sup>1</sup> El enfoque *esencialista* define lo masculino mediante un rasgo específico que constituye el núcleo o esencia de la masculinidad. Esa esencia es la «hombría». Entendida muchas veces como potencia sexual o como valentía extrema. Para Norma Fuller este concepto, la

---

\* Para el desarrollo de esta sección confrontar el artículo de Robert Connell: «La organización social de la masculinidad» publicado en: *Ediciones de la mujeres N° 24. Masculinidad/es, poder y crisis*. Santiago, 1997.

1. Para Connell son cuatro los enfoques principales, además de los ya mencionados están los enfoques *positivista* y *semiótico*. El primero define la masculinidad como «lo que los hombres realmente son», intuimos un sesgo biologista más que cultural. El segundo enfoque abandona el nivel de la personalidad y define la masculinidad mediante un sistema de diferencia simbólica en que se contrastan los espacios masculino y femenino.

hombria, «sería una confabulación mítica que consagra la masculinidad como un sistema de valores constructivos y valiosos que induce a los varones a asumir sus roles de género» (1997, 32). El enfoque *normativo* define la masculinidad mediante un modelo de conducta que deberán seguir los varones: «La masculinidad es lo que los hombres debieran ser» (Connell, 33).

Para el teórico social Robert Connell se debería dejar de definir a la masculinidad como un objeto, para llevarlo a la práctica social e identificar, ahí, las diferentes relaciones que existen entre hombres y mujeres, y sobre todo, entre hombres. No existe una masculinidad única y predefinida, sino una serie de relaciones que configuran tipos de masculinidad. No son, pues, tipologías marcadas e inmóviles; por el contrario, son cambiantes según el grupo social observado.

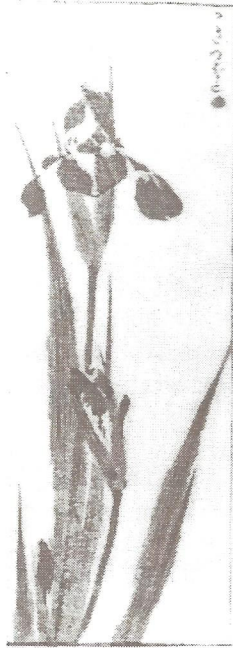
Son cuatro los patrones principales que se construyen en las relaciones entre masculinidades: hegemonía, complicidad, subordinación y marginación.

La masculinidad *hegemónica* implica «una posición de liderazgo en la vida social» y garantiza la posición dominante de un líder, o de un grupo de élite, que subordina al resto. Esta posición es disputable, de modo que el líder debe crear mecanismos que lo distancien y aseguren su lugar privilegiado.

La masculinidad *cómplice* se relaciona directamente con la anterior. Si existe un líder es porque un grupo de hombres colabora para que se mantenga la jerarquía. Respetan el esquema, pues la pertenencia al grupo les otorga poder y reconocimiento social.

La masculinidad *subordinada* se establece en función a la identidad sexual. Los hombres heterosexuales subordinan, social y culturalmente, a los hombres homosexuales o *gay*. En la escala de valores de la masculinidad, la homosexualidad —sobre todo en aquellos que cumplen el rol pasivo— ocupa el lugar más bajo y despreciable. Los heterosexuales suelen feminizar y degradar a estos sujetos. Pero también, a aquellos que siendo heterosexuales no son legitimados como tales por tener una apariencia femenina.

La masculinidad *marginada* la encontramos en las relaciones entre hombres de clase social y raza diferentes. Esta relación es compleja y atraviesa las tres



anteriores. La existencia de una masculinidad marginada es relativa a la autorización del grupo dominante, son éstos los que deciden la marginación o no del individuo del grupo subordinado.

Si bien las relaciones descritas han sido estudiadas por Connell a un nivel macro social, creemos que es posible, y práctico, aplicarlo a subgéneros socio-culturales, como pueden ser las pandillas, las barras bravas, los alumnos de colegios militares, etc.

Reiteramos, entonces, que la masculinidad no es un concepto fijo e innato. Es una construcción social creada en la cultura, y deberíamos considerarla «como un conjunto de significados siempre cambiantes, que construimos a través de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros, y con nuestro mundo.» (Kimmel, 49)

### La calle: territorio masculino

Social y culturalmente el universo ha sido dividido simbólicamente en dos espacios opuestos y complementarios: el espacio privado y doméstico, atribuido a la mujer; y el espacio público, masculino por antonomasia.

El territorio de los hombres es la calle, y es precisamente ahí donde el proceso de masculinización se lleva a cabo. La calle es configurada como un lugar peligroso y caótico donde sólo los hombres de «verdad» pueden habitarla. En «la calle el hombre es menos moral, porque el mundo público no está concebido como *bien común* sino como una esfera de negociaciones difíciles, donde gana el más fuerte, el más astuto o el que más relaciones tiene (parentela).» (Fuller 1996,14)

Los hombres deben enfrentarse a su territorio y conquistarlo para adquirir hombría. Por lo general esta lucha se realiza en grupo, entre pares que se protegen y garantizan la competencia de sus miembros. La reunión de los pares

se realiza en la calle y en espacios exclusivamente masculinos como son la cantina o la sala de billar —espacios *homosociales* por excelencia.

En la esfera socio-cultural de lo masculino se desarrollan diversos grupos (hinchadas de clubes deportivos, pandillas, logias, grupos políticos, etc.) en los que cada varón socializará en los diferentes estadios de su vida.

En *Los Inocentes* tenemos a la collera como agrupación de los jóvenes protagonistas. La collera es una necesidad para poder legitimar la masculinidad de los personajes. El espacio es la calle porque representa la negación del espacio privado del hogar y las reglas domésticas. Es decir, se convierte en una cultura paralela y contraria a la cultura oficial. Para la collera, la calle es el lugar donde encuentran protección y solidaridad.

Cuando los personajes abandonan el espacio público e ingresan a espacios privados e íntimos se trastornan. Colorete, el «capazote de La Collera», muere de miedo al saberse enamorado: «Tiemblo y me escondo. Mi campo es la calle. La Collera... Ahí soy atrevido» (64). La desterritorialización altera los códigos de conducta prescritos por el grupo.

En el texto, los protagonistas socializan preferentemente con otros hombres —con sus pares de grupo, con el dueño del bar, con el dueño del billar, con las autoridades, etc.— porque son éstos quienes aprueban o desaprueban la masculinidad adoptada. Por esta razón los territorios físicos frecuentados son espacios para hombres, y son espacios tensionales —críticos— porque constantemente se compite y se supervisa la hombría. La mujer interviene sólo «como un tipo de divisa que los hombres usan para mejorar su ubicación en la escala social masculina» (Kimmel, 55). Pero cuando los hombres traspasan sus barreras —se enamoran, por ejemplo— surge en ellos la incertidumbre propia del dislocamiento. Manifiestan inseguridad.

### **La collera**

Hemos dicho que la collera es una agrupación exclusivamente de varones, reunidos por intereses comunes, que se legitima en la calle y que es esencial para la constitución de la identidad masculina. Se le considera una subcultura

y actúa paralela a la cultura oficial. Es una agrupación marginal que elabora sus propios códigos de conducta donde se exaltan los valores masculinos. Sus miembros desarrollan, además de la solidaridad y la competencia, una serie de conductas que los califican y los organizan al interior del grupo.

Norma Fuller, en *Identidades masculinas*, sostiene que en los grupos de pares, que tienen como lugar de encuentro la calle, «la masculinidad se define como un *status* a lograr y ciertas cualidades a desarrollar por medio de pruebas y a través del moldeado de la sensibilidad.» (1997, 119). En *Los Inocentes* la búsqueda de ese *status* —ser hombre— es el eje central de la historia. Las conductas y cualidades que los protagonistas desarrollan, dentro y fuera de la collera, configuran el proceso de masculinización.

La collera está integrada por un grupo variopinto de personajes menores de edad que necesitan ser adultos, «hombres», *urgentemente*. No es suficiente el sexo biológico, es necesario el reconocimiento social a través de pruebas de valor, de conductas y actitudes que otorguen hombría. Cara de Ángel, el más bello y delicado de los protagonistas, es obligado a masturbarse públicamente para demostrar que no es afeminado y poder ingresar a la collera. Con esta prueba la collera reconoce y garantiza su hombría.

Los personajes se hacen hombres mediante el cumplimiento de los códigos preestablecidos, códigos contrarios al orden doméstico y oficial. La escala de valores, en la collera, es inversa a la escala de la oficialidad. Si en la esfera oficial se adquiere valor y reconocimiento social mediante el cumplimiento de la ley; en el espacio marginal de la pandilla, se obtiene valor y reconocimiento a través de la infracción a la ley. Esto los convierte en antihéroes repudiados por la sociedad y estimados por sujetos también marginales. Choro Plantado, el borracho del barrio, valora el robo del Príncipe cuya hazaña lo lleva a aparecer en las notas policiales de los diarios.

No todos cumplen estas reglas, o infracciones, con la misma capacidad y competencia. Lo cual permite que se desarrollen tipos diferentes de masculinidad dentro del grupo y que se establezcan jerarquías.



En grupos organizados es importante la clasificación de los sujetos en determinados estamentos jerárquicos. Siguiendo a Connell, podríamos decir que la masculinidad *hegemónica* es asumida por Colorete. Él es la cabeza del grupo: «el capazote de la Collera», «el maldito». Su posición de liderazgo está dada por su libertad de acción: «hace lo que le da la gana», en contraposición a las limitaciones del resto del grupo, quienes deben lidiar con la familia. Pero sobre todo por su capacidad transgresora de una de las leyes máximas que rige a la sociedad: la heterosexualidad. Colorete quiebra esta ley como acto de desafío contra el orden público. Para Fuller las prácticas y juegos homosexuales «no ponen en peligro la masculinidad del varón. En tanto que la sexualidad es considerada como el lado no domesticado de la hombría, este tipo de comportamiento está asociado con una mala conducta, exceso y hasta hipersexualidad ya que quien asume la posición activa es considerado varón.» (Fuller 1997, 155).

En este sentido, Colorete al mantener relaciones homosexuales, siempre en rol activo, no pierde su condición de hombre, sino que se hipersexualiza, se desborda y «libera sus fantasías masculinas de subversión». Fantasías que los otros reprimen y que él libera obteniendo dinero por ello. Además sabemos que recupera constantemente su heterosexualidad, es un fiel cliente de prostíbulos.

La heterosexualidad pasiva es asociada con lo femenino, y degradada tanto en el espacio oficial como en el marginal. Manos Voladoras, el peluquero *gay*, encarna la masculinidad subordinada e inferior. Sujeta siempre a burla y marginada del grupo dominante —la collera.

Los integrantes de la collera, excepto Colorete, adoptarían la masculinidad *cómplice*. Si bien participan de las transgresiones a las normas públicas, reconocen sus limitaciones y aceptan la superioridad de Colorete. Su pertenencia al grupo —protector y solidario— les otorga dividendos gratificantes: contar con amigos, tener chicas, conseguir dinero, etc. Otro factor importante que los restringe a la complicidad es el vínculo con sus familiares y las obligaciones domésticas. Cara de Ángel es controlado constantemente por su madre, y el Príncipe vive y trabaja bajo las órdenes de su padre.

