

Dedo Crítico

Soa

revista de literatura/ UNMSM/ año I/ número 2/ Diciembre de 1995

2

artículos

bovary
garcilaso
varallanos

poesía

sánchez
díaz
cabrera

reseñas

vega
oliva

DEDO CRÍTICO

Revista de Literatura

Año 1. N° 2.

Diciembre de 1995.

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

Directores:

Miguel Bances

Carlos García

Selenco Vega

Editor:

Nilton Zelada

Correspondencia**y colaboraciones:**

Juan Romero Hidalgo 365,

San Borja. Telf. 475-6863.

Artículos

- 7 *Javier Gálvez*
Madame Bovary y la lógica del deseo.
- 17 *Miguel Maguño*
El destinatario español en los Comentarios Reales: entre el placer y el goce.
- 23 *Miguel Bances Gandarillas*
Adalberto Varallanos: un caso de la narrativa de vanguardia en el Perú.

Poesía

- 33 *Aitana Sánchez*
Monólogo de una gota de lluvia cayendo solitaria en el verano
- 35 *Percy Díaz Chávez.*
Poema
- 37 *José Cabrera*
Poema

Reseñas

- 41 *Pedro Granados*
El lugar de la escritura de Selenco Vega Jácome
- 43 *Carlos García Miranda*
Carlos Oliva Valenzuela: Lima o el largo camino de la desesperación.
- 47 *Selenco Vega*
En la mitad del camino recorrido

Madame Bovary y la lógica del deseo

Javier Gálvez

«La pasión romántica vive por repetición y la repetición hace artístico un deseo. Además cada vez que se ama es la única vez que se ha amado nunca. La diferencia de objeto no altera la unidad de la pasión. La intensifica simplemente.»

Oscar Wilde: El retrato de Dorian Gray.

I

Acosar textualmente a Emma Bovary es reconocer tácitamente un vínculo, una pasión. Es volver a ser el amante que somos o hemos sido en algún momento de nuestras vidas.

Si me preguntaran qué es lo que más me atrae de Emma Bovary, mi respuesta sería inmediata: Su exhuberancia en la vivencia del amor. Una exhuberancia sólo posible al interior de una economía del gasto puro (1) en la cual para respirar y continuar vivos es menester dilapidar tiempo, energía, dinero.

Y, sin embargo, existe un residuo en la experiencia de la Bovary que no deja de intrigarme, un residuo ante el cual casi siempre vacilamos: La presencia amorosa se le muestra insuficiente, incompleta; entre la

imagen que elabora del amante y el amante real existe un vacío. Un vacío que nunca ha de llenarse pues el poder de la ficción consume a Emma y a las criaturas que la rodean.

El exceso de la Bovary nos impulsa a plantearnos ciertas preguntas. Así, podemos interrogar al matrimonio como institución e indagar si constituye el espacio donde el amor se realiza y completa. Podemos preguntarnos por la visión privativa del amor que despliega el autor, recordando que Flaubert se propuso parodiar la visión romántica del amor.

En el presente estudio, he querido preguntarme algo distinto y anterior. Algo que funda la novela y moviliza a los personajes. Algo, en fin, que explica el exceso de Emma y devela su tragedia: Hablo del Deseo. La tarea consiste en preguntarnos cómo funciona la lógica del deseo en Madame Bovary.

Si toda relación de falta es una relación tensiva que implica necesariamente una orientación; una orientación del sujeto hacia el objeto generada como respuesta a una manifestación de ruptura o separación; Madame Bovary se nos presenta en una primera instancia como una organización de la Falta, y en extremo, como una organización del Fracaso.

En una segunda instancia, podemos afirmar, que la negatividad es un signo que erosiona los recorridos narrativos de los distintos personajes. Una negatividad que atraviesa toda la novela en una suerte de corriente subterránea y libidinal.

Estas dos primeras impresiones o huellas en el lector, movilizan la pregunta acerca de la lógica del deseo en Madame Bovary.

Ahora preguntémosle al texto: ¿En qué momento o situación empieza a plantearse la pregunta acerca de la realización del deseo?

En el párrafo final del quinto capítulo de la Parte primera, el narrador nos dice: «*Antes de casarse, Emma había creído estar enamorada; pero como la felicidad que esperaba de aquel amor no había hecho su aparición, pensó que se habría equivocado. Y se preguntaba intrigada qué es lo que había que entender concretamente en la vida por palabras como dicha, pasión, y ebriedad que le habían parecido tan maravillosas en los libros.*»

He aquí el instante crucial a partir del cual podemos detectar la instalación del deseo. ¿A qué deseo nos referimos?

Básicamente nos preocupa develar el deseo de Emma, ubicar su orientación íntima, saber adónde se dirige. Si bien es cierto que nos encontramos frente a la actuación de múltiples sujetos en la extensión de la

novela (El esposo de Emma; Rodolpho, León Dupuis, el boticario pedante y charlatán de Homais; el usurero Lhereaux, entre otros) es preciso postular que el deseo de Emma se constituye como un eje actancial principal, eje que permite la articulación y despliegue de Otros deseos inmersos en Otros sujetos.

El párrafo antes citado nos enfrenta, pues, a una constante. Esta constante se llama **Literatura**. Literatura que será, a su vez, suministro o fuente de deseo y origen de la Falta, origen del Fracaso.

A los trece años Emma es internada por su padre en un convento. Y el narrador nos habla: *«Todos los meses venía al convento una solterona que se quedaba allí durante una semana repasando la ropa blanca... a las mayorcitas les prestaba, a escondidas, alguna novela que llevaba siempre metida en los bolsillos de su delantal... No trataban más que de amores, de amantes y amadas, de damiselas perseguidas que desfallecían en pabellones solitarios... de bosques umbríos, penas del corazón, juramentos, sollozos, lágrimas y besos, de barquillas a la luz de la luna y ruiseñores cantando en la floresta, de caballeros valientes como leones, mansos como corderos y virtuosos hasta lo nunca visto, siempre correctamente vestidos y con la lágrima pronta.»*

Si Emma está contaminada por los libros, si ha leído demasiado, aquello que ha leído le ha prefigurado como personaje. Una prefiguración que al interior de la novela se ha ido precisando de modo insidioso al margen de la voluntad de Emma; algo así como ocurre con nosotros, ciertas veces, al empezar a leer una novela o un poema sin saber si seremos los mismos al terminar su lectura.

A Emma la literatura la seducía básicamente por los excesos pasionales que representaba. Así, pues, había asimilado una visión y una realización particular del amor (2). El amor para Emma exigía unos personajes y un escenario propicio. Personajes cuya naturaleza no conocía sino a través de las aventuras de amor difundidas por los libros.

La contaminación literaria que padece la Bovary presentaría en la novela un carácter accesorio si no contempláramos la naturaleza de la lectura que Emma realiza. Es decir, Emma no delimita el espacio de lo real del espacio de la ficción. Las novelas son entidades de ficción que apelan a lo real para ser escritura. Emma no lo entiende así. Ella realiza una

inversión que se halla en la superficie de su tragedia: La ficción es lo real y lo real ¿Qué es entonces?

Lo real para Madame Bovary siempre será un más allá, algo que la incita a dar el salto, a salir de sí misma para reconciliarse con ese Otro que casi siempre es una **Ausencia** (3). Y es más, la misma novela que escribe Flaubert puede ser entendida como un gran fragmento de ausencia en la cual los Personajes se definen así mismos en tanto se desdibujan en la imaginación de Emma Bovary.

Lo real, si es un más allá, debe alejarla de las miserias del matrimonio que padece, alejarla de su cotidiano entorno. Lo real en ella es el **Deseo**. Pero, un deseo ¿de qué?. Postulamos que es el **Deseo de Ser un Personaje**.

