



more fērarum

año 2 número 4 - noviembre 1999



signo
lotofago

UNMSM-CEDOC



m o r e f e r a r u m

año 2 número 4 - noviembre 1999

- 5 *Servidumbre* * Carlos Estela
7 *Vía Expresa* * Carlos García Miranda
10 *Animal sin huesos* * Edgar Saavedra
12 *Poemas* * Adalberto Arrunátegui
15 *Lengua de cieno* * José Gabriel Cabrera
17 *Allá* * Mirko Lauer
20 *El otoñal romance de la tía Elvira* * Juan Pedro Carcelén
- 27 *Primera muerte de María* * Jorge Eduardo Eielson
39 *Lamentación de Dido* * Rosario Castellanos
44 *Dos versiones de Péret* * Esteban Arias
48 *Cinema de los sentidos puros* * Enrique Peña Barrenechea
- 53 *La lógica de la serpiente* * José Ignacio Padilla
65 *Teoría y hermenéutica: acerca del logos literario* * Javier García L.
- Reseñas
- 83 *El viaje interior* * Iván Thays
87 *El libro de los lugares vacíos* * José Gabriel Cabrera
89 *La ausencia de la forma...* * Birger Angvik

m o r e f e r a r u m

*revista de estudiantes de literatura
de la Universidad de San Marcos*

edición y dirección

Carlos Estela

José Ignacio Padilla

Edgar Saavedra

diseño

Rodolfo Loyola

producción gráfica

Henry Vilchez

agradecimientos

Ana y Leonor Ayala

Federico Díaz

correspondencia y publicaciones

moreferarum@yahoo.com

Telf. 461 0497 / 881 4352

Una mujer y un traje de raso ultramarino abominable. Un hombre maduro y un lobo azul entregados al amanecer. Toda materia de cabellos y fluidos y toda la noche pasada crepitando.

Éste es el encuentro de los arlequines.

Salvatore Russo y las camelias. El brillo de las flautas, el alto madero dulce, las sierras y los tímpanos, también los timbales.

No sólo conciertos o flores o voces o *ballerinas*; el susurro de una tarde, kilómetros a caballo, los agitados monstruos de alguna noche victoriana *folle*. Educación debiera decirse en el sentido estricto; después de todo Salvatore diseñaba así su futuro: la inmensa casa del padre infestada de infantes y nodrizas y tutoras, la vejez pronta pero perfecta en su caso e insubordinable en ella y la ropa sin arrugas y la casa libre de ratas, incluso la losa mortuoria, siempre juntos, y el verde pasto inmortal e infaltable.

Los años rosas, viajes y también el elefante blanco del zoológico de Londres o las clepsidras salvajes del jardín botánico. Pero el cinematógrafo, *le pointillisme*, El Cairo, las bicicletas, las reparaciones, los postres, la tarde del fantasma tocando el piano, la enfermedad irremediable de la *nona*, el lobo azul y la chimenea.

Sin embargo, la noche aquella del marino loco.

Fue como de costumbre espléndida la magia del mago que conduce el sonido, espléndida la luna, los bocados, las insinuaciones, la danza de los muertos y los vivos y ella en el sueño de lo inconstatable, viviendo como de costumbre afiebrada por el metal sangrante y ahora bailando en las aguas del marino.

Esplendorosa sirvienta de algún ser de las tinieblas emanaba esa siniestra somnolencia propia del ajeno. Luego de las palabras, los alientos y sudores sugirieron un nuevo destino.

Salvatore, mientras, absorbido totalmente por cifras e historias tontas pero obligatorias, atrapado por el grupo sagrado de los hombres de mundo y tan diferente a aquel animal de infierno con el que se acostaba, tan víctima de la confianza, ese enemigo corajudo que viste nuestra propia carne.

La guió a través de la oscuridad. Con una de sus manos recubiertas de cuero, acarició el dintel de la pequeña puerta trasera. La nueva luz iluminó el aro que llevaba en la oreja, una barba incipiente de días y una sonrisa segura.

Ya lejos los sonidos de la fiesta eran opacados por la rotundidad de lo obscuro. No hubo demasiado ruido, solamente hebillas y piel sobre raso. Se alteró un poco la conducta de las ratas y demás alimañas del lugar. De nuevo la materia informe.

carlos garcía

vía *expresa*

El cielo era difuso, lleno de hojas secas y ramas grises. En uno de los lados se veían enormes edificios horizontales. A ratos refulgía en su interior un leve color amarillento, aunque también pudo haber sido rojo o azul.

—Mira a ese imbécil —dijo Jack mirando hacia el muchacho que cruzaba lento la avenida—, debe ser uno de *los gallinas*.

—¿Lo conoces?— preguntó Paco.

—No.

—¿Entonces?

—Es un presentimiento.

Estaban sentados sobre el césped a un lado de la Vía Expresa. Tras de ellos los autos hacían un ruido largo. Era como un línea de aire atravesando sus cabezas.

—Seguro es uno de esos malditos *gallinas* que atacó a Kike —insistió Jack antes de empujarse un trago.

Otra vez el ruido de los autos en la Vía Expresa cortándolo todo, haciendo que la voz se hiciera opaca, casi inaudible. Luego el viento corriendo feroz bajo los postes. Y las ráfagas de polvo cayéndoles en toda la cara.

—Deberíamos darle una lección— volvió a insistir Jack mientras le pasaba el trago a Paco.

—¿Y si no es?