Cara de Ángel es el único personaje que realiza un cambio de estado considerable. En un primer momento, no participa de la collera ya que por su apariencia femenina —«María Bonita», «María Félix»— es excluido de una agrupación de «hombres». La collera lo sumió dentro de la masculinidad *subordinada* a pesar de que él siempre asumió su heterosexualidad y su hombría: «siempre tengo que trompearlos para demostrarles que soy hombre» (22). Para Connell, la no legitimación de la masculinidad subordina sexualmente a los hombres heterosexuales. Cara de Ángel es feminizado y denigrado por la collera. Sólo a través de una prueba de virilidad se le acepta en el grupo.

La masculinidad *marginada* no es fácilmente distinguible en el relato. Sabemos que involucra la subordinación étnica y de clase social, difícil de apreciar en una barriada poblada, en su mayoría, por migrantes y limeños pobres. Si alteramos el orden establecido de la marginación, el rico al pobre y el blanco al cholo, encontramos que la collera margina a Cara de Ángel —antes de pertenecer a la collera— por ser blanco, minoría étnica en un barrio pobre. Su color se asocia con el sector pudiente de la sociedad y lo hace menos cholo, condición que le daría superioridad en el barrio, pero que la collera sabe controlar mediante mecanismos que rebajan su «status social»: minan su autoestima calificándolo de *maricón*.

Es en este juego de relaciones y negociaciones entre varones (pares o no) que los personajes constituyen su identidad masculina. Son la hombría y el reconocimiento social los componentes básicos del desarrollo de la masculinidad. Las transgresiones determinan la capacidad de riesgo del individuo —por lo que es bien valorado en su entorno— pero velan la mirada de la sociedad hacia el mundo interior del sujeto. Un mundo que, por lo demás, a la sociedad no le interesa esperar.

## Bibliografía

- CONNELL, Robert  
1997 «La organización de la masculinidad». En: *Ediciones de la Mujer* N° 24. *Masculinidad/es, poder y crisis*. Valdés, Teresa y Olavarría, José(eds.). Santiago de Chile, Isis internacional, pp. 31-48.

FULLER, Norma

1996 «En torno a la polaridad machismo - marianismo». En: *Anuario de hojas de warmi*, N° 7. Barcelona, Universidad de Barcelona.

1997 *Identidades masculinas*. Lima, PUCP.

KIMMEL, Michael

1997 «Homofobia, terror, vergüenza y silencio en la identidad masculina». En: *Ediciones de la Mujer N° 24. Masculinidad/es, poder y crisis*. Valdés, Teresa y Olavarría, José(eds.). Santiago de Chile, Isis internacional, pp. 49-62.

REYNOSO, Oswaldo

1992 *Los Inocentes*. Lima, Aladino.

SILVA-SANTISTEBAN, Rocío (comp.)

1999 *El combate de los ángeles*. Lima, PUCP.

Ilustración página 56: *Iris*. 1916. Hokusai.



*Iris*. 1816. Hokusai.

# Salmos de Marco Valerio

## I

*«Fanio se ha matado para escapar de sus enemigos,  
¿No os parece estúpido morir para escapar a la muerte?»*

*(M.V. Marcial)*

Un castillo también alija una cabellera  
Un castillo se extingue con el aerosol  
He vuelto la cabeza y no encontré perfección  
Asido al corazón hallé un fluorescente  
Que repetía en son de burla el muro es mi espejo  
Cada hombre y alguna mujer son un relincho  
Desde un monte escucharé algún día el gemido  
A sus peñascos mi pie elidido sin refugio  
Vuela oh gusano que el ave nos lleve en su pico  
Sin peligro de abismo paracaídas puesto  
Cómo saber si al morir terminará la muerte  
Sus ojos malandados saben seducir no perder  
Aquí el tiempo no importa sino el cosmos las nubes  
No hay geometría que aguante este mundo  
Máquina humana que habitas el mundo vano  
Enseña a estos pobres inmortales la magia  
Del Artificio como el león ruge en el llano  
El temor se cortará la vena del temor  
Si el suicidio existe pero Fanio confía  
En que su alma no le hará una mala pasada  
Esta vez Marcial se levanta ríe y le dice  
El poeta no tiene alma el Hombre no tiene alma  
¡Despierta!

## II

*«Las almas, en el universo, no son más que fragmentos  
de la razón universal. Todas las razones son almas»*

*(Plotino)*

Alguien coge sus vómitos y dice  
Que la sustancia del ser  
No podrá trocar su cuerpo en dardanelos  
El espíritu es diferente al alma  
Así como el silencio existe y las palabras no  
Desde nuestra conciencia resuena el espíritu  
Hacia el Término que mantenga un caos cósmico  
Impoluto geométrico de nata de leche

Un perro devora una calle pensando que es un Uno  
Cruza una pista una torre lo embiste  
Su cuerpo ha alcanzado la perfección  
No rinde sacrificios o hecatombes  
Ni incienso ni mirra ni toca un bambú  
No ha tenido que arrojarse a una fontana  
Engañado por un vil reflejo  
Aun así él es un Uno

Áyax es un artefacto que contiene la dualidad  
Cuando termina la conciencia muere el espíritu y el alma no existe  
Pues el morir es una transformación de la dualidad  
Sólo pavesa que una mano no pueda asir no existe  
En el mundo todo otros ojos que vean esa luz  
Sin rehuir lo corruptible del viaje esa luz!

(Apolo se enjuga la frente con la EMOCIÓN  
Alguien está retratándole sin que se de cuenta  
Suicidio! Un flash traiciona al pintor  
Apolo tras bambalinas aguarda escena)

Ved un cielo de motores humeantes  
Y Electra que copia la mente de Áyax  
Y la Ciencia que avanza y retrocede  
Y no vuelve la cabeza hacia el Bardo Thodol

(DEUS EX MACHINA)

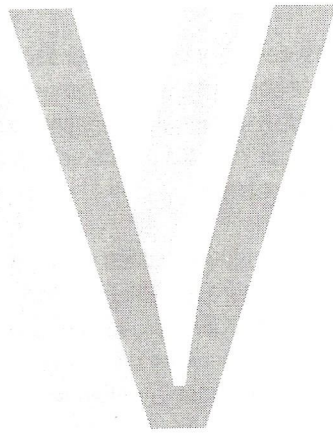
Querido viejo amigo Plotino has llamado Alma del Mundo  
a una abstracción  
El caos cósmico gira y gira por una hipóstasis que funda su cuerpo  
en un milano  
Querido viejo amigo el caos cósmico existe en la idea de ser Uno  
y no más  
Término de las puertas estelares y viajar viajar viajar...

Paul Guillén



*Una rama de ciruelo. 1798. Hokusai.*





## er y oír como tropos en el discurso autobiográfico

a propósito de *Cuadernos de  
Infancia* de Norah Lange e  
*Infancia* de Nathalie Sarraute\*

Ximena Briceño Bastitini

*... lo que me interesa en la autobiografía es lo que el autor quiere que yo vea ...  
todas las autobiografías son siempre falsas...*  
Nathalie Sarraute (Writing at risk. Interviews in Paris with uncommon writers)

*Toda inscripción del yo es, a la vez, una aproximación y una proyección;  
una cuestión de detalle, de ajuste y de proporción —un arreglo de verdades.*  
Nancy K. Miller (Life/Lines)

Verse y oírse uno mismo puede, muchas veces, ser desconcertante. Basta oír la propia voz grabada, para estar seguros de que no es la nuestra. Descubrir de pronto un espejo y darse con que el extraño que nos mira es uno mismo puede ser perturbador: muchas veces la certeza de que esa voz y esa imagen son nuestras debe venir de alguien más. Otra persona nos devuelve a nosotros mismos. Buscar en la memoria la imagen de uno mismo o la propia voz y recuperarlas exige, sin embargo, una distinta forma de ver y de oír. Cuando se vuelve a un lugar que visitamos de niños, comprobamos que ese patio, ese parque o esa puerta son dos veces más pequeñas que la imagen que conservábamos de ellas, y la mayoría de recuerdos de conversaciones adultas

---

\* Este texto fue leído en el «VI Coloquio de estudiantes de literatura» (Lima, PUCP, junio 1999).

oídas durante la niñez, están acompañadas de una incómoda sensación de mutismo. Lo que se oye son voces de adultos imponiéndose sobre la nuestra en un lenguaje que aún no manejamos bien, aunque hayamos sido capaces de oírlo todo desde nuestro escondite. Si pudiéramos oír nuestra propia voz en esas circunstancias sería casi como escucharse escuchando.

No podemos decir que la propia imagen o la propia voz estén grabadas en la memoria. Es imposible recuperarlas de esa manera. En ese sentido, no hay vuelta atrás. Más bien, las proyectamos sobre quienes somos ahora y buscamos reconocernos en ellas. El ajuste entre quienes somos y quienes fuimos en realidad consiste en un juego de ocultamientos y revelaciones. En el caso específico de las memorias de infancia, el yo infantil le sirve al yo adulto para ocultarse y, a la misma vez, para revelarse.

Veremos cómo en *Cuadernos de Infancia* (1942) de Norah Lange y en *Infancia* (1983) de Nathalie Sarraute, los recuerdos son evocados a través de la vista y del oído. Norah Lange fue una escritora argentina que desde 1920 formó parte del movimiento ultraísta; Nathalie Sarraute, nacida en Rusia (Nathalie Tcherniak), desde la publicación de sus *Tropismes* en 1939, fue considerada parte de la *Nouveau Roman* francesa. Es posible encontrar en ambos casos que las memorias de infancia de estas autoras reflejan su particular punto de vista respecto a la creación literaria; sin embargo, lo que me interesa es el intento que hay en ellas por recuperar las sensaciones de la infancia a través de la narración. Freud, al intentar explicar la dificultad para recordar la primera infancia, llama a los recuerdos infantiles *recuerdos encubridores o de ocultamiento* ya que, la mayoría de veces, estos recuerdos son imágenes o sensaciones fragmentarias, casi incomprensibles para el adulto. Esto se explica porque la experiencia del infante se registra básicamente a través de los sentidos y no del lenguaje; la competencia en este último se adquirirá con el tiempo. Los recuerdos infantiles, entonces, pueden ser tomados como el material en bruto a partir del cual uno narrará su propia historia (Schachtel, 153).

Para explicar esta forma de construir la narración utilizaré dos hipótesis sobre la autobiografía: la de *la autobiografía como teatralización del yo* de Nancy K. Miller y la de *la autobiografía como tropo* de Paul de Man.