Cosa Curiosa: Flaubert construye un personaje allá por 1856 en un perfecto aislamiento en su quinta de Croisset. Ese personaje es Madame Bovary. Y Madame Bovary, por su parte, se construye así misma como personaje. Lo cual aparentemente resulta ser un simple juego de palabras. Mas no es así. Tal vez la diferencia podemos formularla de esta manera: Flaubert escribe y describe un personaje. Emma Bovary desea y realiza un personaje.

Hemos dicho que el deseo de la Bovary es el deseo de Ser un Personaje. Pero no hemos completado el predicado. La versión completa sería: Emma quiere ser un personaje de novela romántica. Desea realizar las pasiones amorosas que ha leído, tal y como las ha leído. Ella quiere Su **Novela**. Pero la pregunta inmediata es ¿**Quién la escribe?**

II

Sin duda no la escribe Flaubert. La escritura de su soledad, de su pasión o su imposible; en último caso, la escritura de su fracaso, la trazan simultáneamente sus tres amantes: Charles, Rodolpho y León. Es una escritura que se desplaza a lo largo de un eje horizontal. Sin embargo, existe una escritura vertical que atraviesa sutilmente el eje horizontal y lo erosiona: Tal escritura es la del usurero Lhereaux.

Podemos plantear ciertas diferencias: Mientras la primera, la horizontal, fija una escritura del amor, de la pasión clandestina, adúltera,

una escritura, en fin, que trata o pretende llenar la falta en el Otro, a través del artilugio o la simple sinceridad; la segunda se nos ofrece como una escritura de la manipulación que erosiona en tanto degrada a los amantes de Emma y a Emma misma.

Si el amor es un sistema, un orden cerrado sobre sí mismo, con su propia gramática, si el amor exige un gesto y un lenguaje, un lenguaje y un peligro; si en fin el amor excluye al tiempo y la historia, la escritura del usurero Lhereaux le devuelve el tiempo, le devuelve la historia. En la vida de Emma como en la de sus amantes, este tiempo y esta historia están figurativizados por el Dinero .

Para Emma Bovary, por principio, el dinero debe articular su pasión, darle coherencia a su apetito, a su condición de amante. Es un fondo indispensable sobre el cual ella se desnuda o se entristece. Ya Vargas Llosa ha señalado que Amor y dinero se apoyan y activan mutuamente. En *La Orgía Perpetua* (4) leemos lo siguiente: «*Emma, cuando ama, necesita rodearse de objetos hermosos, embellecer el mundo físico, crear en torno suyo un decorado tan suntuoso como sus sentimientos. Es una mujer para la cual el goce no es completo sino se materializa: proyecta el placer del cuerpo en las cosas y, a su vez, las cosas acrecientan y prolongan el placer del cuerpo.*»

A semejanza de las heroínas de sus novelas preferidas, envueltas todas ellas en ambientes suntuosos, grandes castillos, cortinas de gasa, piedras preciosas; a semejanza de ellas, Emma es la fisura a través de la cual se filtra la escritura del usurero Lhereaux. Una fisura que ella misma dibuja -por donde se filtran el dinero, los pagarés, las deudas eternas, la soledad- para así constituirse como el personaje que desea Ser.

La devolución del tiempo y la historia que realiza Lhereaux instala una lenta degradación. Degradación que, en esencia, implica la disolución del estatuto de los personajes con los cuales Emma tiene una intensa vinculación semántica y secreta.

Abrumada por las deudas, amenazada por una notificación de embargo y, sobre todo, aterrorizada por el previsible perdón de su esposo Charles; Emma acude a sus amantes, en busca de la suma de dinero necesaria para evitar el embargo de sus propiedades, para evitar el develamiento de su condición de adúltera y huir así de la sanción social ante la cual se sentiría inerte o abandonada.

Emma acude a sus amantes, a los hombres que hasta cierto punto hicieron posible su Deseo de Ser, trazándole inocentemente esa sutura imaginaria deslizada entre el desear y el poseer. La respuesta de los amantes cierra el círculo del personaje. Este círculo que se cierra oculta en su interior una carencia, una búsqueda y un fracaso.

La respuesta de León y a continuación la de Rodolpho implican una transferencia de saber. ¿Qué es lo que llega a saber finalmente Emma Bovary? Simplemente una cosa: Su deseo es un imposible. Y no sólo imposible sino también fatal.

Pero, ¿Por qué los amantes adquieren de pronto una negatividad que los fulmina?

Podemos pensar que es debido a su mediocridad, a su incapacidad para situarse a la altura del modelo de amante incondicional y exhuberante, siempre abierto a lo infinito. Pero tal pensamiento es insuficiente puesto que le sale al paso una paradoja inmediata: **El no de los amantes realiza la novela**; no la de Flaubert, sino la de Emma. Emma secretamente aspira a que su demanda sea refutada. En la medida que su demanda no se cumple ella se realiza como personaje; como el personaje que ha deseado ser desde aquella época, allá cuando tenía trece años y empezaba a leer los libros que de modo insidioso modelarían su sensibilidad y la prepararían para el placer y para la muerte.

Algo más: Hemos dicho que el No de los amantes realiza la novela. Completemos la frase, ampliando su sentido: El momento de la realización de la novela es al mismo tiempo el momento de su disolución. Al suicidarse, Emma se disuelve, y con ella Su Novela, la de Flaubert y nosotros mismos.

III

Por un instante imaginemos que surge una pregunta. Una pregunta formulada por los amantes de Madame Bovary: ¿Qué quiere Emma en realidad? ¿Qué pretende Emma con su actitud?

Ciertas veces nos han llegado voces que consentían en afirmar que la Bovary sólo era una egoísta consumada, incapaz de amar; en suma, una mujer de provincia obsesada en trasladar la expresión romántica del amor a su experiencia personal; pero una traslación que no involucraba en esencia

al Otro, al amado, sino que tenía como propósito elemental saciar un impulso vital viciado en su origen si nos atenemos a sus vínculos con el imaginario romántico. Así pues, las raíces del impulso de Madame Bovary pretendían extenderse y fijarse en un plano imaginario y no en ese plano real, doméstico y palpable constituido por el pueblo de Yonville, la casa familiar donde moraba junto a su esposo Charles y su pequeña hija Berthe, y la suma diversa de vecinos que cerraban una escena donde aparentemente era imposible la filtración del Mal o el Exceso, términos caros a Bataille.

Atreverse a juzgar los efectos de una lectura para luego deprimir a nuestro personaje es una operación muy inmediata que nos aleja de Madame Bovary. Si nuestro afán es aproximarnos cada vez más a ella en un movimiento irresistible, debemos proceder de otro modo, confrontando como en un juego de espejos, la vivencia de la Bovary con nuestra propia vivencia.

Mejor dicho: Si el amor, como todos lo sabemos, existe; su existencia está en función de los sujetos que lo llevan a cabo, que lo cometen. Cada vez que un sujeto se enamora y desea, está actualizando al amor. Imaginemos al amor como un gran texto, escrito a través de todas las épocas y de todos los climas. Imaginemos también a una suma infinita y decidida de enamorados que han trazado, a su modo, una escritura. Esta escritura implica una visión particular del amor. Una visión y una sensibilidad.

Emma Bovary no escapa a este movimiento. Ella concibe y vive el amor de una manera particular, privativa. Como todos, ella también es el producto de una lectura, de muchas lecturas. Que la imagen que ella ha construido del amor presente una encarnación fatal en la novela, no desdice su performance, su capacidad de amar, su entrega. Casi todos somos víctimas, en cierto modo, de una imagen. Casi todos somos consumidos por una imagen.

Otra vez la pregunta ¿Qué quiere Emma en realidad?