—Yo creo que sí ¿Lo averiguamos?

El ruido de los autos seguía allá abajo. De pronto Jack se lanzó a la avenida y le dio alcance al muchacho. Paco lo siguió.

—¡Hey tú!— gritó Jack. El muchacho volteó. De inmediato lo reconoció. Trató de correr, pero fue alcanzado fácilmente. Y sin mediar palabras Jack y Paco lo golpearon hasta dejarlo tirado en la vereda, retorciéndose de dolor.

—Vamos a llevarlo al césped— dijo Jack. Entonces lo cogieron de los brazos y lo arrastraron hasta el pequeño jardín que estaba al lado de la Vía Expresa. Volvieron a golpearlo, esta vez hasta dejarlo inconsciente.

—Te lo dije, es uno de los malditos *gallinas*.

Paco asintió. Y pensó en Kike, en el corte que le hicieron en la cara.

—¿Y ahora qué hacemos?

Jack cogió la botella del césped, se empujó un trago y dijo:

—Seguir golpeando a esta mierda.

Y le lanzó una patada en el estómago. Luego, sentados otra vez en el césped, volvieron a beber mientras miraban el cuerpo de su víctima.

—Se llama José. Y es del grupo de El Chino. Ellos fueron los que atacaron a Kike, estoy seguro.

—¡Malditos!— exclamó Paco.

De pronto el muchacho comenzó a quejarse de dolor. Sus quejidos eran delgados y largos. Llenaban la noche.

Ambos se inquietaron.

—¡Cállate imbécil!— gritó Jack.

Los quejidos continuaron. Y cada vez eran más agudos y largos.

—¡Te dije que te callaras!— insistió Jack, y le arrojó la botella. Le dio en la cabeza.

Durante varios minutos permanecieron en silencio. Poco después se acercaron. Vieron su rostro ensangrentado. Paco se asustó. Empezó a sudar. Y por un instante tuvo la impresión de encontrarse lejos de esa escena. Sólo le llegaba, con una extraordinaria nitidez, el ruido de los autos. Luego la mirada de Jack se cruzó con la de Paco. Fue algo fugaz. Entonces Jack se transformó en algo que era sólo movimiento. Paco lo vio pararse, mirar hacia todos lados, correr hacia la baranda de la Vía Expresa, golpearla con furia, ir al puente y regresar.

Una vez a su lado, le dijo:

—Anda, ayúdame a levantarlo.

Paco no se movió. Tenía la mirada fija en el muchacho.

—Creo que está muerto— balbuceó.

Jack lo cogió férreamente de los hombros.

—Escúchame. Hay que llevarlo al puente. ¿Entiendes?

Paco volvió a sentirse lejos de esa escena. La voz de Jack le sonaba distante.

—¡Él es uno de *los gallinas*!

Después todo sucedió muy rápido. A duras penas lograron llevarlo hasta el puente. Allí lo sentaron sobre la baranda. Jack miró hacia todos lados a ver si alguien venía. Nadie. Entonces le confió su plan a Paco.

—Vamos a tirarlo a la Vía Expresa y nos largamos. La gente pensará que se cayó de borracho o de cualquier otra cosa. El viento feroz azotaba el rostro de Paco. También los cabellos desordenados de Jack.

Y lo dejaron caer.

Segundos después se escuchó un golpe seco en el pavimento.

—¡Corre, corre!— gritaba Jack ganando la acera de enfrente. Tras de ellos estallaba un ruido de frenos y choque de autos. Luego, cuerdas más adelante, las sirenas.



edgar saavedra

a n i

Animal sin huesos de ceniza tu rostro en aromas de sed voy hacia tus pelos
enmarañados y complicadísimos
fluye la respiración ciega o la perspectiva de la mirada en la ventana del
fuego

el grito de una mano y un pie anudados con raíces de sal
sombra calcinada de los frutos venenosos el metal que florece de las manos
y los lirios

animal sin sangre que la lluvia de mis venas ha creado y moldeado por mi
saliva en los paraguas de estío

y tu lengua de hielo navegando por mi pecho
los planetas naciendo los peces terrestres mueren de frío
la mentira es verdad cuando habla o cuando sueña
las paredes sueñan con la intensidad de los aviones
las paredes sueñan con la bondad letal de su cuerpo

llegaron los ruidos con los paraísos las cruces y las quimeras
tenías un ojo podrido y los cabellos
cada uno clavado en el cielo
las plantas estaban rotas sobre tus cabellos
la noche se desintegraba lo mismo que la ciudad en pedazos azules de
excremento.

s i n h

m a l

En las próximas estaciones los puñales de tu cuerpo
se habrán desintegrado

las mujeres seguirán caminando desnudas en tus párpados
ahora que van y vienen ancianos los fusiles
por encima de luces y cabezas decapitadas

antes de mi muerte hubiese querido arrastrar
todas las cosas que sobreviven al incendio
escaramuzas de cabellos enredados en mi pecho
lejos de las mascararas y la espadas
corrían por la tierra húmeda y ese olor era el mismo ruido
que escuchaste

cuando amanecieron colgados de tus labios
racimos de origen y agua fecunda de conspiraciones

huye muy lejos donde las estaciones sean reinos fusibles
y de tus armas crezcan pájaros perfectos y constelaciones

ellos seguían el olor del mismo viento
tu seguirás la suerte de la especie más rara
pero

las canterías los desiertos o la noche no podrán negarte su cuerpo
y su sal de abismos.

u

e

s

o

s

adalberto arrunátegui

El azar.