Nancy K. Miller define el género autobiográfico como una teatralización del yo: la autobiografía es un discurso en el cual uno hace un espectáculo de sí mismo. Para Miller, ésta es una característica de la autobiografía femenina en especial, ya que en ella la narradora se enfrenta a las determinaciones culturales que pretenden adscribirla al ámbito de lo privado. La autobiógrafa busca exhibirse y, en ese sentido, el género autobiográfico tiene como característica *el romper con el decoro: hablar de sí misma es ponerse en el centro del escenario*. Ahora bien, lo interesante de ello, como dice Miller, es la forma en la que la autora se muestra. Esta forma de mostrarse en *Cuadernos* y en *Infancia* consiste en un movimiento permanente del yo adulto al yo infantil y viceversa.

Por otro lado, según Paul de Man, la autobiografía no debe ser vista como una narración dependiente de un referente extratextual (la persona histórica, el «yo real»); por el contrario, en ella el narrador adopta una *persona*, en el sentido dramático del término, para hacerse inteligible y, a través de ella, construye la propia identidad. No se trata de ningún modo de negar el yo histórico o de crear falsas identidades. El problema aquí es la imposibilidad de escapar a la convención del lenguaje. La retórica de la autobiografía necesariamente construye para el autor una máscara, pero esta máscara es, a la vez, el único medio por el cual puede expresarse.

En las memorias de infancia, a partir de elementos e imágenes aparentemente inconexos (la experiencia), el narrador se descifra a sí mismo. La identidad es el hilo conductor de esas imágenes y es, al mismo tiempo, lo que las hace posibles. Por ello, lo que debemos tener en cuenta no son las imágenes en sí mismas, sino la forma en que serán narradas.

Si la autobiografía es un tropo de lectura, tal lectura es hecha tanto por el narrador como por el lector. El tropo es el único medio del que dispone el narrador para leerse a sí mismo, para construir su identidad a través del discurso autobiográfico; y a la vez, es el único medio del que dispone el lector para leer al narrador, para interpretarlo según la imagen que el narrador le presente de su propia identidad.

Si retomamos en este punto la definición de Miller, veremos que la idea de teatralización implica mostrarse y que el mostrarse implica un público. La

estrategia, entonces, estará en ocultarse tras la máscara de la niña para revelarse a través de ella. Si las memorias de infancia son en realidad una elaboración posterior, entonces la máscara infantil permite a las autoras decir cosas que como adultas no pueden decir. Quien recuerda es la conciencia adulta que se representa a sí misma en el yo infantil.

Las narradoras, en ambos casos, juegan con la posición del yo en el escenario. El yo autobiográfico surge del juego entre el yo adulto y el infantil. Hay una especie de desdoblamiento, un yo adulto que narra y que a la vez muestra o da la voz, según sea el caso, al yo infantil que también narra. La lectura nos lleva a un movimiento constante entre ambos. De ahí que se exija del público ante el cual se muestran la adopción de una actitud especial para poder ver y oír: los textos deben ser leídos con sospecha porque reclaman del lector la complicidad para espiar.

## Ver

*Cuadernos de Infancia* narra la historia de una niña que vive con sus padres y sus cinco hermanas. Comienza con un viaje de Buenos Aires a Mendoza, donde transcurrirá la primera parte del libro y luego, tras la muerte del padre, volverán a Buenos Aires. *Cuadernos* está poblado de pequeños ritos familiares espiados desde unos ojos infantiles. Lange logra a través de esta mirada crear la sensación de que la realidad no es en absoluto algo tranquilizador, que hay algo que siempre se nos escapa en lo cotidiano y que incluso aquello tan *familiar* como la propia infancia y la familia puede resultar perturbador.

En *Cuadernos* el yo autobiográfico es un ojo. Lange evoca momentos de su infancia para mirar allí y descubrir en ellos lo extraño, lo siniestro. Su mirada espía. El yo de Lange es un «voyeur» ávido de revelaciones, que mira a través de ventanillas empañadas, que descubre perfiles, que logra ver, desde otro ángulo, el otro lado.

Esos perfiles quietos que, de repente, tienen una curva para todas las lágrimas; esos perfiles que siempre se atisban detrás de un vidrio empañado, o esas caras que parecen hechas, especialmente, para atraer las moscas. (24)

Pero ella no es la única que mira: está rodeada de sus hermanas que también son ojos: «Los cinco pares de ojos agrandados por la curiosidad se fijaron, simultáneamente, en la pareja...» (10)

El miedo y esta mirada siniestra están presentes todo el tiempo; la infancia en *Cuadernos* es el lugar de la nostalgia, pero de ninguna manera es un lugar seguro. El tópico del *hortus clausus* es asociado tradicionalmente con la idea de la infancia como un lugar privilegiado, un lugar cerrado en el tiempo y en el espacio que constituye un refugio. Lange descompone por completo esta idea en sus memorias: desde la primera frase evita la ilusión de ese espacio como refugio: «Entrecortado y dichoso, apenas detenido una noche, el primer viaje que hicimos desde Buenos Aires a Mendoza, surge en mi memoria como si recuperase un paisaje a través de una ventanilla» (9).

A partir de aquí el descolocamiento caracterizará a todo el texto. Casi sin alusión a fechas, a no ser por una descuidada mención a la Primera Guerra, la evocación es hecha como al azar. Según Molloy, la infancia que Lange presenta es «una colección de disparatados trozos, una dinámica reserva de posibilidades» (129). El libro se cierra con la imagen de un jardinero echando a la niña del jardín. Allí encontramos la especial manera de Lange de ver su propia infancia:

Me pareció que me alejaba de lo que había sido hasta ese instante...me apartaría, paulatinamente, de todas las incidencias, de todos los pequeños miedos, de todas las manías...de toda la ternura que recorrió mi infancia. (208)

La ternura, en los ojos de Lange, se mezcla con lo siniestro. Lo siniestro está en la percepción, súbitamente desfamiliarizada, de lo familiar. El término alemán *unheimlich* (*heimlich*: lo relacionado con la casa, lo familiar o lo conocido), que traducimos al español como «lo siniestro», es el término del cual parte Freud para explicar el terror producido por lo familiar (Freud, 123-153). El terror puede producirse por la aparición de lo que fue reprimido tras lo familiar. En el caso de Lange lo siniestro es producido al desfamiliarizar lo que es más familiar, es decir, la propia familia. Si, de pronto, descubrimos que lo aparentemente familiar no lo es, entonces a partir de ello esa desconfianza puede abrirse hacia todo lo que nos rodea, hacia nosotros mismos y, por lo tanto, hacia nuestros propios recuerdos.



Para Molloy, «Lange perfecciona el potencial creativo del voyeurismo, poniéndolo al servicio de la autobiografía» (130), y es que, como ya dijimos, el yo es un ojo y, sin embargo, a través de él se dan tres niveles de percepción. El ojo de la niña en un primer nivel es la mirada dispuesta a encontrar lo siniestro, dominada por el miedo, pero sin dejar de mirar. En un segundo nivel, podemos reconocer la mirada del adulto, que espía en el texto sus propias experiencias; y en un tercer nivel, así como las hermanas son inscritas por Lange en esa comunidad de voyeurs, por invitación del narrador el lector se sorprende a sí mismo mirando con idéntica ansiedad por descubrir lo oculto tras lo aparente. Esa forma de mirar será la que le permita al lector descubrir, como dice Molloy,

que Lange, a su manera, ha inscrito el escándalo y la inconformidad, la representación revolucionaria y la impassividad en el verdadero corazón de su excéntrico autorretrato... (134).

La historia de *Cuadernos* es contada a través de los ojos de Lange, una mirada adulta que espía escondida tras la mirada infantil. De esa manera Lange intenta verse a sí misma y recuperar, para sí, la propia mirada. Lo que Lange nos muestra no son las imágenes que recuerda de su infancia, sino su manera de mirarlas. Lo que vemos es la mirada de su ojo.

## Oír

La narración que construye Nathalie Sarraute en *Infancia* tampoco puede ser llamada tradicional. Escribe sus memorias a través del recuerdo de una palabra o de un gesto que reviven un sentimiento, y que luego desaparecen. Hija de padres divorciados, la infancia de Sarraute transcurre, desde su primera salida de Rusia, entre hoteles en distintos lugares de Europa y departamentos en París o en San Petersburgo. Aquí también la convención del *hortus clausus* se descompone. Es una niña rodeada de adultos: su padre y su

madre, las parejas de éstos, institutrices, tíos y tías, cuyas conversaciones oye todo el tiempo.

Al leer *Infancia* nos sorprende desde la primera página una conversación a la que Sarraute nos enfrenta sin preámbulos. Descubrimos que quien habla es ella que conversa consigo misma.

—¿Así que en verdad vas a hacerlo? «Evocar tus recuerdos de infancia»... Cómo estas palabras te incomodan, no te gustan. Reconocerás, sin embargo, que son las únicas apropiadas. Deseas «evocar tus recuerdos»... No hay que andarse con rodeos, pues de eso se trata.

—Sí, no puedo evitarlo; me resulta tentador, no sé por qué... (7)\*

El cuestionamiento y la invitación contenidas en este diálogo de apertura ponen en evidencia el proyecto de Sarraute: evocar no es sólo llamar a la memoria, sino también a la imaginación y, a partir de ello, crear una historia. Además, no va a evocar su *infancia*, sino sus *memorias de infancia*. Hay aquí un segundo momento que coincide con la idea freudiana de los recuerdos infantiles como una elaboración posterior. Nada está fijo en el pasado: las palabras le dan el poder de escribir su propia historia. Las memorias, entonces, pueden ser creadas al evocarse:

—No te preocupes por lo ya dado... aún es algo vacilante, ninguna palabra escrita ni hablada lo ha tocado aún, creo que palpita débilmente... fuera de las palabras. (9)

Así como el yo autobiográfico de *Cuadernos* es un ojo, el yo autobiográfico de *Infancia* es un oído que escucha distintas voces: en primer lugar, la voz adulta que evoca los recuerdos, seguida siempre por la de su doble, un fiscal que cuestiona y pone a prueba las interpretaciones de la primera, pero que, a la vez, la anima a seguir. Este doble es un crítico del proyecto autobiográfico. Sin embargo, es a través de esas permanentes objeciones y respuestas que el proyecto obtiene validez:

—Imágenes, palabras que evidentemente no podían formarse en tu cabeza a esa edad...

---

\* Todos los fragmentos de *Enfance* han sido traducidos por Martín Oyata.