León Dupuis y Emma Bovary vivieron tres días espléndidos en el hotel de Boulogne, allá en Rouen. Emma acudió donde su amante para consultarle la concesión de un poder notarial para «*manejar y administrar sus bienes, hacer empréstitos, firmar y endosar pagarés, abonar toda clase de cuentas*». Y León Dupuis al volver hacia su casa con la imagen aún nítida

de Madame Bovary, se preguntaba: «*Pero ¿por qué tendrá tanto interés en que su marido le otorgue ese poder?*»

Meses después, en una de las tantas tardes de pasión en su mismo cuartito del hotel de Boulogne, al reencontrarse con León luego de una áspera discusión con su suegra, Emma se mostró llena de matices, expansiva como nunca; escuchemos al narrador: «*cómo dio rienda suelta a sus humores. Tan pronto reía como lloraba, se puso a cantar, a bailar, mandó que le subieran helados y hasta se empeñó en fumar cigarrillos. A él, a pesar de sus extravagancias, le pareció adorable, soberbia*». Sin embargo, añade el narrador «*No podía entender León a qué eran debidas aquellas reacciones de su alma que la impulsaban cada día con mayor fuerza a abalanzarse vorazmente sobre todos los placeres de la vida...*»

Recordemos al segundo amante, Rodolpho. Rodolpho es también un sujeto para el cual Emma constituye siempre una pregunta, una extrañeza. Si no recordemos el pasaje aquél donde Emma le suplica que la rapte. Súplica a la cual accede, falsamente, en un primer momento y que luego deplora con estas palabras: «*- Pero si es absurdo, cómo me voy a expatriar... no puedo, y encima cargar con un hijo ajeno... Y luego los incordios, los gastos... No, no, mil veces no. Habría sido un disparate, ni que estuviera loco*».

Del mismo modo y en otro plano, no podemos olvidar las conjeturas de Charles Bovary, después del rotundo fracaso de la operación a Hippolyte. Charles sólo experimentaba un sentimiento de derrota y desaliento, y necesitando una palabra de solidaridad, un punto de apoyo, va en busca de Emma y esta lo rechaza de manera implacable con un «*¡Déjame en paz!*». Entonces «*Charles se dejó caer en una butaca trastornado, extraviado en conjeturas sobre el extraño proceder de Emma, abrumado ante la idea de una nueva enfermedad nerviosa, deshecho en lágrimas...*».

Existe una abertura, una brecha, que se desliza sigilosamente entre Madame Bovary y sus amantes. Una abertura que, en cierto modo, hace de la Bovary un sujeto inaprehensible; mitad carne, mitad fantasma. Charles, León o Rodolpho, en silencio, imaginamos que se preguntan: Me estás diciendo esto, me estás pidiendo tal cosa, pero ¿Qué quieres con ello, que es lo que pretendes?

Según la fórmula elaborada por Lacan la lógica de la demanda histórica es la siguiente: «*Estoy pidiendo esto de ti, pero lo que realmente te estoy pidiendo es que refutes mi demanda porque no es esto*».

La fórmula anterior nos remite a una relación. La relación existente entre identificación imaginaria e identificación simbólica. La primera es la identificación con la imagen en la que nos resultamos amables, imagen que representa **lo que nos gustaría ser**. La identificación simbólica es la identificación con el lugar desde el cual nos observan.

La brecha entre el modo en que me veo a mí mismo y el punto desde el cual estoy siendo mirado para parecerme amable, nos ubica en el espacio de la **Histeria**.

Si somos concientes de que Emma «representa un papel», la pregunta inevitable es: ¿Para quién actúa Emma tal papel?

En primer lugar, presumimos que el papel de la Bovary es un papel que representa **para ella misma**. Es sólo a partir de esta mismidad que podemos ser sensibles a la vivencia de Madame Bovary. Ser una amante de novela romántica, lanzada siempre hacia lo absoluto, es el papel que ella actúa en la perspectiva de su **deseo de instaurarse como Personaje**.

En segundo lugar, entendemos, que a través de su actuación, la Bovary pretende ofrecerse al Otro como el objeto de su deseo.

¿Quién encarna para Emma ese Otro?

La respuesta se nos hace posible sólo si nos ubicamos en el nivel simbólico, en el lugar desde el cual estoy siendo mirado.

Emma Bovary busca obstinadamente una mirada. Una mirada que no es la de Charles, Rodolpho o León. Emma, desesperadamente y en silencio, busca tan sólo **una mirada desde la literatura**. Una mirada que viene desde lejos, desde atrás y que, a su modo, funda la nostalgia y prepara su tragedia.

Notas

- (1) Barthes distingue dos economías en el universo del amor: Una economía burguesa de la acumulación, signada por la reserva, el cálculo y la compensación. Y una economía perversa cuyo ejercicio implica la dispersión, el desperdicio, el furor. El enamorado es un pródigo, dilapida su tiempo, su fortuna. Para Barthes, el joven Werther es el paradigma de esta segunda economía. Nosotros sumamos un segundo paradigma: Emma Bovary.
- (2) Hablamos del romanticismo. Y como bien señala Paz, al mismo tiempo que movimiento literario, fue una moral, una erótica y una política. Una forma de pensar, sentir, enamorarse, combatir y viajar. La literatura romántica consumida por Emma Bovary, más allá del visible contagio padecido por nuestro personaje, actualiza una constante aspiración: la fusión del arte y la vida. El romanticismo es un espejo. Emma al aproximarse a él ya no repite a Narciso frente a la fuente. Sólo ve fragmentos que prometen una imagen, la suya. Mas, una imagen imposible.
- (3) Fijemos la noción de ausencia elaborada por Barthes: *«Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado y tiende a transformar esa ausencia en una prueba de abandono.»*
- (4) Vargas Llosa, Mario. *La Orgía Perpetua*, Madrid, Seix Barral, 1975.

El destinatario español en los Comentarios Reales: entre el placer y el goce

Miguel Maguño.

El concepto de «lector implícito» acuñado por Iser designa «el carácter de acto de lectura prescrito en el texto y no una tipología de posibles lectores» (W. Iser citado por Zimmermann). También es cierto que el texto prescribe «varias lecturas»; no nos estamos refiriendo a la lectura de los destinatarios, sino a esas lecturas que se encuentran configuradas en la escritura; aquellas que movilizan al placer, conformista por excelencia; o al goce, el vacío que nos tienta y nos aterroriza. Estas dos lecturas (dos direcciones) se superponen y se rechazan.

El lector implícito no sólo está formado por una visión en abstracto sino que ésta se encuentra materializada en el texto. Así por ejemplo en el libro IV de los *Comentarios Reales* hablando del término ayusca Garcilaso dice: «Y por semejanza se lo decía un mozo a otro, motejándole que su dama hacía más favor a otro que no a él. No se sufría decirselo al casado, porque es palabra de las cinco» cap. XII.

Aquí lo que interesa es el dato final, esa «palabra de las cinco» ya porque nos desconcierta su significado, ya porque apela a un conocimiento que se encuentra en el lector implícito que configuró Garcilaso en el momento de la redacción de la obra.

Es necesario señalar que si al lector implícito se le puede señalar como en el ejemplo arriba anotado, a los otros tipos de lectura que proponemos también se les puede detectar en la obra.

El texto literario, y en este caso particular los *Comentarios Reales*, configura, como hemos señalado, otras lecturas. Según la propuesta de Barthes, estas lecturas se pueden dividir en dos. La primera de ellas es la lectura de placer; esta lectura contenta, calma, proviene de la cultura, no rompe con ella y está dirigida a una práctica confortable de la lectura. Nos da cierta seguridad frente al mundo, es más, el placer puede ser dicho, y puede definirse como una práctica.

Esta doble lectura, de placer y de goce, será realizada por el destinatario español, ya que si bien la obra intenta crear sentido para la lectura que realizará este destinatario, existen determinados momentos en los cuales el texto aquí estudiado **falla** en este intento, es decir, se aleja de los marcos comprensivos del lector español para ubicarlo en una posición de goce.

Para ejemplificar la primera lectura, la de placer, basta con los siguientes ejemplos que la crítica garcilasista ha estudiado en abundancia: «*Porque el Cozco, en su imperio, fue otra Roma en el suyo. Y así se puede cotejar la una con la otra porque se asemejaban en las cosas más generosas que tuvieron.*», «*... en los varones tantos y tan excelentes que engendraron y con su buena doctrina militar criaron-en los cuales Roma hizo ventaja al Cozco. No por haberlos criado mejores sino...*» Libro Séptimo, cap. VIII.