El cambio.

La espesa bruma de lo indivisible.

La entrega de lo impropio al mago del viento.

El hedor o el disgusto, todo el tiempo sorprendente.

Las trompas de los honestos hombres

atacando a quien todo lo toca,

todo lo come.

azar

física

Las luces del mundo y el estado de las cosas.
Los azules cantos de protección y perseverancia,
los dulces metales ahora alimentos,
el levantamiento del cuerpo de la tierra y sus pretensiones,
el cambio que otorgan
las manos creando sombra y una vista perfecta.
La inundación y los círculos revueltos.

El agua es la imagen del cielo entre los hombres,
la distancia entre los pies y el sueño,
las aves y los asientos para huéspedes.

Éste es el cálculo de la gravedad y
el impulso de los veteranos,
los fluidos de lo inconcluso,
los límites, las leyes del fuego.

el **juego** *de las dominaciones*

De nuevo el juego de las dominaciones
y mi sangre de cera,
mis labios como el ritmo
de lo anterior y lo futuro,
el concurso de lo novedoso
y lo frágil.

Me protegen la estola de pétalos de res
y el cirio interminable.
Me protegen lo extenso,
lo sobresaliente,
lo profundo;
me ahogo y es imposible la sed.

josé gabriel cabrera

lengua de •

Cieno

Siente ahora como lo que aprendiste se torna laberinto
y no hay espejo que esconda
el cara/cruz de tus pisadas
tortuga leporina bufeo alucinado
de haces y horizontes rotando al infinito

•
No hay universo sin palomas que huyan de tu mano
ni cosmogonía orgánica que se eriga sin incendiar tu cuerpo
pertenece a todas las hembras y a todos los cuchillos
reales o imaginarios que habitan en el reino
tu sangre explica el vicio y la pureza del planeta
la cintura de la paz y el amor a la guerra

*

La voz es siempre el contacto de una madriguera imposible
soportada por la belleza que resiste a la hoguera
un volcán de gorriones arrojado al cielo
bajo el sol de las cabras y la piel del tormento

No es necesario que ames
regresa siempre al deseo
haz que de tu ombligo nazcan metamorfosis conjugaciones
nudos de sombra espadas
y fragmentos de cieno



allá

Allá: Durante toda mi infancia, y después, Checoslovaquia fue el país que estaba del otro lado de mis padres. A pesar de haber nacido allá y de hablar su idioma, la tierra que había quedado atrás era el lado que yo no podía conocer directamente, sino sólo a través de historias incompletas. Las de mi madre y las de mi padre eran dos tipos diferentes de historias. El breve tiempo que ellos habían pasado juntos en Zatec, mi pueblo natal, y Praga —es decir el tiempo transcurrido entre el inicio de su romance y su llegada al Perú— no alcanzaba a unificar esos relatos sobre el país natal, salvo en una común tristeza de emigrados descontentos, con dificultades para reconocerse como tales. Yo escuchaba las historias y registraba la tristeza, como si se tratara de dos cosas diferentes.

Los relatos de mi madre eran sobre todo anécdotas de una vida familiar rural y algo nómada, extraños cuentos infantiles europeos en los que ella evitaba cualquier arista trágica. Con los años ese evitamiento se convirtió en su contrario, y empezaron a aparecer versiones de truculencia inverosímil. Pero las historias de mi madre no eran importantes frente a su capacidad para reproducir versiones del mundo checoslovaco en la cocina, en los prejuicios, en su relación con la naturaleza. Todavía hoy me impresiona su hallazgo, en medio de las plantas de Chaclacayo, de una flor comestible, que se hunde en un huevo en plena fritura y luego se empuña por el tallo. La flor era demasiado núbil como para ser alimenticia, y al huevo no le aportaba sino un aroma evanescente, y un mango. Posiblemente se tratara de una fórmula popular para engañar al tedio gastronómico.

En cambio mi padre siempre habló de su familia desde la altura de la tragedia. Aun cuando intentaba pintar climas amenos, no tenía manera de eludir presencias como las muertes de seres queridos en los campos de concentración nazis, la fatalidad de la diáspora, el confuso sinsentido de la

guerra y la muerte en combate de su primo Leo, la nostalgia de los paisajes borrados, las ternuras que quedaron sin ser expresadas, las propiedades perdidas, la maldad burocrática sin rostro de los comunistas checos.

Creo que en ambos casos el problema no era con las historias mismas, sino con la manera como eran contadas: presentadas como cuentos de un país que se había convertido en una puerta cerrada, al que nunca se habría de volver. Sin duda la presencia de un gobierno stalinista volvía a Checoslovaquia inhabitable para los tres, pero mi sensación es que eso sólo era un dato físico, civil, de pronto hasta inexacto en algunos de los casos. Debajo de eso siento retrospectivamente (¿es eso posible?) que el país era irregresable sobre todo porque era un lugar al que mi padre no había podido regresar él mismo: el mundo que había dejado atrás al escapar de los nazis en 1939 ya no estaba allí cuando volvió por él con el ejército aliado en 1945. Como que al emigrar la pareja hubiera perdido la fe en algo importante que nunca les fue revelado. O quizás eso ya lo traían puesto, desde la guerra.