—Desde luego que no. Como tampoco hubieran podido formarse en la cabeza de un adulto... Es un asunto de sensación, como siempre, algo por completo ajeno a las palabras... Pero justamente esas palabras e imágenes nos permiten, mal que bien, captar, retener esas sensaciones. (17)

En tercer lugar oímos la voz infantil que se cuela entre las anteriores:

«Querida almohadita, suave y cálida bajo mi cabeza, repleta de plumas seleccionadas y blanca y hecha para mí...» mientras recito, escucho mi vocecita, que finjo más aguda de lo que es para que sea la voz de toda una niña, y escucho también la necedad afectada de mis entonaciones ... percibo nítidamente cuán falsa, cuán ridícula es esta imitación de la inocencia, de la ingenuidad de un niño, pero es demasiado tarde, simplemente me dejé llevar ... (62)

Al comentar la afectación en la voz de la niña, la voz adulta hace evidente la dramatización. Como hemos dicho antes, el narrador infantil es una máscara. El oído infantil escucha voces todo el tiempo, voces de personas que le hablan directamente o de personas que conversan entre ellas:

Oigo carcajadas, veo las miradas divertidas que a escondidas me dirigen, percibo mal pero adivino lo que les murmuran los adultos: «Vamos, come de una vez, acaba con este juego idiota, no mires a esa niña, no debes imitarla, es una niña insoportable, una niña loca, una niña maniática ...» (14)

En *Infancia*, ese yo infantil tiene muchos nombres: es Natasha, Tashok, Tashotshek y Pigalitz, como la llama su padre. Cuando debe escribir su nombre en sus cuadernos escolares, se llama a sí misma Nathalie Tcherniak. De esta manera Nathalie Sarraute toma distancia de su propio texto. Sin embargo, nosotros sabemos que la voz adulta pertenece a Sarraute y, por ello, los distintos nombres funcionan también como máscaras.

La estrategia busca doblar la sensación de escuchar una conversación en la que no se tiene parte como interlocutor, a la que aludimos al principio. «Natasha», «Tashok», «Tashotshek» y «Pigalitz», todas esas niñas que son la misma, oyeron durante su infancia distintas voces: la de su padre, la de su madre, las de sus institutrices, las de sus tíos, pero nunca tuvieron lugar en la conversación. Ahora nosotros, como lectores, oiremos de manera similar la



conversación entre la voz adulta y su doble, pero con una variante: lo que ella busca es nuestra complicidad para oír con sospecha. Escuchar lo que dicen los adultos es espiar, escuchar lo prohibido. Hablarles directamente es enfrentarlos. En un pasaje en el que recuerda haberse enfrentado con su institutriz alemana, esto queda claramente establecido:

«Nein das tust du nicht»... «No, tú no lo harás»... una vez más, estas palabras se han reanimado; tan vivas y activas como en aquel instante, hace ya tanto tiempo, cuando penetraron en mí, ahora se apoyan, pesan con toda su fuerza, con todo su enorme peso ... y bajo su presión algo en mí igual de fuerte, más fuerte aún, se libera, se levanta, se eleva... las palabras que salen de mi boca lo llevan, lo clavan allá... «Doch, ich werde es tun.» «Te equivocas, sí lo haré.» (10)

Quiere destrozar un cojín de seda con unas tijeras y enfatiza especialmente la violencia de las palabras: «La palabra 'zerreisen' tiene un sonido silbante, feroz... será una afrenta... un atentado... criminal.» (11) Habla en alemán utilizando las mismas palabras que la propia institutriz ha intentado enseñarle. La institutriz quiere reprimirla, pero finalmente ella logra su objetivo. El destrozo es un acto de liberación:

Y así me libero, la excitación, la exaltación, guía mi brazo, clavo la punta de las tijeras con todas mis fuerzas, la seda afloja, se desgarrar, quiebro el respaldo de arriba a abajo y veo lo que sale ... algo fofo, grisáceo, escapa por la grieta (13)

El acto de desafiar lo prohibido, de sacar a la luz el interior gris y blando del cojín, nos adelanta lo que ella misma hará con sus recuerdos de infancia. Quiere hacer aparecer lo oculto tras lo aparente de una manera similar a la de Lange. Como lectores, Sarraute nos invita a la sospecha y por medio de ella a descubrir cómo debemos descifrar nuestras sensaciones acerca de lo escuchado en silencio. El lector debe convertirse nuevamente en un espía, ya no a través de los ojos, como en *Cuadernos*; sino a través del oído.

Así como en *Cuadernos*, en *Infancia* encontramos también tres niveles de percepción. La teatralización es hecha a través de una estructura similar en ambos textos. En un primer nivel tenemos a la niña oyendo las voces de otros; en un segundo nivel, al yo adulto que intenta descubrir los matices de las voces

que recuerda y, en un tercero, al oír la conversación entre la voz adulta y su doble, el lector debe estar muy atento a lo que Sarraute dice de sí misma. Debemos estar listos para oír como ella oye y para oír lo que ella quiere que escuchemos.

### **Recuperar la vista y el oído**

La forma de mostrarse en *Cuadernos* y en *Infancia* consiste en ocultarse tras la máscara de la niña que está en el centro, y revelarse a través de ella. El lector no debe mirar o escuchar a una sin la otra, sino más bien aproximarlas. Así finalmente, logrará descubrir la figura completa que ellas buscan proyectar. Esta es la manera de ver y de oír que los textos nos exigen como lectores.

Pero no debemos olvidar que la autobiografía es también una lectura del yo hecha por el propio autor. No reconocerse en el propio reflejo o no reconocer la propia imagen es estar, de algún modo, ciego y sordo ante uno mismo. Los recuerdos que no son narrados permanecerán como recuerdos perdidos. Las memorias son creadas para reconocerse en ellas. Crearse una imagen y una voz, es una forma de revelarnos ante nosotros mismos. Por ello, ocultarse es necesario para poder desocultarse. Es decir, es necesario construir una máscara, para, a través de ella, poder verse y oírse uno mismo.

Lange y Sarraute intentan recuperar la vista y el oído. Intentan, a través de la memoria, luchar contra el olvido de sí mismas. Ambas autoras se ven y se oyen a sí mismas en sus libros. En ellos, la imagen de la niña es, para la mujer adulta, una metáfora que la saca de sí y la devuelve a sí misma. Esa recuperación implica la construcción de la propia identidad. La narración es una elaboración o reelaboración de lo que fue pura percepción infantil. Crear la narración de una parte de nuestras vidas que no tiene lenguaje y justificar mediante ella nuestra identidad, puede ser un intento por crear el propio mito, por encontrar el propio origen.

## Bibliografía

- LANGE, Norah  
1942 *Cuadernos de Infancia*. Buenos Aires, Losada, 3era edición.
- SARRAUTE, Nathalie  
1995 *Enfance*. París, Gallimard.
- FREUD, Sigmund  
1958 *On Creativity and the Unconscious*. New York, Harper & Row.
- DEMAN, Paul  
1979 «Autobiography as Defacement». *Modern language notes* 94, pp.919 - 930.
- MILLER, Nancy K.  
1988 «Writing Fictions: Women's Autobiography in France». *Life/Lines Theorizing Women's Autobiography*. Ithaca and London, Cornell University Press, pp. 45 - 61.
- MOLLOY, Sylvia  
1972 «A game of cutouts: Norah Lange's *Cuadernos de Infancia*». *At face value. Autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge and New York, Cambridge University Press, pp. 126 - 136.
- SCHACHTEL, Ernest G.  
1948 «Sobre la memoria y la amnesia infantil». *Las Moradas*. Volumen II, No. 5, pp. 153 - 168.

Ilustración página 72: *Asters and Susuki Grass*. 1805. Hokusai.



*Campanilla y libélula.* 1832. Hokusai.

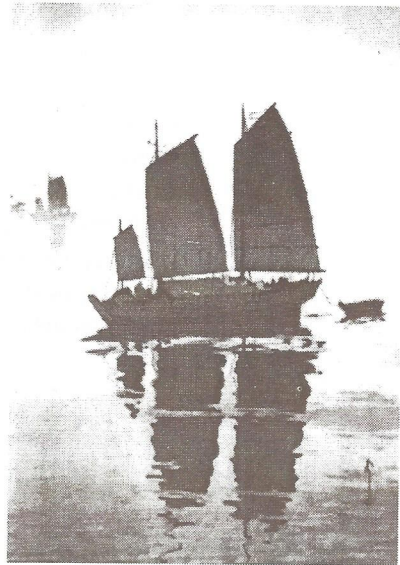
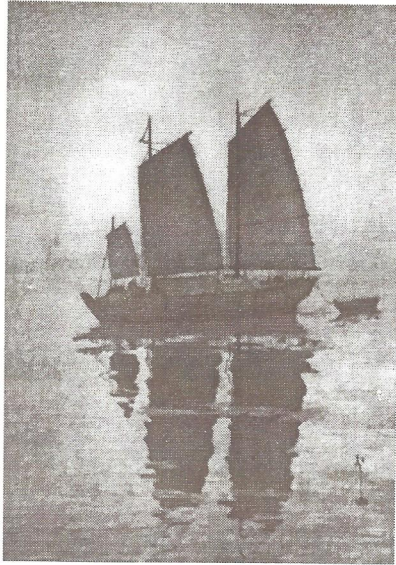
\*~\*

El agua quieta abandonó  
en  
fracción  
de  
segundos  
el incontenible serpenteo  
de la muchacha que reposa  
siesta  
tarde  
sueño  
frente al ventilador que disipa  
el pequeño pensamiento  
(la vi correr desnuda antes que llegara)  
y la tarde fue noche  
y no alcancé ni a alcanzarla  
tras creer que se desliza la rosa rojagrisblanca  
dientes y muerde  
muerde y boca  
(gemido N°1)  
la dejé lista para toser  
pañuelo  
dos clases aceleradas de autoestima  
vitamina C  
todos los complejos  
(gemido N°2)  
esta vez soy yo  
no existen las declaraciones de guerra perfectas  
pero sueño para que sonría  
ni moneda ni llave tintinean anteojos

que se enredan y comparten un menú por las mañanas  
(gemido N°3)  
la pequeña batahola  
sobre la punta de un helado  
sobre el frío que desliza  
suavemente  
cortina de papel higiénico  
yo sola ella solo  
y basta  
(gemido N°4)  
idem  
1  
idem  
2  
nunca iguales  
(gemido N°5)  
cuando amanezca despiértame para dormir  
si hay una rosa encuentras dos  
pero soy el tercero de cuatro  
imaginación que roza la inmortalidad  
Ahora ahora ahorA  
cuando se encuentre la estrella  
(gemido N°6)  
no pretendas porque no pretendo  
conocemos pocodela letraseparada  
y lees lo que lees para que te entienda  
sin cañita (así nomás)  
helada  
(yo conozco dos, tres, acaso muchos)  
toma pues tus guantes  
(gemido N°7)  
café  
una taza con café

su platito y cucharita  
no hay azúcar para las ideas  
servilleta  
y tú quieres té  
(quema)  
(gemido N°8)  
estoy  
    cansado  
        de  
            esperar  
sueño  
tarde  
siesta  
café y más café y más café  
y sueño y más sueño y más sueño  
ya no hay siesta  
por fin llegaste

Carlos Rueda Bujalance



*Barcos navegando*, 1926. Hiroshi.



# Juegos de dis-posiciones

algunas claves para acercarse  
al teatro de Harold Pinter

Roberto Sánchez-Piérولا Vega

*It's gone. Did it exist? It's gone. It never existed. It remains.*  
Harold Pinter, No Man's Land

La obra de Harold Pinter (Londres, 1930) es una de las más importantes del teatro inglés contemporáneo. Su teatro ha causado mucha controversia tanto entre los críticos como entre el público, debido principalmente a la dificultad que presenta para cualquier definición reduccionista tanto de sus temas como de su estilo. Pero no por eso ha dejado de llamar la atención por su gran efectividad dramática y su densidad significativa. Quizás el elemento que más nos aproxime al entendimiento de su teatro sea la ambigüedad. Y quizás sea este mismo elemento el que aleja a muchos del teatro de este autor. Pero es preciso analizar los fundamentos de esta ambigüedad, que algunos críticos apresuradamente han considerado como un mero truco dramático y otros como una falta de profundidad temática.