A este tipo de estrategia utilizada por Garcilaso se le conoce con el nombre de comparación. La cual es utilizada abundantemente por nuestro escritor en diferentes niveles, desde el político como es el caso de la comparación con Roma, hasta la comparación con la fauna, pasando por otros tipos de comparaciones tales como geográficas, climáticas, fonológicas, etc. (1)

La traducción inmediata que realiza nuestro autor en la obra es otra forma de ubicar al lector español para que éste no pierda el sentido de lo que está leyendo, como muestra de esta estrategia bastan los siguientes ejemplos: «*... a todos los que hicieron esto mataron con unas hachas y porras pequeñas de una mano (que llaman champi; otras hachas...)*» Libro Nono; cap XXXVI; «*... los indios le llaman Apurimac, quiere decir el «principal» o «el capitán que habla», que el nombre apu tiene ambas significaciones, que comprende los principales de la paz y los de la guerra*» Libro Octavo; cap. XXII. Como podemos apreciar, además de la traducción inmediata ésta se encuentra marcada por el uso de los paréntesis que exigen una pausa en

el lector español para que pueda comprender el sentido de las palabras escritas en el general lenguaje del Perú.

Pero si la lectura de placer colma, se ubica en la cultura, la lectura de goce excederá los límites de lo previsto, se alejará de la cultura, es más, descenderá al sujeto de lectura.

Esto es precisamente lo que va a ocurrir en la lectura realizada por el lector español, ya que las estrategias discursivas utilizadas por Garcilaso, para una comprensión total del texto, no van a funcionar en determinados momentos, o quizás, y esta tesis me parece más sugestiva, el mismo hecho de pertenecer el autor a las dos culturas va ocasionar que los límites no estén claramente delineados entre estos dos saberes.

Esta idea se desprende del razonamiento siguiente: si Garcilaso es un reconocido conocedor del español como lo demuestra el sólo hecho de ser considerado uno de los mejores escritores del Renacimiento en lengua española y además conocía el texto de Nebrija -La Gramática Española- como lo demuestra el trabajo de Durán (2) acerca de la biblioteca del Inca. Es imposible que Garcilaso no se percatara que estaba colmando al destinatario español con las excesivas valencias que le adjudica a la palabra **huaca** (3), pues estaba despedazando la lengua española, en una palabra, estaba llevando al límite la capacidad comprensiva del lector español.

Si hemos señalado las estrategias de que se vale Garcilaso para hacer comprensible la lectura de los *Comentarios Reales* al lector español, y a éstas las hemos correspondido con una **lectura de placer** es necesario apuntar que la **lectura de goce** se encuentra ubicada, a un nivel textual, en determinados pasajes de la obra ante los cuales la capacidad comprensiva del lector español es transgredida, avasallada por la novedad (Freud: en el adulto, la novedad constituye siempre la condición del goce) ésta, como lo hemos señalado anteriormente, se da en el ejemplo de las múltiples significaciones de la palabra **huaca**.

Pero la **lectura de goce** también se pudo haber dado en otros pasajes de la obra, por ejemplo en el momento en el cual nuestro autor escribe en quechua y no consigna su traducción dejando al lector aquí estudiado fuera de lugar, negándole la posibilidad de sentido pues la data informativa le resulta incomprensible... ejemplo:

«(...) charca, Tutura, Sipisipi, chamorro, sacacas...»

Si hasta ahora hemos localizado la **lectura de goce**, por parte del lector español, sólo en el sentido del texto, será oportuno señalar que esta lectura desborda el texto mismo involucrando al cuerpo, este hecho se constata en los *Comentarios Reales* en los primeros capítulos de la obra donde Garcilaso exige al lector español la correcta pronunciación de las palabras pertenecientes al general lenguaje del Perú. Ejemplo:

«... este nombre Pacha, que, pronunciado llanamente, como suenan las letras españolas, quiere dezir mundo universo, y también significa el cielo y la tierra y el infierno y cualquier suelo. Dixo entonces el fraile: «Pues también significa ropa de vestir y el axuar y muebles de casa». Yo dixi: «Es verdad, pero dígame Vuestra paternidad ¿qué diferencia hay en la pronunciación para que signifique eso?» Dixome: «No lasé». Respondile: ¿Haviendo sido maestro en la lengua ñora esto? Pues sepa que para que signifique axuar o ropa de vestir han de pronunciar la primera sílaba apretando los labios y rompiéndolos con el aire de la voz, de manera que suena el romperlos» Y le mostré la pronunciación desde nombre y de otros viva voce, que de otra manera no se puede enseñar.» cap. V. Libro Segundo;

Involucrando el cuerpo de éste, creando una lectura en voz alta, es decir, saca al lector español del propio texto, descentrándolo.

Con este tipo de acercamiento a la obra de Garcilaso, queremos proponer una nueva lectura de los *Comentarios Reales*, en la cual se tomen en cuenta los tropiezos (lectura de goce) del lector español y la falsa relación de verdad que el autor se hacía al proponer los *Comentarios Reales de los Incas* a este lector, pues los mecanismos utilizados para su comprensión fallan, creando un vacío que nos ha llevado a empezar este trabajo (4).

Notas

- (1) No consignamos todos los tipos de comparaciones para evitar caer en el murmullo del texto.
- (2) "*La biblioteca del Inca*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1984.
- (3) Más de quince sentidos le da Garcilaso a esta palabra, olvidándose que el español no posee en su lenguaje ninguna palabra que abarque tal cantidad de significados.
- (4) Idea inicial para la tesis de Licenciatura.

Bibliografía

Arocena Luis.

1949 *El inca Garcilaso y el humanismo Renacentista*. Buenos Aires.

Barthes, Roland.

1984 *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. Madrid, Siglo XXI editores.

Durand José.

1948 «*La Biblioteca del Inca*». En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 2:239-264.

Garcilaso de la Vega, Inca.

(1609) *Comentarios Reales de los Incas*. Primera parte. México y Lima:
1991 Fondo de Cultura Económica, introducción y glosario de Carlos Aranibar, 2 t.

*Adalberto Varallanos:
un caso de la narrativa de vanguardia en el Perú (*)*

Miguel Bances Gandarillas

1. Introducción.

Adalberto Varallanos es un autor prácticamente desconocido. Sin embargo, al estar situado dentro de la llamada narrativa de vanguardia, es ubicable en un período clave para la tradición literaria en el Perú. La cuestión básica que nos hicimos entonces, con respecto a la narrativa de Varallanos, es determinar si es tan sólo un ejemplo de experimentación que no se inserta en nuestra tradición literaria o, por el contrario, representa una obra cuya lectura sigue siendo válida en nuestros días.

Al iniciar nuestra investigación sobre Varallanos hemos constatado que no existen muchos antecedentes de un estudio pormenorizado de la narrativa vanguardista en el Perú (1), menos sobre el autor huanuqueño. Las referencias a su obra se encuentran sólo en historias de la literatura peruana y en antologías del cuento peruano.

Esta desatención de la crítica tal vez tenga algunas explicaciones. Una de ellas se debe quizá a la prioridad, a la importancia del contexto social en la perspectiva crítica con la que se han asumido nuestros estudios literarios. Ejemplo notorio es la afirmación de Mirko Lauer de que el vanguardismo peruano de los años veinte fue exclusivamente poético y que la narrativa peruana contemporánea se inicia en los años treinta con el realismo (2).

Es indudable que lo que Lauer cuestiona no sólo es la existencia de una narrativa vanguardista en el Perú. En el centro de su negación se encuentra el concepto difuso de lo contemporáneo en literatura. Esta visión lamentablemente ha imperado en nuestros estudios literarios. Cada vez que se habla de los inicios de la narrativa contemporánea o moderna en el Perú, también se suele nombrar a los cuentistas y novelistas que comenzaron a publicar sus obras en la década de los cincuenta.