El triunfo se agrió en menos de dos años, cuando se fue haciendo evidente que Checoslovaquia había pasado de manos de los alemanes a manos de los rusos. En ese sentido digo que él nunca pudo volver. Yo nací en uno de esos breves meses de tregua en que ello se demostraba. Quizás ese hecho, haber nacido en el lugar al que mi padre no pudo realmente volver, un lugar que también había sido fugazmente ocupado por mi madre, es lo que alejaba de mí lo esencial, en el sentido de lo histórico, checo. Como ser el hijo de una fuga.

Frente al país al que no se podía volver, se extendía delante de mis padres el Perú como el país al que no se podía llegar, por lo menos al comienzo, cuando ignoraban el idioma y muchos de los códigos claves. El Perú pronto terminó volviéndose la pobreza mesocrática que reemplazó a la abundancia de los primeros meses de matrimonio europeo; el aislamiento lingüístico y social fue el inesperado corolario del fin de la guerra, la sorpresa que reemplazó a la esperanza de recuperar lo conocido, o cuando menos ganar lo desconocido. Quizás el Perú también se volvió la obligación de permanecer juntos más allá de lo que lo hubieran hecho en otro contexto, o el accidente que abrevió artificialmente la relación. Me inclinó por lo primero.

Mi primer pensamiento en relación al viaje a Praga programado en 1995 fue que los reinos de checos y eslovacos, bohemios y moravios, habían sido un mundo al que mis padres no me habían permitido entrar con la imaginación o a través de la experiencia transmitida. Como en *Pedro Páramo*, en la versión de mis padres Praga *et environs* había sido para mí Comala, la tierra de los vivos que ya no podían vivir, los muertos que se

resistían a morir, pero sobre todo de las personas que no era posible conocer. Quizás eso es inevitable en cierto tipo de emigración traumática (¿hay otras?). Antes de salir de Lima me pasé días angustiado por la posibilidad de un desencuentro, de un choque, de una mala relación con lo checo y con los checos. Quizás temía que lo checo fuera un espacio prohibido al que yo no debía entrar. Como el cuarto de mis padres en las horas de la tarde en que yo debía dormir una siesta obligatoria.

Nunca escuché a mis padres quejarse por haber venido aquí al Perú, ni los oí tratar su llegada con aspereza. Me imagino que finalmente eran jóvenes, que no se aburrían en el país, que haber puesto distancia frente al stalinismo compensaba muchas cosas, o que les hubiera dolido demasiado reconocer el error de haber elegido a medias este destino peruano de urgencia. Aun así, me cuesta mucho creer en aquella resignada discreción. No sólo porque once breves años después de su llegada ellos, y detrás y delante de ellos mis hermanos, empezaron a irse todos por separado y a lugares distintos del Canadá, sino porque hoy empieza a serme fácil identificar esos temas al fondo de otras discusiones, aparentemente desvinculadas de lo checo, dando vueltas en el recuerdo como silenciosos peces de mal agüero al fondo de un estanque, en la agridulce década en que ellos permanecieron juntos aquí en Perú, la que constituye este lado de mis padres, ese que hoy tengo, y siempre tendré aquí en Lima, todo para mí solo.



juan pedro carcelén

el otoñal

romance de la tía elvira*

Fueron breves las horas de exploración, de toma de posesión diría yo. A su término, mi convencimiento no conseguía convencerme —así era yo de escéptico en aquellos años— de que la mensualidad de doscientos dólares de mi beca me convertía en amo y señor en Santiago. Anduve por las calles que configuran el centro de la ciudad —Ahumada, Estado, Huérfanos, Moneda— y ardí en adelantado deleite —deleite afanoso de un joven que sin percatarse había dejado atrás la adolescencia— al comprobar que los precios de la comida, de las prendas de vestir, de los cigarrillos, de los taxis, de todo, eran alucinantemente menores que los que había dejado en Lima. En suma, un nuevo mundo pleno de placeres se extendía sonriente ante mí y ante mi holgado presupuesto. Y con lo que había escuchado sobre las chilenas...

Les juro que no miento: un billete verde de cincuenta cada mes serviría para satisfacer mis necesidades de techo, alimentación y lavado de ropa. Efectivamente, la zalamera anciana —veintitantos años después no sé si es correcto llamar anciana a una mujer de sesenta— me mostró una acogedora habitación que no llegaba a los diez metros cuadrados, una de las cuatro que encerraba su *bungalow* —lo que nosotros denominamos *chalet* si no me equivoco— en la mejor zona de Providencia. «Esta casa no es una pensión. Ocurre que mi hijo vive en Europa y, para mí, soledad es melancolía» fue la explicación que no exigí pero escuché en una decena de hastiosas ocasiones. «En la habitación de allí —su pulgar fue indicación suficiente, no necesitó extender el brazo— se aloja mi sobrina, una niña de Concepción que también es universitaria, como tú, Juanito. Estudia para

*Este texto (*La sobrina*) corresponde al primer capítulo de la novela inédita *El otoñal romance de la tía Elvira*.

asistente social» expresó, concluyendo aparentemente su charla, aunque sólo era pretexto para prolongarla.

Una vez repartidos los veinte kilos de contenido de mi maleta y los cinco o seis del maletín de mano —ropa, libros, no recuerdo más— mi anfitriona me condujo a la sala, me convidó una copa de armagnac —nunca más lo haría, homenaje al recién llegado evidentemente fue— y continuó su monólogo, apenas roto por uno que otro monosílabo de mi parte. No me disgustaba su cháchara, en el fondo encerraba importante información sumaria sobre la vida en Chile. Como es comprensible, no obstante, una hora y media después sus relatos empezaban a sobrepasar mi hasta entonces sincera paciencia.