Cuando definimos algo le ponemos límites, término, acabamiento. Lo fijamos en el tiempo y el espacio. Para definir algo necesitamos abstraernos del tiempo, porque todo cambia, se convierte, se adapta, se renueva o se destruye. Nada se mantiene igual. Del mismo modo, al definir, necesitamos abstraernos del espacio, para evitar el relativismo de la perspectiva. Por eso, toda definición debe estar más allá de la percepción del tiempo y el espacio, en la búsqueda de lo fijo, lo que no cambia.

Toda definición se expresa en signos. Un signo es un elemento vacío, «algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter» (Pierce, 22). Un signo puede ser cualquier cosa, y son las definiciones lo que le da contenido a los signos. Sin embargo, toda definición se emite desde un determinado lugar y tiempo, desde una posición. Y por eso, a pesar de la aparente contradicción, toda definición es ambigua.

La ambigüedad, pues, se origina en la multiplicidad de posiciones desde las cuales se puede definir un objeto. Tradicionalmente, las obras teatrales trataban de reducir al máximo la ambigüedad de sus situaciones y personajes para facilitarle al público el seguimiento de la historia (la trama, el argumento), que aparecía como el elemento más importante del drama, ya que el mensaje estaba en ella. Sin embargo, para Pinter no es la trama lo más importante, sino justamente el modo cómo se relacionan los personajes dentro de esa trama, provocando situaciones que ponen en juego su propia definición. La ambigüedad en las obras de Pinter está dada entonces por las distintas modelizaciones en las relaciones entre los personajes, quienes están en una constante lucha por una posición para poder definir. ¿Definir qué? A sí mismos, al mundo, a los demás.

He allí el motivo por el cual la forma teatral se presta para comunicar esto: el drama presenta a los personajes en escena sin ninguna mediatización de un narrador —son los mismos personajes los que actúan la historia con sus diálogos y acciones. La ausencia del narrador da pie a esta ambigüedad, ya que no hay un solo punto de vista desde el cual emitir definiciones. Sólo así puede el autor mostrarnos este juego en el que los personajes adoptan diferentes posiciones para poder tratar de definir. Sus diferentes puntos de vista son los que provocan este conflicto de definiciones. Los personajes y las situaciones son ambiguos porque cambian, se convierten, se adaptan, se renuevan, se destruyen en escena. Estos juegos de disposiciones son los que comprenden la acción de las obras. Las tramas de Pinter son muy simples, y lo que mantiene el suspenso no son los sucesos que pueden ocurrir (ya que en realidad las obras están planteadas de tal modo que no se espera que ocurran muchos sucesos, y en efecto no ocurren) sino cómo los personajes buscan diferentes posiciones para definir su mundo de la mejor manera posible para ellos, frente a los otros. Todos los personajes de Pinter son, por ello,

marginales: la definición de su mundo se da siempre en los márgenes del mundo de los demás, y es allí donde surge el conflicto dramático.

Todo personaje es un ser de lenguaje, un signo, y como tal es ambiguo —puede entenderse de varios modos o admitir diversas interpretaciones, dependiendo de la posición desde la que provenga su definición. La autodefinición que buscan los personajes de Pinter depende de su definición del mundo. Pero es éste un mundo-con-otros. Y estos otros no son objetos, sino que son otros sujetos que también tienen su particular visión del mundo. Entonces la autodefinición de los personajes de Pinter depende en última instancia de sus modos de relación con los demás.

Un personaje se configura progresivamente a partir de su interacción con los otros, y la riqueza de los personajes de Pinter está en que no son unidimensionales, sino que interactúan de diferente manera en cada situación. Pero esta interacción siempre está mediada, en primera instancia, por un impulso por marcar su territorio frente al otro, y así protegerse de cualquier acción definidora del otro. Sus personajes nunca dicen todo, siempre se reservan algo para sí. Siempre están en guardia. Y sólo hablarán en la medida en que eso les permita establecer una posición frente al otro. Sólo cuando se sienten seguros de una posición es que empiezan a definir, y siempre que un personaje empieza a definir, los otros se empeñan en desdibujar esa definición. Ninguno de los personajes de Pinter quedará contento con las definiciones que otro dé. Si se da el caso, acaba el conflicto y con él la obra.

Las relaciones entre sus personajes se redefinen continuamente, se van configurando en el camino. En una de sus primeras obras, *The Dumb Waiter*, la relación entre un par de asesinos a sueldo se verá alterada por la orden que recibe uno de ellos de matar al otro. ¿Son amigos o enemigos? ¿Son sólo compañeros de trabajo? ¿Qué es más importante para ellos, su trabajo o su compañero? ¿Cuánta fuerza tiene la «organización» para mandarles que maten gente sin darles explicaciones? La ambigua posición de Ben con respecto a Gus en la obra, y de ambos con respecto a la «organización», es lo que provoca el conflicto que llega a su clímax al final: ¿cómo están las posiciones en ese momento?, ¿aún hay chance de modificar las posiciones? En

*The Lover*, una pareja de esposos se convierte en una pareja de amantes en ciertos momentos del día. Llega el momento en que nos preguntamos si son realmente esposos o amantes. Y en una de sus últimas obras, *Old Times*, nunca se llega a esclarecer el tipo de relación que Deeley, el esposo de Kate, tuvo con Anna, la amiga de ésta, veinte años atrás. Ni los mismos personajes lo saben, y el conflicto es provocado por la necesidad de cada uno de imponer su versión.

Pinter explora los cambios que se operan en los personajes a partir de su interacción con otros y con su entorno. Estos cambios se dan principalmente en cuanto a las posiciones de los personajes. En *The Caretaker*, la relación entre Aston y Davies oscila entre la amistad y la traición; Davies es al principio un aliado a quien Aston le ofrece un lugar para vivir, y luego intenta echar a Aston de su propia casa. El cambio de posiciones en el espacio y el tiempo y con respecto a los otros es lo que mueve a estos personajes. Lo que buscan los personajes es un lugar al cual puedan pertenecer, un territorio. Todos muestran esta necesidad de ubicarse en una posición frente a los otros, en un espacio y tiempo determinado. Sin embargo, lo que los personajes van experimentando en las obras es que nunca hay una posición fija, que todo cambia, todo escapa a las definiciones, todo se redefine constantemente, dependiendo de las acciones que uno o los demás lleven a cabo. En *The Collection*, James no sabe qué posición tomar ante la aparente infidelidad de Stella—es más, nunca sabrá con certeza si existió esa infidelidad. Stella por su parte se protege modificando su versión de los hechos dependiendo de la situación, y lo mismo hace Bill. En última instancia los hechos pasan a segundo plano, y lo que cobra importancia es la posición de unos personajes frente a otros: ¿quién le cree a quién? Por otro lado, en *Landscape* los recuerdos de Beth y Duff son tan diferentes que afectan su propio pasado en común, al punto que prácticamente lo hacen desaparecer, y con ello su relación presente.

La ambigüedad lleva a los personajes a sentirse amenazados por cualquier cambio, de allí que muchos críticos resalten el clima de amenaza en la obra de Pinter. Sus personajes tienen miedo de perder su posición. Necesitan sentir que pertenecen a un lugar. Los conflictos surgen cuando ven amenazada su posición, su lugar. Y surgen también cuando descubren que sus posiciones son sólo relativas y nunca absolutas, es decir, que dependen de los demás. En *The Room*, la aparente seguridad del departamento de Rose se desmorona ante la

intrusión de diferentes personajes del mundo de afuera. Y en *No Man's Land* Hirst se ve atrapado en esa casa en la que el tiempo se difumina y en la que sus criados deciden cuándo «cambiar el tema», qué es lo real y qué no. Esta relatividad causa en los personajes una angustia existencial que se manifiesta de diferentes modos: algunos de ellos se dejan llevar, otros responden violentamente. Todos son libres de definir su posición, pero sólo en la medida en que los demás se lo permitan, y como eso no ocurre, ya que todos tienen diferentes intereses y perspectivas, surgen los conflictos dramáticos en los cuales los personajes apelan sobre todo al poder de las palabras para imponer su visión del mundo.



Los elementos básicos para la composición de un texto dramático son, si seguimos a Aristóteles, la trama o argumento, los personajes y las palabras. En ese orden. En el caso de Pinter, el efecto dramático proviene principalmente del trabajo con la palabra. Las tramas de sus historias son sólo el punto de partida de sus obras, y los personajes se configuran a partir del diálogo, de lo que dicen. Las historias de Pinter tienen argumentos muy simples que se nos van revelando progresivamente a través de diálogos que cierran el círculo entre el hipernaturalismo y el absurdo, pues Pinter lleva al extremo los usos del habla cotidiana. La acción, el efecto dramático, está dado eminentemente por el uso que sus personajes le dan a las palabras. En las obras de Pinter la palabra es siempre acción. El «¿qué hace?» es indesligable del «¿qué dice?» (o «¿qué no dice?»). De allí que sus argumentos sean, en el plano de las acciones físicas, tan simples, mas no así en el plano de la acción verbal, que se muestra sumamente compleja. A través de sus diálogos los personajes nos muestran la esencial indefinibilidad de lo real, la imposibilidad de atrapar la vida en palabras, lo cual revela una gran influencia de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein. Pinter nos muestra cómo cada personaje apela a las palabras para construir un mundo incompatible con el de los demás personajes. Es más, la lucha entre los personajes se da en términos eminentemente verbales: el

que sepa manejar mejor las palabras —y los silencios— será el que domine la situación... y al otro. Los personajes de Pinter usan las palabras como armas de dominación. En su exploración de los diferentes usos que se les da a las palabras en el habla cotidiana, Pinter pone de relieve que las personas raramente usan el lenguaje para establecer una comunicación real entre ellas, sino que interactúan no tanto lógicamente sino emocionalmente a través del lenguaje, de modo que el tono de la voz y el color emotivo de las palabras es usualmente más significativo que sus significados exactos. Cuando se trata de contacto verbal, lo que más importa no es lo que se dice, sino lo que se *hace* (Esslin, 198). Estas obras nos muestran que hay otras cosas que se ponen en juego cuando hablamos —no sólo queremos comunicar algo, sino que en la mayoría de los casos buscamos otra cosa: pedimos ayuda, atacamos, nos defendemos, confundimos, etc. Estos otros usos del lenguaje son los que Pinter pone de relieve en las relaciones entre sus personajes, y que los hacen tan dramáticos (en tanto que hacen del lenguaje un modo de acción). A veces sus personajes hablan mucho sin decir nada. Otras veces dicen mucho cuando no hablan. Se exhiben en el lenguaje —¿qué queda detrás? El intento de proteger su posición en el mundo y frente al otro. Muestran su fuerza, no su debilidad. Si no se muestran desnudos por completo, no corren el riesgo de perder su posición. Un autor como éste nos pone en guardia frente al lenguaje, pues el espectador debe estar atento no a lo que literalmente dicen sus personajes, sino a lo que pretenden ocultar con sus palabras o con sus silencios. Por eso son exhibicionistas: se ocultan tras la palabra.