Por otra parte, las vagas lecturas que de la narrativa vanguardista se han efectuado inciden casi siempre en el plano de la experimentación formal (3), vale decir, en la constatación de técnicas narrativas tales como el «monólogo interior» o «corriente de conciencia» -conceptos que también han sido mal manejados en nuestra crítica, confundiéndolos entre sí.

Esto último que puede parecer una exaltación de la narrativa de vanguardia arrastra el problema de hacernos creer que una valoración de dicha narrativa se daría sólo en el plano formal, en tanto antecedentes de una narrativa posterior (léase la del cincuenta), dejando de lado el contexto en el que se desarrolla la narrativa de vanguardia. No se piensa que la experimentación formal, las nuevas maneras de encarar un cuento o una novela, tendrían un sustento más allá de las modas literarias, es decir su afán cuestionador de la realidad, de los códigos sociales vigentes.

A pesar de estos problemas manifiestos o, tal vez debido a los mismos, nosotros creemos que una de las tareas de la crítica literaria en el Perú es ampliar el corpus de sus estudios. Tarea principal, ya que sólo de esa manera estaríamos en capacidad de analizar y debatir los distintos sistemas discursivos que componen nuestra tradición literaria. Obviamente no es por el camino de una negación apriorística de dichos sistemas discursivos como podemos avanzar.

Por otro lado, el hecho de haber elegido a un solo autor de nuestra narrativa de vanguardia apunta a un estudio más preciso y pormenorizado, ajeno a una visión panorámica, que si bien puede servir como marco de reflexión crítica, acarrea también el peligro de generalizar con unas cuantas ideas uno de los períodos más significativos del desarrollo cultural en el Perú.

2. El contexto social y literario.

Los narradores de lo que se ha dado en llamar «vanguardia canónica» irrumpen en el contexto literario de las décadas de los veinte. A nivel

mundial una serie de cambios sociales y políticos se suceden. Nos encontramos en un periodo de post-guerra, en el que se observa un trastocamiento de los valores.

En el Perú, bajo el gobierno de Leguía se observa una voluntad -y sólo eso- de modernización gracias al ingreso de capitales norteamericanos. Surgen también en este período hechos de trascendencia social tales como la Reforma Universitaria, la fundación del Partido Aprista, la aparición del Socialismo y las movilizaciones campesinas.

En suma lo que se observa es una realidad que se empieza a cuestionar. Las manifestaciones artísticas no son ajenas a este cuestionamiento. Dentro del contexto literario, cifándonos al planteamiento de Cornejo Polar, estamos en un período que puede ser llamado post-modernista. Tres son sus vertientes: la prosa de vanguardia (representada más altamente por Martín Adán), el relato criollista (Valdelomar) y la narración indigenista (López Albújar).

Nos interesa obviamente la diferenciación entre modernismo y vanguardia. Aunque Luis Monguió establece distinciones sólo en la poesía, creemos que pueden servir también al género narrativo. Su diferenciación es la siguiente:

Modernismo

- 1) Mayor conciencia literaria.
- 2) Temática exquisita.
- 3) Cosmopolitismo y exotismo literario.
- 4) Simbolismo

Vanguardia

- 1) Readmisión de lo intuitivo
- 2) Adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar, nimio.
- 3) Afirmación de una visión literaria lo local, lo nacional.
- 4) Futurismo.

Otras características de la vanguardia son:

- 1) Sensibilidad hacia lo nuevo. Afán cuestionador del contexto.
- 2) Discurso no racional. Lenguaje yuxtapuesto de sintaxis trastocada.
- 3) Seducción por el mundo del cine y la transformación de la ciudad.

3. Análisis textual.

En los cuentos de Varallanos encontramos la figura del viaje como metáfora de la vida. En el cuento *Terrible* asistimos primero a la descripción efectuada en primera persona de un pueblo serrano (Cauri) que luego el personaje abandona para vivir en la ciudad de Huánuco. El proceso de migración no se enmarca dentro de la expectativa del lector. El natural sufrimiento del desarraigo, es decir la experiencia de la ciudad, se vincula con la muerte de su perro. Vemos de esta manera que el discurso descriptivo impera sobre el narrativo: la realidad no se ve desde el principio de causa-efecto (es decir bajo una óptica de lo concluso, lo sintagmático), sino como un fragmento de la pura subjetividad. El desarraigo de este proceso migratorio es más intenso porque queda objetivado en una figura (en este caso el perro Terrible).

Nacimiento, vida e itinerario del hombre veloz es un relato que plantea una sátira sobre la existencia moderna. En este sentido, Varallanos está lejos de la glorificación de la maquinización como realidad subyugante, tema predilecto por los futuristas. En este relato tenemos a un hombre viajando constantemente sin detenerse, para quien «*las esquinas son ángulos y las ciudades estaciones*».

El viaje obviamente remite a la idea de movimiento ininterrumpido. De este modo la existencia de un hombre moderno es un concepto inaprehensible: «*No se le verá preocupado de traer noticias metafísicas del tiempo, por cuanto lo habrá poseído siempre*». El tiempo, el movimiento sujetan al hombre veloz, es decir, al hombre moderno. Su cuerpo es como las máquinas modernas, el hombre veloz sólo puede ser semantizado, explicado con palabras nuevas que sin embargo no significan nada: «*Maestro velocipista, perforador espacial, velivolante sujeto*». Al final del relato, este hombre veloz «*es el único convencido de que el mundo es redondo*», es decir, sin ningún punto central, sin ningún eje sobre su existencia.

Como dice Bürger, la estética vanguardista reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido (con lo cual el sentido puede ser la advertencia de que ya no hay ningún sentido): «*la obra ya no es producida sobre un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos*» (133). Dicho de otro modo, la

obra «montada» da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad, acabando así con la apariencia de totalidad.

La muerte de los 21 años es un relato que ejemplifica lo que acabamos de decir. En este caso, la figura del viaje tampoco está ausente; sin embargo este viaje es especial: es la inmersión en el interior de un personaje. La noción de personaje que estamos manejando aquí es convencional. Tenemos más bien una serie de ideas que transcurren en la mente de un joven. Estamos así en un viaje para el tiempo mental; cada uno de la existencia del personaje se analiza en su significado.

Saltando de una frase a otra es muy difícil que el lector pueda llegar a una síntesis del relato, a la totalidad de la historia narrada. Tenemos referencias sobre su vida escolar, sobre un amor, la experiencia de la pubertad advertida en el crecimiento de su sexo e inclusive partes de la historia del Perú. En todo caso «lo decisivo no son los procesos en su singularidad, sino el principio de construcción que está en la base de la serie de acontecimientos» (Bürger).

De este modo, para poder bordear el sentido de este relato es necesario que el lector se fije en el principio de construcción del mismo, es decir, que se sitúe bajo la óptica del modelo estructural paradigmático, ya que el discurso de este relato es eminentemente inconcluso.

Cabe aquí una digresión. Lo que entendemos como obra orgánica es aquella en la que sus particularidades están unidas sin mediaciones, sin conflictos con el todo. En este sentido la obra orgánica es más bien simbólica. En cambio «la obra de vanguardia niega la unidad general, sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre las partes y el todo, característica de las obras de arte orgánica» (Bürger).

De esta manera, las diferentes partes de este relato de Varallanos son una forma de alegoría, en el sentido de que arranca un elemento a la totalidad del contexto vital, lo aísla, lo despoja de su función (4). La vida de este hombre está representada en instantes. Cualquiera de estos instantes puede ser suprimido sin alterar el sentido del relato, ya que en el principio de construcción de este discurso vanguardista las partes del relato actúan sólo como un relleno del modelo estructural paradigmático.