Faltaría un cuarto para las diez de la noche y su interminable perorata fue interrumpida por el sonido de una llave que se incrustaba en la cerradura de la puerta de calle. La figura que cruzó el umbral y se acercó a nosotros dificultó mi respiración, con su sola presencia adiviné su voz antes de escucharla, su abrasadora mirada trazó en mi imaginación un paraíso que... ni en el más erótico de los sueños.

Apenas presté atención al «Moniquita, no estudies tanto; te esperábamos para comer. ¡Ah!, pero antes quiero que conozcas a Juanito, él estudia en la Católica y vivirá con nosotros». Sin perder el uso de la palabra —capaz era de perder los calzones pero el uso de la palabra no—, se volvió hacia mí y me interrogó: «Juanito, ¿te gustan los porotos verdes?». Respondí afirmativamente, apuntando siempre los ojos hacia la recién llegada, aunque mi paladar recordaba los deliciosos frejoles del restaurante chileno del jirón Ucayali. No presagiaba que los famosos «porotos verdes» no eran otra cosa que las para mí detestables «vainitas», tal como las llamamos en Lima.

Yo estaba convencido, y aún lo estoy, de que en el Perú hay mujeres más hermosas que en Chile... tenemos cada delicia, cada beldad, que en pocos casos son igualadas por las de otras tierras. Ante tal prejuicio, me sorprendió la perfección física de Mónica. Alta, cabello castaño, enormes ojos del color que el sol da a los lagos del sur, sensualidad en sus labios, armonía en sus formas, la discreta chompa no impedía adivinar el juvenil y bien delineado busto. Me atrajo más, sin embargo, su candorosa timidez, sus pocas palabras, cada una de las cuales bebía yo como el más sediento de los caminantes. Aborrecía en tales momentos las constantes e inacabables interrupciones de la tía.

La casa quedaba vacía durante el día. Habíamos acordado que solamente los sábados y domingos almorzaría allí; a fin de cuentas el importe del menú

de la universidad apenas superaba el costo de los pasajes. Durante las primeras mañanas en mi nuevo hogar solía toparme con tía y sobrina, cada uno librando su propia lucha contra el reloj. La vieja —palabra que la describía con absoluta fidelidad si considerábamos su edad mental— se alistaba para ir a atender un negocio de dulces que mucho tiempo atrás había establecido en Recoleta, mientras que Moniquita —me arrebatava hasta su nombre, dicho, pensado o escrito en esta forma: con diminutivo— idas y venidas en el segundo piso, encantadores pies descalzos, bata color de rosa descuidadamente abierta en su parte superior, no parecía pensar en cosa distinta que en llegar puntual a la Universidad. Aunque mi parsimonia me retrataba, también yo era consciente de mi obligación de no perder la clase de ocho de la mañana.

Al mediar la tarde, concluida la jornada, regresaba esperanzado en encontrar a mi bella estudiante, vano intento porque la vieja aparecía a las siete y pico —siete y tanto en esos lares, después de algunos bochornos aprendí a decirlo así— y solamente entre nueve y diez el ruido de la cerradura anunciaba la dulce llegada de Mónica. Comíamos, encaminándonos después a los mullidos sillones de la sala; la vieja encendería una gigantesca y antigua radio, para abrir, encauzar y por cierto monopolizar la conversación. La detenía, dedo índice delante de los pintarrajeados labios, cuando se interesaba en alguna de las noticias que propalaba el aparato. Oportunamente, a su dudoso juicio, continuaría divulgando insensateces y lugares comunes.

Rápidamente adquirí habilidad para bloquear en quién sabe qué zona de mi cerebro el oído de los seniles desatinos y me concentraba en observar a Mónica, imaginando mis caricias en su suave cabellera, admirando la curva redondeada de sus rodillas y las pequeñas fracciones de muslo que las poco generosas faldas le permitían lucir. En escasos días me convencí de que su intolerable costumbre de ir a estudiar a casa de una compañera tornaba estériles mis regresos a media tarde: la vieja siempre llegaba antes. Fue así que, sacrificando algunas de aquellas noches de tripartita tertulia, comencé a sacar provecho de mis riquezas de rajá y conocí el Santiago bohemio. Cantinas, clubes nocturnos y mujeres fáciles alegraron mi espíritu y mitigaron la frustración de no poder intimar con Moniquita.

Hasta que descubrí que los sábados y los domingos escapaban de la rutina diaria, en particular los últimos, cuando la tía vieja iba de visita donde su tía, a su vez recontra vieja. Así fue que el segundo domingo después de mi ingreso en escena quedé solo con Moniquita. Yo, por lo general bullicioso y extravertido, no podía reconocerme en el joven tímido, abobado por la

belleza de esta doncella. Intercambiamos algunas frases, desde el estúpido «¿y cómo te va en la escuela?», hasta el no más útil «estoy leyendo *Rayuela*; si quieres te la presto apenas la termine». No mucho contribuyó su relato de que tenía parientes en Lima —apellidaban Reátegui si la memoria no me traiciona— y que hasta había pasado sus vacaciones en nuestra capital, algo así como seis años antes.