Conforme evoluciona su obra, el elemento temporal va adquiriendo mayor preponderancia a la hora de configurar las posiciones desde las que se emitirán definiciones. La posición de los personajes no sólo será configurada con respecto al espacio, sino también al tiempo. A partir de *Landscape*, y especialmente en *Old Times* y *No Man's Land* el tema de la memoria aparece como uno de los elementos problemáticos al hacer definiciones. Ya no es sólo el cambio de posiciones espaciales (la pertenencia a un lugar), sino que ahora el paso del tiempo juega un papel preponderante en el modo cómo unos personajes se relacionan con otros —las posiciones cambian con el tiempo.

Vemos entonces que en sus obras Pinter analiza los factores que afectan las posiciones de sus personajes, y cómo éstos reaccionan ante tales cambios.

Pinter pone el dedo en la llaga cuando se acerca al miedo que tiene la gente de no pertenecer a ningún lugar. En sus primeros trabajos esto es evidente a nivel espacial, especialmente en la imagen del cuarto cerrado. Pero conforme va desarrollando su producción, el elemento temporal cobra mayor relevancia, con lo cual hace más difícil cualquier intento de toma de posición, ya que a pesar de que sus últimos personajes no ven amenazado su espacio tan directamente, sí ven amenazados sus recuerdos, al punto que pierden su historia personal.

El teatro de Harold Pinter está lleno de tensiones entre personajes cuya configuración depende de su posición frente a los demás. Pero estas posiciones son cambiantes, y son los personajes mismos los que cambian cuando alteran su posición, pues se ven obligados a redefinirse a sí mismos, al mundo y a los demás. En una primera etapa, el conflicto que provoca cambios de posiciones proviene de fuera. En *The Room*, *The Birthday Party* y *The Dumb Waiter*, la acción transcurre en un cuarto cerrado, y son fuerzas exteriores las que amenazan la posición de los personajes, ya sean oscuras «organizaciones» o personas extrañas y enigmáticas. En un segundo momento, cuya obra principal es *The Caretaker*, pero que también incluye a *The Collection*, *The Lover* y *The Homecoming* (aunque esta última obra también entraría en la siguiente etapa), el conflicto que ocasiona cambios de posiciones proviene de los mismos personajes, quienes ven como necesarios estos cambios para poder mantenerse frente a los demás. En una tercera etapa, el conflicto proviene del pasado, de los diferentes modos que cada personaje tiene de configurar el presente a partir del pasado. Este tercer momento incluye (aparte de *The Homecoming*) a *Landscape*, *Silence*, *Old Times* y *No Man's Land*.

El teatro de Pinter no plantea utopías, plantea problemas. Sus obras, en las que los personajes constantemente se están redefiniendo a partir del cambio de posiciones, nos hablan acerca de los tiempos que vivimos, en que uno nunca puede estar seguro ni del mundo en el que vive, ni de los demás, y por lo tanto tampoco de sí mismo. Pero este teatro es a la vez una metáfora acerca de la difícil labor que es la construcción social de la realidad, una realidad que se nos escapa pero en la cual todos estamos inmersos.

## Obras de Pinter

No es mucho el conocimiento que se tiene del teatro de Pinter en nuestro medio. Por ello presentamos acá una lista de sus obras. Las marcadas con un asterisco son las obras consideradas para la elaboración de este artículo.

- \*The Room (1957)
- \*The Birthday Party (1957)
- \*The Dumb Waiter (1957)
- A Slight Ache (1958, original para radio)
- A Night Out (1959, original para radio)
- \*The Caretaker (1960)
- Night School (1960, original para TV)
- The Dwarfs (1960, original para radio)
- \*The Collection (1961, original para TV)
- \*The Lover (1963, original para TV)
- \*The Homecoming (1965)
- Tea Party (1965, original para TV)
- The Basement (1967, original para TV)
- \*Landscape (1968)
- \*Silence (1969)
- \*Old Times (1971)
- \*No Man's Land (1975)
- Betrayal (1978)
- Family Voices (1982)
- One for the Road (1984)

## Bibliografía

ESSLIN, Martin

1970 *The Peopled Wound. The Plays of Harold Pinter*. London, Methuen.

FERGUSON, Francis

1953 *The Idea of a Theater*. New York, Anchor Books.

KNOWLES, Ronald

1988 *The Birthday Party and The Caretaker. Text and Performance*. London, Macmillan.



PEIRCE, Charles  
1974 *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión.

PINTER, Harold  
1960 *The Birthday Party and other plays*. London, Methuen.  
1961 *The Caretaker and The Dumb Waiter. Two plays by Harold Pinter*. New York, Grove Press.  
1963 *The Collection and The Lover*. London, Methuen.  
1965 *The Homecoming*. London, Methuen.  
1969 *Landscape and Silence*. London, Methuen.  
1971 *Old Times*. London, Methuen.  
1975 *No Man's Land*. London, Eyre Methuen.

TRUSSLER, Simon  
1973 *The Plays of Harold Pinter. An Assessment*. London, Gollancz.

#### Traducciones al español\*

PINTER, Harold  
1962 *El Portero*. tr. Trives. En *Primer Acto*, enero.  
1965 *El Cuidador, El Amante, El Montaplatas*. tr. Manuel Barbera, Buenos Aires, Nueva Visión.  
1966 *El Conserje*. tr. Josefina Vidal & F. M. Lorda Alaiz. En *Teatro Inglés*, Madrid, Aguilar.  
1967 *El Amante y La Colección*. tr. Luis Escobar. En *Primer Acto*, N° 83.

\* Tomado de Martin Esslin, *The Peopled Wound*.

Ilustración página 87: *Murciélago y luna*. 1910. Koson.



*Ocaso en Kiba. 1920. Hasui.*



el sol  
teje los ladrillos  
escarbaduras

cesa el patio de la casa  
inclina la tarde  
el cielo orvallado

sobre tus ojos  
rumores de crepúsculo  
como el agua  
galopan lentamente

tu cuerpo  
era flor  
finge una sombra  
bajo la niebla oculta  
el color de sus hojas

un declive  
la luna  
desborda y es abril  
detrás de las seis  
atravesado

habías colocado tu pálida mano  
sobre mi niñez



en la calle que inventas para mí  
la tarde cae deshojada  
el otoño  
como un cordón de voces  
alrededor de tu rostro  
temo no saber acariciarte  
porque de otra manera  
se derrumbarán los colores del cielo

baladra el mar  
dejándote ir  
como polvo de cenizas  
y cuando habla  
una tarde cae  
en esta calle entreabierta  
la noche recupera nuestro cuerpo

parque a media luz

\*

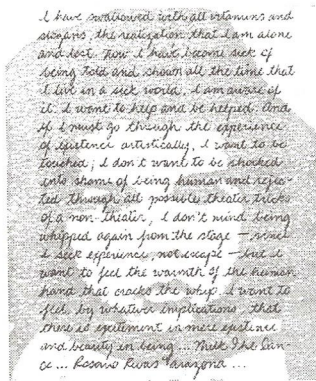
detrás de un silabario de flores  
en una paleta de acuarelas  
bajo la lluvia  
el asfalto hierve  
su mejilla contra la luz  
donde crece la noche  
sobre el lienzo es un jardín  
un largo cuchillo  
invisible al mar  
sobre la calle  
me arrastro  
cortado por los vidrios de la luna  
dentro de las piedras  
como saliva nocturna

porque contra los hombres  
y las mujeres estabas tú  
y contra el mar  
porque no tengo paz  
en la madriguera de los sordos  
porque la noche conjura tu mano  
para tentar una luz  
sobre una capilla de ciegos  
y el vacío fecunda  
otra vez tu desastrado cuerpo

quién eres tú  
humareda  
quién eres en esta ciudad  
tomada para los muertos  
donde es imposible otra belleza  
una luz de vientre que es sólo sobre el lienzo

otra quemadura de colores  
una mujer ceniza  
atada sobre el ojo de la calle  
pálidece el mar  
de una herrumbre a otra  
entre tus dedos  
crece el musgo  
junto a los clavos

Mariano Ramírez



## Danza de la existencia y la ruptura

Rivas Tarazona, Rosario. *Milk the dance*.  
Lima, UNMSM, 1997. Taller de poesía.  
Colección Agua Fresca N° 1.

Virginia Benavides Avendaño

Rosario Rivas Tarazona (Lima, 1975), ingresa a la «escena poética» con la publicación del libro de poemas *Milk the dance*. Lo destacable de

éste, su primer poemario, es que la construcción del sentido poético no se atiene a la frontera propiamente lingüística sino que rebasa y compromete la materialidad del medio de expresión haciéndolo parte significativa. Este «desbordamiento» se nos muestra en primer lugar, en la elección del formato del libro que simula una caja de CD, en cuyo interior los poemas serán tal vez la música que tocará cuando empecemos a leer, a entrar en la danza. Tenemos, en segundo lugar, algunos elementos en que se muestra la valoración que Rivas otorga a los aspectos gráfico y visual. Así, la escritura a mano de los poemas, el uso de fotografías familiares situadas en la infancia, la utilización del inglés en el título del poemario y en seis de los diecisiete poemas que lo conforman, nos da cuenta de su afán por renovar el sentido del hacer poesía.

El tema del poemario es la infancia, pero ¿infancia entendida como qué? *Milk the dance*, danza de la leche, es la danza de los primeros años, la danza del origen que notamos sugerente si recordamos que ésta es su primera publicación. Veamos y escuchemos cómo se realiza esta danza en los poemas: «Dance that knows dance is a methaphore of existence» nos dice un verso del poema de Erick Hawkins que sirve de epígrafe al libro y nos dará la clave para desentrañar su sentido. El nacimiento será el primer paso para ser y estar en la danza; nacer implica aprender las palabras, el lenguaje infantil: «a sudden spell unchains your body/ and you dance » (Warning 1975). Al mismo tiempo, nacer es ingresar a un tiempo real y finito: «(you have failed to arrive at a true nature)», «you hate to rent this place to die / and finally / move on» (Warning 1975), donde el amor, el cuerpo y la soledad son las rutinas de la danzante: «y cuando diste aquel feliz soplo / ninguna de las llamas marchitó el verano / para

aliviar de tus pezuñas / el amor difícil» (Rutina II), cuyo placer es unirse, aunque resulte inútil, con otro: «y tu placer es precisamente / lo que le das a otra soledad» (Rutina III), y entonces elige ser parte de la naturaleza ya que en esta hay eternidad: «you wondered a garden at night / and I was your first animal» (Double Nature), «imitarás a los árboles, tendrás el privilegio de respirar...» (Fantasía). Si la «danza es metáfora de la existencia», existir significa bailar en y con la naturaleza, integrarse a sus elementos en una danza «violenta y clara» que dé eternidad y fugacidad a la vez. Para ello Rivas incide en el uso de un lenguaje donde lo onírico es inconsciente y el ritmo por momentos intenso nos muestran variados símbolos como los caballos, la siembra y cosecha, la leche, el fuego, el agua y la arena, la música.