Dicho de otra manera, si tenemos ojos para leer este relato de Varallanos atendiendo especialmente a su organización formal, entonces

veremos que su aparente desarticulación también nos dice algo. En efecto, la crítica que se establece en *La muerte de los 21 años* es sobre la determinación social del sujeto, vale decir, sobre los componentes o códigos que lo sustentan: la escuela, la historia, el vínculo erótico con las mujeres. Es por esta razón que al final del relato el personaje mata a sus veintiún años (que es el momento en que se asume la mayoría de edad) en un acto de rechazo, y ve caer el cuerpo «aplastando la vereda».

Por otra parte, los instantes de la vida mental del personaje están representados por palabras. En todo momento hay una urgencia por descifrar el significado de las palabras en tanto vínculos de lo institucional. Obviamente no se llega a ninguna conclusión y por este motivo se destruyen los veintiún años de existencia ya que el principio de construcción del discurso de Varallanos es la fragmentación, la cual sólo alude, rodea a la totalidad (que en este caso son los códigos sociales).

Así pues, las palabras son analizadas. El personaje trata de encontrarles un sentido. Las palabras no remiten a las cosas, son significantes que se reúnen entre sí. Pero como ya hemos dicho, la mente del personaje es un viaje, y en tanto viaje, es búsqueda de sentidos. Lo que se intenta en última instancia es corporizar esas palabras, dotarlas de sentido humano que frente a un código social en ruinas, el hombre se integre al mundo mediante el lenguaje.

Notas

- (1) Existe sin embargo un excelente análisis sobre *La casa de Cartón*, llevado a cabo por Peter Elmore en su libro *Los muros invisibles*.
- (2) La exclusividad de la poesía en la vanguardia no parece tener asidero. Jorge Kishimoto ha antologado nada menos que dieciséis narradores de vanguardia.
- (3) Como por ejemplo lo hace Ricardo Gonzales Vigil en su breve nota sobre Varallanos, en una antología del cuento peruano contemporáneo.
- (4) Estamos usando el concepto alegoría empleado por Benjamín. El material literario es arrancado del contexto donde se realiza su función. Es sólo un fragmento que trata de fijar lo singular de una realidad que se escapa, que es algo visto en continua formación.

Bibliografía

BÜRGER, Peter

1987 *Teoría de la vanguardia*, Barcelona. Ediciones Península.

CORNEJO POLAR, Antonio

1981 «Historia de la literatura del Perú republicano». En: *Historia del Perú*. T. VIII. Lima, Ed. Mejía Baca.

GONZALES VIGIL, Ricardo

1990 *El cuento peruano contemporáneo 1924-1941*. Lima, Ediciones Copé.

KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge (comp)

1994 «Narrativa peruana de vanguardia». En: *Documentos de Literatura* N° 213, Lima.

LAUER, Mirko

«Máquinas y palabras». En: *Márgenes*, Año VII, N° 12.

MONGUIO, Luis

1954 *La poesía postmodernista peruana*. México, FCE

VARALLANOS, Adalberto

1968 *Permanencia*. Buenos Aires, Andimar.

(*) Ponencia presentada en el IV Encuentro Regional de Literatura "Adalberto Varallanos", realizada en la Universidad Hermilio Valdizán, del 13 al 16 de octubre de 1995.

Monólogo de una gota de lluvia cayendo solitaria en el verano

Aitana Sánchez G.

*«...tristes gotas
adiós gotas, adiós.»*

Julio Cortázar

Sé que han sido y son muchas, incontables, infinitas, las gotas de lluvia que perdiéndose de su nube han caído solitarias en algún tiempo del verano, eso lo sé muy bien. Pero cuando flotaba en mi propia caída libre de gota al viento, balanceándome a la ligereza de mi peso, pensé: 'Me verán caer sobre una playa de bañistas, o sobre un mercado de mercaderes calenturientos, o sobre una niña, o sobre una iglesia, y ellos se sorprenderán, claro que se sorprenderán al ver caer una gota de lluvia en lo más caliente y seco del verano».

«Pero yo no caeré sobre una rosa como la gota de Gila», seguí pensando: «la rosa moriría y yo resbalaría y decenas de hormigas me beberían en el suelo». «Caeré sobre una espina: **una gota de lluvia que se hiere en una espina** es una bonita frase; y yo seré una gota de poesía porque alguien me verá y escribirá de mi cabeza partiéndose en dos en la punta de la espina, o de la última graciosa ondulación de mi cola antes de salpicarse en ínfimas gotitas de nada». «Pero lo que yo quisiera es caer sobre un charquito de agua», pensé a los diez mil metros: «aunque sé que eso es difícil porque estamos en lo más seco del verano y porque con mi mala suerte es posible que caiga en el desierto donde sólo hay cactus y arena; sin embargo, **una gota de lluvia que hierva al besar la arena** también es una bonita frase, y quizá alguien escriba de mis burbujitas en plena ebullición al tocar la arena, o del leve sonrojo con que me aplastaré hundiéndome en la tierra». «Caeré en una playa de bañistas, o sobre un mercado de mercaderes calenturientos, o sorprenderé a medio mundo al caer sobre la sedienta

lengua de una niña: una gota de lluvia que moja la lengua de una niña en el verano es una frase como otra frase cualquiera, pero es una frase que reconforta».

«Una gota de lluvia que se hiere en una espina. Una gota de lluvia que hierve al besar la arena. Una gota de lluvia que moja la sedienta boca de una niña en el verano. Una gota de lluvia que sorprenda, que sorprenda...»

Todo eso pensé y seguí pensando en mi caída libre de gota al viento, balanceándome a la ligereza de mi peso, sin darme cuenta de que a diez metros del suelo, implacable, el verano terminaba de evaporarme y yo volvía a subir gaseosa al inconcebible cielo.

Poema

Percy Díaz Chávez

*entre las derribadas estatuas de las deidades
yo sé que ella ha de contemplar mi sombra decapitada por
[la sombra de un árbol*

*su talismán es la luna
la noche es su sombra infinita
y la noche tiene ojos de mujer antigua
y me es imposible no temblar quedamente
como la llama de una vela desprotegida
o como un pequeño mamífero
ante la mirada de una cobra*

*y su mirada que se mantiene a flote
es una balsa de frutas maduras buscando la orilla de mis ojos
y sus oscuras pestañas son remos bogando*

*ella atrae mariposas pacíficas y fieras sangrientas
ella está nuevamente cercándome*

Poema

José Cabrera

Lacan menciona la sujeción del sujeto al significante.
La luz envenenada empieza por la lengua
luego baja a los ojos,
y finalmente acaba envolviendo todo el cuerpo.
Así el mecanismo oculto de los objetos,
la destrucción de toda base ontológica firme.
No hablo de términos aporéticos encerrados en el recuerdo.
Hablo de la terminación animal que destruye las cosas.
Quiero decir que el nombre sólo es posible a partir de la eliminación
[de sus
superficies esenciales.
Sé que la realidad de todo discurso tiene su punto de partida en la
[insuficiencia
del mundo lógico.
Por eso niego.
Yo miento. Amo mentir. Sé que estoy mintiendo.
No quiero decir que tanto porque golpeo las palabras.
Admiro mucho a los acróbatas, a los que juegan con espejos, a los
[profetas.
Yo no tengo nada que decir.
Sólo el vacío tiene para mi lengua múltiples tonalidades.