El siguiente fin de semana estuvo marcado por el progreso. La no tan breve charla sobre cine tuvo como corona mi invitación, aceptada y concertada para el próximo sábado. La distancia que todavía nos alejaba se estrechó, para mi felicidad, cuando me confió su preocupación por el trabajo que le habían encomendado en la escuela: debía preparar una muestra de fotografías que ilustraran la forma de vida de la población pobre de Santiago. Y ¿para qué estaba yo? —ese fue el momento en que sentí recuperada mi desenvoltura— si felizmente había traído conmigo mi cámara, si conocía de fotografía poco menos que un buen profesional: «¿entiendes la importancia de realizar una toma con el apropiado primer plano?», «no confíes en lo que ven tus ojos, piensa fríamente en lo que la máquina va a reproducir». Todo un éxito: el siguiente domingo iríamos juntos a buscar las fotos precisas para su tarea.

Mi mano izquierda, paralizada por la timidez, no cumplió su misión ese sábado. A duras penas se posó encima de su derecha durante un par de momentos de tensión de la película de suspenso, regresando a su lugar sin haber sido rechazada. El domingo visitamos un par de *callampas* y mi experiencia en el manejo de la cámara fotográfica convirtió en juego lo que supuestamente trabajo debía ser. De regreso, para terminar con el rollo, nos detuvimos en un parque de Providencia. Gocé fotografiándola, me excité tomándola del antebrazo, y después del hombro, mientras le explicaba cómo debía hacer para lograr sorprendentes tomas de una esplendorosa flor. Mientras retiraba el rollo de la máquina, le alcancé a decir: «Moniquita, yo...»; quise agregar «te amo» o, al menos, invitarla a una discoteca para el sábado que venía, pero... solamente salió de mis labios un inoportuno «creo que tus fotos saldrán sensacionales». Fue que, al mirar el fulgurante azul de sus ojos, más fulgurantes y más azules a la luz del astro rey, perdí valor, mis labios se negaron a obedecer el mensaje que, al unísono, despedían el cerebro y el corazón.

Ya entonces, sabiendo que los días de semana nunca serían propicios para mejorar mi relación con Mónica, me terminé de unir al grupo que sabía vivir lo que yo consideraba «buena vida». Fue así que, junto con otros dos peruanos, no tuve inconveniente en acompañar al chileno Silva a la casa de

Madame Henriette. «Esto es vida, muchachos», argumentó nuestro guía. «Aquí encontrarán a las hembras más ricas de Santiago. Olvidense de las tristes patinas de Providencia y de las sobrecoloridas inquilinas de *San Martín*», concluyó. A las seis en punto tocábamos la puerta de la que en apariencia era una seria casa de Vicuña Mackenna.

—¡Chicas!, salgan que ha llegado un grupo de buenos amigos —gritó con voz quebrada Madame Henriette. Y las chicas salieron, terminando entre risas la charla que habían iniciado en el interior. Una de ellas, tan pronto se vio en medio de la amplia sala y miró distraídamente a la concurrencia, se llevó las manos a la cara con el obvio propósito de ocultarla. Pero ¿cómo no reconocer la chompa verde, la falda negra, las pálidas manos que un par de veces acaricié, las torneadas pantorrillas, que admiraba noche tras noche?

Durante algunos segundos —que horas fueron para mí— ninguno de los dos supo qué hacer, menos aún qué decir. Seguidamente ella, sintiéndose irremediamente descubierta, se dejó caer sobre un sofá y elevó la vista hacia una araña de cristal que había perdido buena parte de sus lágrimas.

Continué de pie, como inexpresiva estatua, fiel monumento al pasmarote enamorado, sin atinar a nada. Solamente cuando vi que el zambo Portugal posaba los golosos ojos en Moniquita, entendí que debía adelantarme, tomé asiento junto a ella y la así de la helada mano. «Por mí no te preocupes», mascullé: «seré una tumba». La juvenil *belle de soir* me susurró al oído sus razones: la vieja no le perdonaba el pago puntual de la mensualidad, por muy sobrina que fuera; y sus padres no estaban en condición de enviarle dinero.

El diálogo prosiguió en una habitación atiborrada de colores fuertes, ante una incitante cama de dos plazas a cuyos lados hallábanse colocados grandes espejos en posición por demás elocuente. Mónica se desnudó con rutinaria prontitud. Conocí entonces sus erguidos senos, el pubis entrecerrado de áureos vellos. Y quise amarla, pero no encontré respuesta franca dentro de ella: sus gemidos postreros se contradecían con el inocultable desinterés de su piel. Luego de un soso cambio de frases olvidadas, me vestí y salí de la casa sin el menor ánimo de una segunda vez.



agua de la cangana

UNMSM-CEDOC

jorge eduardo eielson

22 de agosto de 1980

Mientras escribía e imaginaba (Roma, 1960) lo que podría ser la procesión del Señor de los Milagros en la ciudad de Lima, en un lejano futuro, no tenía a mi alcance sino las imágenes borrosas de mi memoria, que yo intentaba proyectar en dicho futuro. Casi veinte años más tarde, de regreso a la ciudad, heme en el centro de la procesión. Lady Ciclotrón, frente a mí, agita una banderilla color violeta. José la acompaña a algunos pasos de distancia. Pedro se deja llevar por la multitud, por su eterna embriaguez, por el orgasmo en común. Todo es igual al texto. El Señor de los Milagros es el mismo. La luz del crepúsculo limeño, en ese día de octubre de 1979, igualmente violeta y dorada. Cada cosa sigue en su lugar: las *vivanderas*, el olor a pescado frito y perfume rancio, en la calle; la Marcha Fúnebre en el aire, entre el incienso y los cirios encendidos; y la muchedumbre en los balcones, los techos, los postes, los árboles. Y la misma sensación de felicidad y dolor, de irrefrenable éxtasis y de asco, como si el tiempo no hubiera pasado. Las imágenes de la vieja escritura corresponden a esta descripción con pasmosa fidelidad. Es casi un milagro. Pero el presente en que me encuentro es *otro*. La marea humana que me envuelve, las calles oscuras y siniestras, las lamentaciones, los estragos del alcohol, la miseria y la droga ¿no serán más bien *realidades* surgidas del texto? Esto no debe extrañarnos. La mixtificación de los ritos de la fertilidad y su ocultamiento en el seno de la religión cristiana, tiene su origen en el Antiguo Testamento. Para la moral judía el arcaico culto fálico (observado en todo el Medio Oriente pre-bíblico, como resulta abundantemente demostrado en la literatura sumeria de reciente desciframiento, así como en