Este libro propone un cambio, una incursión en los adelantos tecnológicos de fin de milenio, intentando, creemos que favorablemente, renovar el sentido y la estimación hacia la creación poética. Esperemos que su próximo libro, próxima danza, sea tan flamante como ésta.



## Polifonía crítica

José Ignacio Padilla. *Lejana* de Julio Cortázar  
*/Sobre la bastardía de la crítica literaria.*  
Lima, More Ferarum, 1999.

Dedos Críticos

El título: ¿de quién se aleja? ¿Adónde vamos?

\*

¿Por qué demandar un *nosotros* para que se represente en una pregunta? ¿Acaso vamos al mismo sitio? ¿Acaso vamos a alguna parte?

\*

*Contra la interpretación* parece ser el camino crítico que toma José Ignacio en su *bastardía* tanto como en su análisis semiótico del cuento «Lejana» de Julio Cortázar. Si en *Lejana* trata sólo de describir y aplicar un método en la *bastardía*



arriesga el todo por el todo en una lectura personal del papel de la crítica literaria. No sería casual entonces que utilizara la estrategia semiótica para decirnos «cómo es lo que es» lejana antes de «qué significa» y en ese sentido descubrir lo visible, no lo invisible del arte, dejando atrás el moderno estilo de interpretación que excava y con ello también destruye, acorde con las reflexiones de Susan Sontag.

\*

¿Sucede lo mismo con su *bastardía*? Las continuidades estarían por otro camino. En ambas José Ignacio afirma las viejas ilusiones de relieve, de perspectiva y profundidad. Por eso usa la semiótica y en la *bastardía* distingue niveles, tratando de ponerse del lado de la literatura y alejándose de la teoría, buscando un espacio para la crítica, pero un espacio en un orden que no ha sido derribado: ese orden recurrente que separa las actividades críticas de las teóricas. En realidad, todavía discute la crítica desde la Disciplina, con mayúscula, una disciplina que en unos años se ha convertido en indisciplina.

\*

El segundo «ejercicio»: un acercamiento desengañado a la crítica. ¿Quién es capaz de legitimar la crítica? ¿Cómo hacerlo? Búsqueda de un lugar para la crítica, que ya no sólo *hace* a su objeto, y que ya no sólo *se vuelve sobre* su objeto, sino que *se vuelve* objeto. El doctor se vuelve paciente. Momento en que el texto crítico descubre que está hecho del mismo material que su objeto. No puede ignorarse. ¿Debe, por ello, imitar a su objeto? Una crítica cuyo valor radica, al igual que el texto literario, en estar bien escrita. ¿Confusión, revelación? Volver sobre las palabras con palabras, un texto que se escribe sobre otro texto, la letra se confunde con la letra, escribir sobre la escritura —palimpsestos, lecturas de Barthes. Sentido común, en última instancia.

\*

Con una fe incuestionable en la crítica como discurso. ¿El valor de la literatura reside en estar bien escrita? Barthes es un ejemplo de obras no literarias, entre comillas, muy bien escritas; y entonces tendríamos que decir que la crítica de Barthes es literatura. ¿Todo esto es sentido común?

\*

Una manera casi poética de buscar en la crítica como en cualquier otro espacio, un sentido para todo este hacer inútil de la literatura. «La lectura es un deseo; llevado más lejos, este deseo deviene inscripción, escritura: la crítica. La crítica es una prolongación del deseo»(52). ¿No será también esta inmersión en la

incertidumbre de lo válido o no válido una búsqueda de identidad?: «¿Por qué esta casta, púdica, vergonzosa represión de la subjetividad? ¿Por qué los lugares a los que nos lleva van a ser más felices, si no nos pertenecen, si no existen?»(54)

\*

Siempre existe en su discurso una cierta afirmación de que todo texto tiene corrientes subyacentes de significación. Ahí están la profundidad y la distancia con el objeto. José Ignacio dice que no hay una única interpretación, pero eso no detiene su posición metafísica. Esta es la idea: centrar sensitivamente el signo sobre sí mismo. Es que todavía plantea que el signo tiene un valor. Y en este sentido el valor de la crítica radica en estar bien escrita. Pero, ahora la interpretación existe para ocultar la muerte de la literatura, o en otras palabras: para decir que la literatura está en todas partes. Y José Ignacio sigue creyendo en la crítica de la Literatura, con mayúscula.

\*

Un texto que surge en un espacio no canónico, que no tiene necesidad de refrendar ningún canon, que no le rinde cuentas a nadie más que a la fidelidad consigo mismo, y eso es justamente lo que le pide a los otros textos.

\*

¿Es fiel consigo mismo? Primero escribe como un defensor del orden del sentido. ¡La semiótica greimasiana! Desde aquí valida el orden de la crítica, y no hace sino afirmar lo de siempre en el saber moderno: la violencia y la crueldad de las jerarquías. Luego su *bastardía*, una crítica mucho más valiosa, desordenada, valiosísima. Porque pedimos ser seducidos por la palabra como si fuera cuerpo, pero también sabemos que se trata sólo de un juego cínico. Pedimos la palabra para marcar nuestra presencia, para sentir que estamos allí, que somos nosotros los que hacemos la palabra, que somos exclusivos; pero sabemos bien que esto no es así.

\*

«Antes que un ejercicio de interpretación, el texto de la crítica es un movimiento de interpenetración» (54). El ejercicio-movimiento de interpenetración que hace José Ignacio en su texto crítico devela el lado oscuro de la crítica literaria, que no es su condición bastarda e ilegítima frente a la literatura, sino su poder perturbador que ejerce sobre el deseo —lectura— del crítico.

\*

Crítica creyente: se trata de creer.  
Crítica hedonista: si no hay placer no hay sentido.  
Crítica desiderativa: que no se acabe.

\*

Hay que destacar el modo en que en *Sobre la bastardía de la crítica literaria* se asume sin sobresaltos ni nefastos designios, el reto del ejercicio crítico, como una tranquila vocación, aunque inquietante en sus ríos subterráneos y apasionada en sus rutilantes palabras.

\*

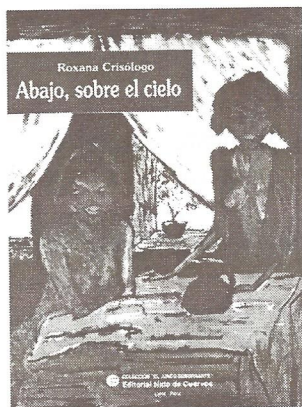
José Ignacio se pregunta «¿por qué la crítica no podría metamorfosearse —en un movimiento de acercamiento— en su propio objeto?» (50) Su bastardía es la respuesta.

\*

Dejar de ser literatos nos libraría de la herencia del valor moderno, de las disciplinas, de los niveles de conocimiento, hasta de los heterosexuales opuestos a los homosexuales. Sólo que tal vez nos pesa demasiado la...

\*

2ª edición: Signo Lotófago, 1999.



## Sujeto bajo el signo

Roxana Crisólogo. *Abajo, sobre el cielo*.  
Lima, Nido de cuervos, 1999.

Javier García Liendo

---

Construcción, afuera, espejismo; construcción, paredes, paredes sucias, paredes hechas polvo, puente: Lima, «una cabina más/ de las tantas con el teléfono descolgado»(19).

Este primer poemario de Roxana, más allá de las críticas estilísticas de un Denegri o de la apuesta política contra la «sobreinterpretación» de Miguel Idelfonso, su comentarista de contratapa, puede ser leído como un discurso cultural que interpela nuestra configuración de sujetos, que expresa un camino de deseo, interminable e interpretable (valga la redundancia).

Una multiacentualidad de voces, que escondidamente parecieran dialogar con ocultos cómplices como Sylvia Plath, Saint John-Perse, Rulfo, o explícitamente con Eliot, Borges o Vallejo, configuran un discurso sobre la ciudad y sus discursos anónimos y marginales; tejen una historia entre la melacolía y la fiesta.

Tal vez, de todas estas voces, sea la de Eliot con la que mayormente dialoga. Un epígrafe del poeta preside «Flecos», la sección del poemario mejor lograda: «El río está en nuestro interior/ el mar nos cerca por todos lados». Este verso de «The Dry Salvages», de los *Four Quartets*, organiza la construcción cultural del poemario desde el juego con las oposiciones binarias productoras del sentido para la racionalidad moderna canónica.

Este juego está marcado desde el título del poemario: *Abajo, sobre el cielo*, pero también dentro/fuera, nada/todo, yo/tú, aquí/allá. Por eso el diálogo con Eliot es significativo. Recordemos que éste abre sus *Four Quartets* con la relativización del tiempo: «Time present and time past/ Are both perhaps present in time future,/ And time future contained in time past./ If all time is eternally present/ All time is unredeemable».

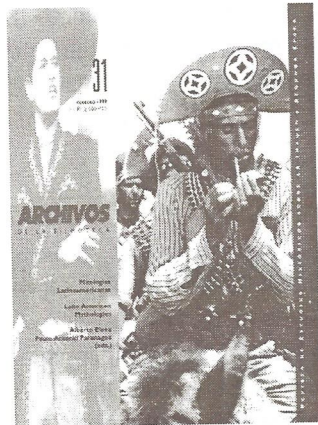
«Una construcción que no permite observar hacia afuera» (11). Una ventana y ... «detrás de la pared no había nada»(24). «El río está en nuestro interior/ el mar nos cerca por todos lados». Fuera no hay nada porque está todo, y el hueco no está allí, está dentro. Este juego dentro/fuera, aquí/allá, interroga la identidad de un sujeto escindido por su deseo. El yo es una instancia sin esencia, es una construcción de yo plurales, que interpela su identidad en la historia de esa ciudad: una historia que no es el pasado, sino «la historización del pasado en el presente», como diría Lacan. Por eso la importancia de la voz, de los ojos, del cuerpo en estos textos.

El tópico del río, tan caro a la poesía, puede ser leído también como expresión del tiempo, pero es aquí un recorrido del sujeto por su espacio/tiempo cultural: la incesante búsqueda de la identidad, un río cercado por el mar, o, si se quiere en la imagen que abre y cierra el poemario, un sujeto *andando el tiempo*; a lo Westphalen, pero en bus urbano.

En este discurso, el pasado no es interpelado como un espacio/tiempo de redención: «Te obstinas en fijar la atención en esos retratos que no se/ parecen en nada a nuestro pasado convertido en un hermoso cuento/ que no puedo terminar de contarte que no podré terminar de contarte niña/ porque son falsos los paraísos y perdido está todo lo que no se hizo en su/ momento» (15-16). Tal vez en esto resida la diferencia con la sensibilidad cultural de Eliot: no es el tiempo de las culturas orientales, ni un nuevo orden; más bien, es el tiempo de la indefinición, de la ausencia.