El lugar de la escritura de Selenco Vega Jácome

Pedro Granados
(UNMSM)

Todos escribimos (y leemos) desde un lugar; este espacio, por cierto, no sólo alude la geografía o la sociología, también implica, convoca, un temperamento, una biblioteca, una sexualidad, un ámbito lúdico e imaginario. *Casa de familia* (Lima: Ed. Los Olivos, 1995) es, precisamente, un caleidoscopio propicio con aquellas coordenadas. Caleidoscopio desde la misma estructura formal y temática de este primer libro de Selenco Vega Jácome. Múltiples puntos de vista, yuxtaposición de espacios y de tiempos, prosa versicular hacen de este poemario un texto icónico a la novela, a la novela total; y tal como ésta -a menos que nos venga de manos de un autor maduro y harto talentoso- tiene sus altibajos, probablemente, momentos en que la aguda concepción de un mundo cede al relato innecesario, prescindible. Sin embargo, la intensidad de *Casa de familia* queda intacta en muchos de los pasajes del libro; especialmente en aquellos vinculados a los personajes femeninos. En realidad, éste es un poemario de la mujer (la madre, la abuela, la tía) con acertadísimas caracterizaciones, como en este excepcional monólogo: «*La nostalgia me atrapa cada vez que, como ahora, te mueves en mi vientre y yo percibo que algo te molesta: / el encierro, hijo, para el cual no debes estar hecho; / lo sé porque al final del sueño mi padre se encogía / hasta ser aquel recién nacido que ya entonces identifiqué / con tu cuerpo. Un recién nacido a quien debí soltar / en ese sueño para que, por fin, cumpliera su destino / de hombre libre, como siempre haré contigo, hijo, como nunca dejaré de hacerlo*» [«Mi madre (un día en que presintió a uno de sus hijos por nacer)»]

Espacio cerrado y lírico de lo femenino en contrapunto con el espacio abierto y épico de lo masculino («Muerte de Lorenzo Vega», «Tío Chato», «Aurelio», «Habla el abuelo Ignacio»). Voces, asimismo, que se disputan al joven «narrador» en este retorno iniciático a su memoria. El balance formal y mítico, el logro textual y social, están a favor de la mujer. Aquellos adultos -los hombres en esta obra- carecen, por lo general, de una identidad que no sea estrictamente literaria; elocuente, mas no esencial. Y los momentos más intensos del libro, los mejores, son los que coinciden no con

el gesto o la grandilocuencia, sino con la palabra viva. De esta manera, pues, y paradójicamente, son estos nudos de la «narración» -el espacio de lo íntimo y de lo cotidiano- los que pasan a constituir lo auténticamente épico del libro. Con aquellos momentos, además, que encuentran al «narrador» desarmado, vulnerable ante ciertos objetos del entorno; por ejemplo, una amenazante cabeza de vaca -a la entrada de una carnicería- que al mismo tiempo le recuerda un grave percance de su abuela («Modesta»); o este pasaje tan logrado -entre violento y tierno- que observamos en el poema «Celia»: *«La loca aprovecha este momento para lanzarse/sobre el gato y atraparlo. En su desesperado intento/me ha empujado con violencia, pero yo, que no he dejado/de observarla con ternura, se lo perdono todo./Miro fijamente al gato que se aleja entre los brazos/de la loca;/»cúdala -le digo, antes de irme-, cúdala, pequeño:/ella siempre fue tan frágil...»*

Resulta evidente que en esta «novela» José María Arguedas sale mejor parado que Gabriel García Márquez, y que el manejo de los objetos es y puede ser realmente algo fecundo e inquietante, digamos, a la manera como los usa un cineasta como Luis Buñuel: objetos y animales revelando la índole oculta de dispares situaciones humanas o de específicos personajes. Todo está en que Selenco Vega Jácome comience a hilar más fino con estos auténticos goznes de hierro encontrados, los de su propia identidad y comunidad. Para que así, en otro «alto de la reunión», nos refiera otra «historia» aún más acendrada y sugerente, más recóndita.

Carlos Oliva Valenzuela:

Lima o el largo camino de la desesperación.

Lima, Editorial Hispano Latinoamericana, 1995; 27 pp.

Carlos García Miranda

(UNMSM)

Lima o el largo camino de la desesperación, es el título bajo el cual se reúnen los poemas del desaparecido poeta nacional Carlos Oliva Valenzuela (Lima, 1960-1994). Este joven talento, que sucumbió trágicamente en un accidente automovilístico a finales del verano de 1994 con apenas treintaicinco años en «*los bolsillos de su blue jean*» (p. 12), estudió literatura en la UNMSM, y fundó el grupo poético Neón, uno de los más controvertidos de la presente década. Y fue con el liderazgo de este grupo, con sus recitales, manifiestos y publicaciones mínimas, que entre los años 90 y mediados del 92 alcanzó notoriedad en los reducidos circuitos literarios limeños, y se hizo de un público -sobre todo entre la juventud universitaria- ávido de sus excentricidades y actitudes iconoclastas.

El presente poemario (que al parecer es una breve recopilación de sus textos, pues sabemos que el autor alcanzó a participar en la Bienal Nacional de Poesía organizado por la revista *Olandina* con dos poemarios, obteniendo una mención y el segundo premio, además de un tercero con el que intentó infructuosamente participar en los Juegos Florales de la UNMSM en 1992) contiene once poemas cuyos continuos cambios de énfasis revelan la arbitrariedad de la selección, aunque éstos guarden entre sí una estrecha relación en tanto referente y construcción formal.

De otro lado, la particularidad de estos textos está sustentada básicamente por dos componentes: la imagen que el yo poético construye de sí mismo; y las características de sus espacios escenográficos.

Con respecto a lo primero, es evidente a lo largo del poemario la fuerte identificación que existe entre el yo poético y su referente: «*Mi voz viene de un tiempo amargo/viene desde esta violencia que fluye/como un carajo en las esquinas*» (p. 13-14); «*Todo yo mismo:/túnel-infierno-sábado negro*» (p. 14); «*Cuerpo y mente escarnecidos/igual que una alucinación*

de mi materia gris/como el cielo de Lima/donde veo cadáveres de versos flotando/sobre las aguas del Rímac:» (p. 21). Es a partir de esta identificación inicial que el yo poético construye su imagen, una imagen cuya degradación no constituye un elemento externo al yo, sino que forma parte de él. Es decir, no es un Sujeto que se degrada en su relación con un referente degradado, sino que él se asume como la degradación. En ese sentido, la imagen que el yo poético se construye de sí mismo es también el referente, y es la que en definitiva define el carácter unidimensional del poemario.

Más aún, este proceso identificatorio determina que se produzcan una serie de homologías simbólicas entre el yo y el referente. Por ejemplo, es evidente que existe una relación homológica entre la constante apelación al símbolo de la muerte por parte del yo, y el establecimiento del caos y anarquía como símbolos dominantes en el referente. En ambos casos, las realizaciones de estos símbolos no se dan en planos distintos a los del yo y el referente, sino en ellos mismos: «*Sólo el que está muriendo puede vivir*» (p. 27); «*Y la calle es una ola insaciable de pareceres/configuraciones yuxtapuestas de un contrasentido*» (p. 12). De hecho, esto último otorga sentido y eficacia a su discurso.

En relación al segundo componente anteriormente señalado, este se construye esencialmente a partir de la fijación de elementos como calles, semáforos, avenidas, asfalto, bocinas, tránsito, carros, guardias, etc., etc. En efecto, estos elementos son los que caracterizan sus espacios escenográficos, y le permiten configurar una cierta poética de la urbe. La riqueza de esta poética radica no en su construcción formal, sino en el énfasis de sus contenidos. Formalmente es artificioso, y a cada instante revela su afán por imitar el virtuosismo verasteguiano. Pero es en el énfasis con que enuncia su discurso, y en el espacio escenográfico que se fija en ese proceso, que su descarnado lirismo alcanza toda su plenitud: «*Y sigo por estas calles donde aprendí/[a] abrir mi corazón a la melancolía/Abrir mi corazón como se abre la bragueta/y derramar mi amor como orines sobre las esquinas*» (p. 9); «*mientras cruzo por [La] Colmena entre prostitutas y homosexuales/que no pueden tirarse un lance conmigo/porque ya me he tirado el lance con la soledad/único bastión que purifica bajo estas luces de neón/rodeado de botellas vacías/sobre un charco prometido a las tentaciones*» (p. 12).