algunos Rollos del Mar Muerto) era considerado peligroso agente de delirio colectivo, perturbador de la eficacia laboral. En ninguna otra religión —como cualquier estudioso de antropología o de historia de las religiones lo puede atestiguar— el desperdicio de la energía y de la libido han sido reprimidos con tan implacable furor. La destrucción de Sodoma y Gomorra no tiene otro sentido. El erotismo —forma superior de la sexualidad, arte de amar, rito y ceremonia, consagración del cuerpo— era objeto de ignominia. Que un pescador de la antigua América, o su descendiente, restablezca hoy la ritualidad erótica en una celebración religiosa, no tiene nada de nuevo ni de sacrílego. El culto fálico, además, está presente en las culturas precolombinas —como en todas las antiguas civilizaciones— según puede apreciarse en las diversas representaciones artísticas. Por otra parte, salta a los ojos el significado pleno y gozoso del antiguo *phallus* como dios de la fertilidad, y su virtual transformación en el madero cristiano: el ocultamiento está en el sibilino pasaje de la imagen real del hombre, a una entidad abstracta, representada por dos segmentos de madera que se entrecruzan y se convierten en un duro instrumento de tortura*.

—¿Un poco más de té? —ofreció doña Paquita.

—No, gracias, está delicioso, pero tú sabes que a mí me pone nerviosa.

—¡Verdad! ¡Qué distraída soy! A propósito ¿has tenido noticias de Charlie?

—No. Como tú sabes, sus estadías en Iquitos son larguísimas. Estoy segura que está bien, eso sí respondió la señora Mary.

—Naturalmente. La verdad es que ser la mujer de una eminencia debe ser cosa seria. Créeme, querida, que te admiro mucho. ¿Otra galletita?

—No, gracias.

—¿Están muy ricas, no es cierto? —preguntó doña Paquita.

—¡Oh, sí, exquisitas! —replicó la señora Lotte, con las mejillas rojas, la frente ligeramente húmeda.

—¡Hace calor! —añadió, tratando de ventilarse con las manos.

* Si bien la crucifixión fue una práctica en uso mucho antes del calvario de Cristo, no siempre la cruz fue un símbolo de muerte. Antes era solamente el yugo que se imponía a los bueyes para arar el campo, o a los esclavos para impedirles la fuga. Y en tiempos aún más remotos, la cruz presentaba una suerte de palo erecto a la altura de la ingle, en el madero vertical, como para indicar el lugar del pene, y convertir a la misma en un simulacro del cuerpo masculino.

—Doña Paquita se incorporó rápidamente e invitó a sus amigas al jardín.

—¡Fantástico! ¡Realmente bellísimo! —exclamaron casi al unísono.

—Y, esta enredadera de flores moradas, ¿cómo se llama?

—Sangre de Saturno, o Flor del Señor de los Milagros.

—¡Nunca la había visto! ¿Es nueva?

—Sí. Novísima. Ha sido creada el año pasado en el Laboratorio de Iquitos. Hacía falta una flor así para la procesión. ¿No les parece regia?

—¡Extraordinaria!

—Para los biólogos es un juego de niños. Hacen esto mientras proyectan convertirnos en pequeños dioses y diosas... —comentó doña Paquita riendo. Pero se detuvo de golpe.

—¡Roberto! ¡Qué susto me has dado! ¿Qué haces aquí?

—Nada, leía simplemente.

—¿Echado en la yerba?

—Pues, sí...

—Conoces a Mary y Lotte, ¿no?

—Sí, claro. ¿Qué tal?

—¡Qué manera de saludar! ¡Levántate, malcriado!

—¡No tiene importancia! Somos nosotras las que lo estamos molestando —lo excusaron las señoras.

—¡Y yo que tanto les hablo de ti! —exclamó doña Paquita. Pero los agudos chillidos de Arturo, el loro, posado en una rama, acabaron con su paciencia. Lanzó una mirada furibunda a su hijo y al pájaro, y se alejó sin añadir más nada, seguida de sus amigas. Roberto se la quedó mirando, mientras se dirigía al interior de la casa. Su madre llevaba una suerte de túnica gris, de un tejido semejante al terciopelo, que le sentaba mucho. Sus amigas, en cambio, parecían querer imitar a la ultracentenaria reina de Inglaterra. Se hacían construir castillos de estilo Tudor en los desiertos de Lurín y Chimbote, y cultivaban inmensos jardines poblados de ciervos y zorros ingleses. Milagros de la tecnología nuclear y de las nuevas fortunas llovidas de la selva. ¿Qué habría dicho la abuela si viviera? A ella nunca le importaron esas cosas. Quizás porque su vida había sido colmada por la música, Mozart y Vivaldi, sobre todo. No olvidaría nunca los paseos nocturnos por el malecón. Después de haber tocado el piano hasta la medianoche, y mientras los demás dormían, su abuela se lo llevaba afuera y le enseñaba la posición de las estrellas en un cielo tan increíblemente azul que daba miedo mirarlo. Se sentaban luego en un pequeño parque, con cuatro grandes árboles y una fuente al centro, en la que solía pescar algunas ranitas recién nacidas.