Y como ausencia, el cuerpo es un osario de signos donde el sujeto indaga su identidad: cuerpo-ventana, cuerpo-ojo, cuerpo-tijera, cuerpo-hematoma, cuerpo-hueco: «DE PIE/ sin sentir nada más que tu cuerpo/ ahondarse palabras vacías en los muelles/ mis brazos solos/ mis piernas digitables y solas/ Fuego sucio amenaza el contorno/ esporádico oscuro como un fantasma fluye estremecido por la luz» (26).

El orden del deseo acercándose silenciosamente como un ojo que huele: «...el mar/ el mar/ el mar empapa los abismos fosforescentes donde recoges basura/ y separas y/ seleccionas/ y eres una invitación apacible al infierno» (47). El mar como goce, como identidad completada opuesta a la indefinición del sujeto deseante, a su infierno. El mar la muerte, y sólo queda el cuerpo o la palabra ante la muerte, «la muerte/ indiscreta bella suave identidad» (29).



## Pedro Infante y Cía.

**Archivos de la Filmoteca. Nº31:  
Mitologías Latinoamericanas.  
Valencia, Filmoteca de la Generalitat  
Valenciana, Febrero 1999.**

Patricia Fernández Castillo

*Archivos de la Filmoteca* es una revista especializada en los «estudios históricos sobre la imagen» y es editada por la Sección de Documentación y Publicaciones de la Filmoteca

de la Generalitat Valenciana. Sus estudios no se circunscriben al cine español o hispanoamericano, trabajan con igual seriedad *films* y cines tan variados como el alemán, el italiano, el iraní, entre otros.

El número que nos ocupa está dedicado a las «mitologías latinoamericanas», poniendo un énfasis especial en la época de oro del cine mexicano, que con Argentina y Brasil, son los países con una abundante y aclamada producción cinematográfica. De ahí que sus actores y actrices alcancen renombre internacional y se les configure como «mitos» del cine hispanoamericano.

La revista está dividida en dos secciones temáticamente muy diferenciadas, pero a la vez complementarias. En la primera: «la política de los actores» encontramos seis estudios dedicados a seis personajes representativos del cine latinoamericano: Dolores del Río, Carmen Miranda, Cantinflas, Libertad Lamarque, María Félix y Pedro Infante. Sería poco acertado hacer un breve recuento de cada una de estas entregas, pero señalaremos como una muestra de las nuevas propuestas críticas de estos trabajos la investigación de Sergio de la Mora sobre «Pedro Infante y el culto al cuate». De la Mora, mediante el análisis textual y la aplicación de un enfoque *gay* a un determinado corpus fílmico protagonizado por Pedro Infante, plantea que en las relaciones entre cuates se producen «ambigüedades sexuales suscitadas conscientemente» (90) las cuales son inmediatamente negadas «a través de relaciones convencionales con el sexo opuesto» (91). Esta producción y posterior negación del homoerotismo masculino participa de la representación de la masculinidad en la cultura popular mexicana. Este ensayo es interesante no sólo por la mirada transgresora que propone, sino porque revela la presencia constante de la representación de la homosexualidad masculina en una cultura donde prima la figura del macho.

En la segunda: «Estrategias y representaciones» nueve teóricos y críticos de cine reflexionan sobre la industria cinematográfica en países latinoamericanos. Entre ellos el artículo del peruano Ricardo Bedoya sobre «Amauta Films, la industria que no fue» y el de la renombrada crítica Ana M. López sobre la película *O Cangaceiro* (1953) y la producción audiovisual brasileña. Se trata de una lectura obligada para críticos y cinéfilos, pero también para los interesados en conocer un poco más sobre el séptimo arte.

**Virginia Benavides Avendaño** (Lima, 1976)  
Estudiante de Literatura de la UNMSM. Ha participado en diferentes encuentros de poesía. El Centro de la Mujer Magdala ha publicado una selección de sus mejores poemas.

**Ximena Briceño Bastitini** (Lima, 1974)  
Estudiante de Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha llevado cursos de cine y literatura en el extranjero. Estuvo a cargo de la organización y participó en el «VI Coloquio de estudiantes de literatura» de la PUCP, en junio de este año.

**Patricia Fernández Castillo** (Lima, 1973)  
Bachiller en Literatura por la UNMSM. Co-directora de *Dedo Crítico*.

**Javier García Liendo** (Tacna, 1975)  
Bachiller en Literatura por la UNMSM. Ha publicado artículos en diferentes revistas del medio. Co-director de *Dedo Crítico*.

**Carlos García Miranda** (Lima 1968)  
Licenciado en Literatura por la UNMSM, donde realizó, además, estudios de Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana. En 1996 publicó el libro de relatos *Cuarto desnudo*. Ha publicado también artículos y reseñas en distintas revistas especializadas en Literatura y diarios del medio.

**Paúl Guillén** (Ica, 1976)  
Estudia en la escuela de Literatura de San Marcos desde 1996. Ha publicado la plaqueta *Siva como nataraja* (Farfalla editores).

**Bethsabé Huamán Andía** (Lima, 1977)  
Bachiller en literatura por la UNMSM. Co-directora de *Dedo Crítico*.

**Mateo Leguas** (Lima, 1972)  
Es estudiante de física de la UNMSM.

**Mariano Ramírez** (Ancash, 1973)  
Estudiante del décimo ciclo de Literatura en la UNMSM. Ha publicado poemas en *Nervio del angular*.

**Márlet Ríos** (Negritos-Talara, 1974)  
Estudia Sociología en la UNMSM. Ha hecho traducciones de Ginsberg, Eliot y de otros poetas norteamericanos contemporáneos. Ha publicado poemas y traducciones en *Estudios Privados* de la Universidad San Martín de Porres.

**Carlos Rueda Bujalance** (Lima, 1970)  
Estudiante del décimo ciclo de Literatura en la UNMSM. Participó en el «II Encuentro de Escritores Jóvenes», organizado por la APPAC, 1991-1992. Ha escrito y publicado en diversas revistas del medio. Es además guionista de teatro.

**Roberto Sánchez-Piérola V.** (Lima, 1975)  
Estudia en la escuela de Literatura de San Marcos desde 1995. Autor y director de las obras de teatro *Busca un nombre en el silencio* (ganadora del «II Festival de Teatro Peruano-Norteamericano 1997» y publicada en la antología *Dramaturgia Peruana* en 1999) y *Víctimas* (ganadora del «I Festival de Teatro Universitario Sanmarquino 1999»). Ha publicado artículos de crítica en revistas de Literatura y el poemario doble *alleinlandlied / ego puto* (*Dedo Crítico*, 1999).

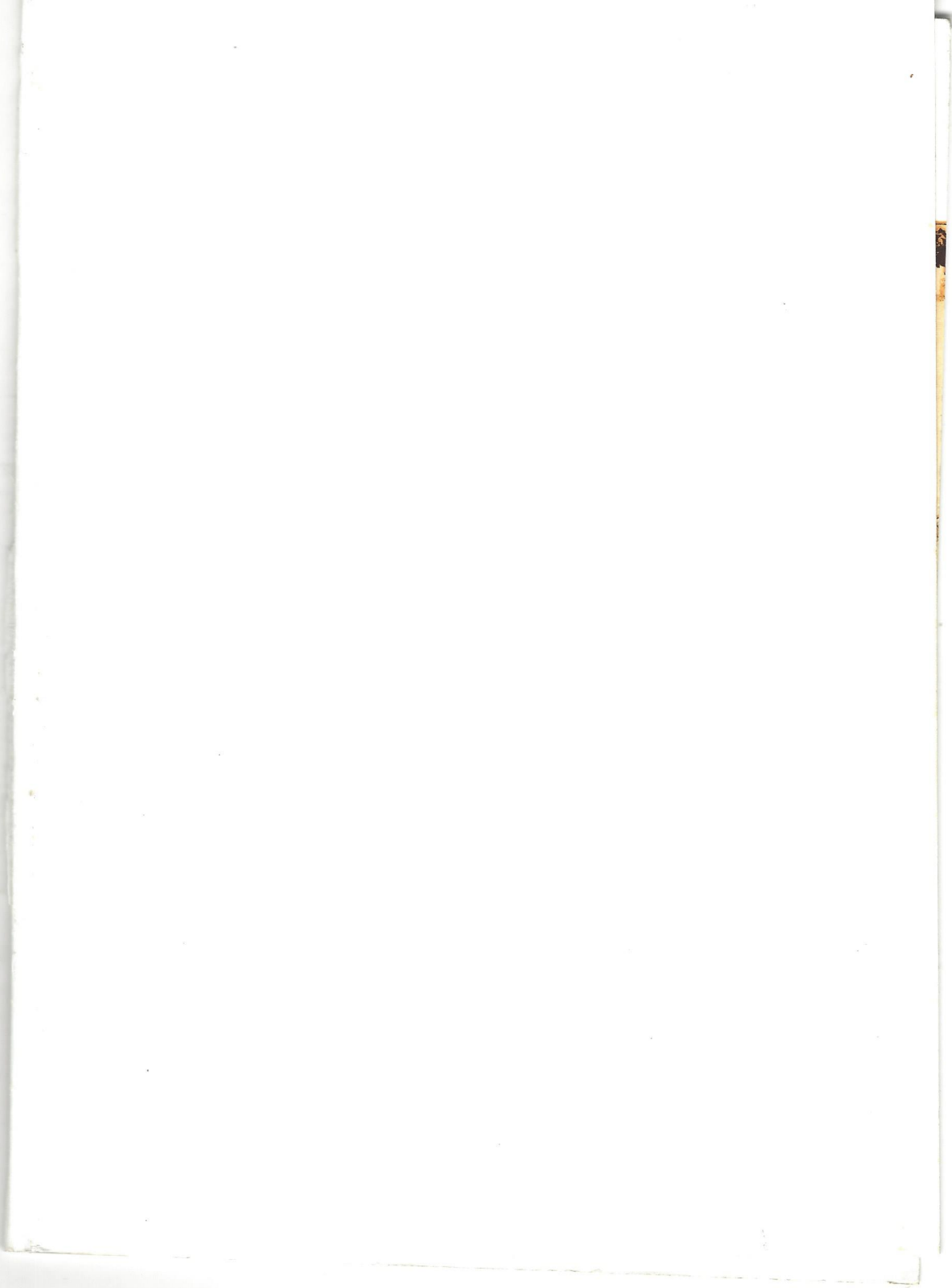
**Adrián Terán** (Lima, 1976)  
Estudiante de literatura de la UNMSM. Ha incursionado en la narración y la poesía.



*Dedo Crítico*, se terminó de imprimir el jueves  
once de noviembre de 1999.  
En Taller Visual, jr. Caylloma 451 of. 206, Lima.  
Telf. 428 2230

---





**D**edo Crítico  
editores

Ilustración de la tapa *Flores de ciruelo y luna*, 1803, Hokusai