Otro aspecto resaltante en el poemario lo constituyen sus contradicciones textuales. Es decir, cómo conciliar la idea de un referente urbano con

un astronauta [*«como las huellas del primer astronauta»* (p. 12)], o un dinosaurio [*«como un dinosaurio que sobrevive al pasado»* (p. 16)]. O también la idea de que el símbolo de la muerte se realiza en el yo poético y no en un plano distinto, con el siguiente verso: *«La muerte es, y trato de alcanzarla»* (p. 27). Desde nuestra perspectiva, estas contradicciones no son más que de tipo literal, producto de la compulsiva necesidad del autor de forzar la imagen para cerrar el poema, sin importarle su gratuidad ni su fácil contradicción. De hecho, esto no rebasa ni neutraliza el sentido y la eficacia de su discurso, anteriormente señalada.

Finalmente, nos queda un último aspecto por tratar: el «malditismo» en la poesía de Carlos Oliva. Desde su muerte, y aun antes, algunos de sus «amigos» y «voceros» han insistido en crearle una imagen de «poeta maldito», y han asociado, simplistamente, dicha imagen con su poesía. En este proceso, han emparentado, al autor y su obra, con figuras como Rimbaud, y algunos poetas horazerianos. Sin embargo, a nuestro juicio, y al margen de la historia personal del poeta, en *Lima o el largo...* existe, antes que una semejanza, un serio distanciamiento con respecto a aquel «malditismo» universitario y cultista del primer Verástegui, y también, de ese «malditismo» sociológico, vulgar y comunistoide del resto de Hora Zero, y otros poetas del setenta. Y definitivamente, nada tiene en común con ese «malditismo» provinciano de Rimbaud, que ahora no es más que un estereotipo, un clisé.

En realidad, esta es una escritura de la periferia, surgida en un entorno urbano, caracterizado por sus irregulares pero firmes trazos, su intensidad y su descarnado lirismo. Es un discurso cuyo espacio referencial no es asumido como un objeto «al que hay que poetizar» -como en el proyecto horazeriano-, sino como un sujeto de representación que constituye en sí mismo parte del yo poético. En esto radica su particularidad, aquello que lo convierte en un texto capaz de revelarse como parte de un proceso contracultural en marcha, que desde hace algunas décadas viene ganando sus espacios, definiendo sus contornos, y sobre todo, forzando el corpus de la literatura nacional.

En la mitad del camino recorrido

Selenco Vega
(UNMSM)

Publicada por primera vez en 1989 por el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, ya viene circulando en nuestro medio la segunda edición de *En la mitad del camino recorrido (poesía reunida)* (Lima, Ediciones Flora Tristán, 1994, 91 pp.), de la desaparecida poeta María Emilia Cornejo (Lima, 1949-1972), en un esfuerzo significativo de dicho centro cultural.

Muerta por sus propias manos, la figura poco conocida en vida de la poeta fue alcanzando, con el paso de los años, un sitial paradigmático, siendo señalada incluso como «...la iniciadora de una nueva corriente [erótica] en la poesía de mujeres que se ve plasmada recién en la generación de los ochenta...» (1), o, de modo más general, como la artista que «...desenmascara las represivas fórmulas con las que intentaron domesticar a la mujer mediante la culpa y una desesperada frigidéz que sólo existen en la conciencia retorcida de los otros...» (2)

No es nuestro propósito, en la presente reseña, pronunciarnos a favor o en contra de tales afirmaciones; sin embargo, algo queremos decir. Nos parece un tanto desmedido el interés que se le presta al hecho anecdótico de su muerte (lo cual repercute con frecuencia negativamente en la lectura de sus textos), ya sea por las poetas que la utilizan como bandera, así como por la escasa crítica que se ha ocupado de su poesía, y que vio en ella a una joven artista (emparentada por la acción con la brillante suicida argentina Alejandra Pizarnik), y que aun estaba en proceso de formación al morir.

Vayamos por partes. Si bien es cierto que en la poesía de María Emilia Cornejo hay una actitud reiterada con respecto al amor, a las relaciones de pareja, no nos parece menos cierto que el yo que se comunica a través de dichos textos no pretende romper directamente contra las normas establecidas (contra aquellas «represivas fórmulas» de la sociedad hacia las mujeres), tanto como revelar una disposición trágica hacia la vida, hacia un destino que se muestra inexorable, y que intenta ser resuelto, o disuelto por el yo del poema, en la inmensidad reconciliadora del sexo: «...ninguna cama nos aguardaba/sin embargo/cualquier lugar era apropiado/para juntar nuestras desdichas...» (p. 27)

O este otro:

«envueltos en las sábanas de tu cama, esa cama tuya/cargada de pesares/descubrimos las mil formas del amor...» (p. 31)

Es precisamente esta postura trágica ante un destino irremediable (la soledad final, la muerte parecen marcar el giro de este destino), la que otorga profundidad y da sentido a la poesía de María Emilia Cornejo, al ser humano que habita y que nos habla en dichos textos.

Notamos también, por otro lado, que las relaciones de pareja significan para el yo un lento proceso de aprendizaje de su cuerpo, de las posibilidades de su cuerpo como un vehículo de satisfacción y, en general, de anhelo de comunión con los otros:

*«te beso en los ojos, en la cóncava mudez
[de tu inocencia,
te beso y todo tu cuerpo se viste con flores...,
te beso y conviertes las cosas en hechos
[silenciosos y llenos de asombro,
te beso al fin
te beso.»* (p. 39)

No vemos que exista, pues, una actitud de rechazo propiamente dicho, de enfrentamiento a una realidad que se cuestiona y se combate: posturas que ayudarían a definir a un rebelde. En varios poemas el yo se nos presenta no como un rebelde, sino como un incomprendido: *«...ya nadie respeta mis decisiones;/soy la hija extravagante y loca/que hay que rescatar...»* (p. 55)

Pero además -y esto es remarcable- opinamos que no se puede hablar solamente de erotismo en la poesía de Cornejo. Por las razones arriba expuestas, no es ya una mujer, simplemente, la que se nos presenta desnudando su cuerpo y revelándonos sus problemas: las preguntas, necesidades y carencias de este yo podrían ser perfectamente los de cualquier hombre o mujer. Es decir, existe un *rasgo andrógino* que atraviesa los textos y que, bien apreciado, constituye una de sus notas más saltantes.

En lo que toca al aspecto formal, la estrategia discursiva aquí es más bien simple: se percibe en ella una constante coloquial, trabajada en versos

cortos o largos, pero que cumplen a cabalidad la intención de dar un tono confidencial a los poemas, con remates y giros finales a menudo sorprendentes, y en los que Cornejo ya se vislumbraba como una virtuosa:

*«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.» (p. 53)*

Estos méritos formales se acrecientan en los tres primeros poemas de la última parte.

Ahora bien, es cierto que se pueden hallar desniveles a lo largo del libro: existen versos que se repiten, y algunos de ellos se repiten mal (un ejemplo de lo que decimos lo constituyen los poemas de las páginas 21 y 47). Cornejo pierde en efectividad cuando retoriza innecesariamente su discurso, cuando dilata la extensión de los poemas en un afán de ir acumulando frases 'hermosas'.

Creemos que en esto no se equivoca la crítica: tales desniveles reflejan la búsqueda formal en la que se hallaba inmersa la joven autora, al momento de su muerte; tal vez sus mejores poemas estaban realmente por llegar. No importa, recojamos el trasfondo de su poesía y contentémonos con lo que nos dejó: si el destino es irremediable también es, por tanto, irremediable la muerte de la autora.

Pensamos, para concluir, que ya es hora de dejar en paz a la persona en cuyo nombre muchas banderas de reivindicación -justas o no- han sido levantadas desde el día de su muerte, para centrar la atención en su obra, que por breve que parezca, ha sido muy poco estudiada hasta el momento, y que por lo mismo (por lo que es capaz de producirnos a una simple lectura) ha de guardar, seguramente, sorpresas agradables por descubrir.

Notas

- (1) Tomamos de la presentación del libro, por Mariella Sala (p. 12)
- (2) Tomamos del prólogo del libro, por Carmen Ollé (p. 9)

*gálvez maguiño bances
sánchez díaz cabrera
granados garcía vega*