La abuela murió cuando Roberto tenía quince años. ¿Cómo era posible que hubiera acabado así, víctima de un implacable cáncer al estómago, ella que casi no comía ni bebía, ni se ocupaba de otra cosa que no fuera la música? Su adorable semblante había desaparecido bajo una máscara atroz, con los ojos de animal masacrado. Fue un interminable periodo, que lo llenó de profundo estupor. Durante las noches salía de casa y corría como loco por el malecón, con la cara cubierta de lágrimas. El mismo cielo azul, absurdamente estrellado, le daba náuseas ahora.

Terminado el calvario, el más completo silencio siguió a tanta música. Su madre entró en una clínica, para restablecerse de la tremenda prueba, según afirmó. Y, naturalmente, él tuvo que ir a verla todos los días, escuchar sus eternas quejas, sus pequeños sollozos, sus consejos, encargos, premuras, y todo el arsenal chismográfico acerca de la parentela y amigas, más o menos sinceras. El resto del tiempo lo pasaba en la casa, echado en la yerba, con Arturo al lado. Nadie lo calmaba ni podía entenderlo mejor. La perenne alegría del pájaro era sin duda su propia alegría, no perdida sino transformada, en algo nuevo, indecible por el momento.

—¿Qué le parece? —dijo doña Paquita a la modista, mientras se miraba en el espejo.

—Nada como un buen *tailleur* ¿verdad?

—Su estadía en la clínica había sido más corta de lo previsto puesto que, según ella, la atención y la comida dejaban mucho que desear.

Es severo sin ser triste —continuó—. El *foulard* de seda cruda le queda muy bien. Un pequeño toque, sabe usted. El luto es algo que se lleva aquí —y doña Paquita apoyó el puño diminuto en la parte izquierda del seno. ¿Frivolidad? Quién podría decirlo. Ella sabía muy bien cuánta fascinación y cuánta autoridad ejercía sobre los demás con su simple presencia. Por ejemplo, no le era difícil imponer un precio francamente alto a una porcelana china o a una silla de estilo —auténticas naturalmente— cuando se decidía a vender alguno de los preciosos objetos que le dejara la abuela. Y si con los clientes ocasionales, es decir los de «medio pelo», el precio era indiscutible, con los amigos se mostraba mucho más condescendiente y dispuesta a tratar. Pero el verdadero remate —así habría que llamarlo— de sus pertenencias fue obra de Roberto, a quien, por otra parte, fue ella misma en expedir a Europa para alejarlo de su morboso capricho por María Magdalena, como ella lo definía, insinuando que no sería raro que esa mujer le hubiera hecho alguna brujería, puesto que en ese ambiente, en pleno siglo XX esas cosas sucedían. Aparte un pequeño departamento, que le dejara su padre, Roberto no poseía otros bienes, y ella se vio obligada a convertir su

casa en una verdadera tienda de antigüedades. Día tras día desaparecían tallas y telas coloniales, enteros armarios repletos de porcelana y platería inglesa, implacablemente convertidos en centenares de dólares que, a su vez, Roberto transformaría en alquiler, calefacción, comida, *boites de nuit*, mujeres, ocio. Sin que ni un solo pincel, ni un solo tubo de color pasara nunca por sus manos. Pero, doña Paquita, hija única ella misma, como su abuela, entendía muy bien a Roberto y sólo se preocupaba de su felicidad. A sus viejas amigas, cada vez más raras, a los pocos parientes que le quedaban y, sobre todo, a sus nuevas amistades —damas de origen extranjero, enriquecidas por el reciente auge de la industria cibernética nacional—, doña Paquita decía simplemente que estaba harta de esas vejeces, que había que renovarse, y otras cosas por el estilo. Se refugió en el jardín, entre sus rosas y sus ñorbos, sus claveles y sus dalias. En ningún otro lugar se sentía mejor, puesto que ella misma lo había cuidado hasta en sus mínimos detalles, dejando a Cristóbal el trabajo más pesado o francamente aburrido. Y ello iba de total acuerdo con su naturaleza floral, tan susceptible y propensa al desmayo. Una naturaleza frágil y delicada, como de orquídea, cuyas cansadas raíces se aferran, sin fuerza, a una tierra paulatinamente convertida en arena.

el traje de satén *violeta*

María Magdalena Pacheco, en arte Lady Ciclotrón, comenzó a bajar lentamente la cerradura relámpago que le corría a lo largo de la espalda.

Nada tan cerca de su cuerpo y, al mismo tiempo, tan a la vista de todos como su traje de satén violeta. Verdadera segunda piel, ésta era el deslumbrante pasaporte del primero. Ya que no hay macho borracho, joven o viejo, que no sucumba ante el influjo de una suntuosa criatura. Todas las noches, después del *show*, escuchaba susurros oscuros. Promesas de amor. Aventuras románticas. Viajes espléndidos. Todo ello destilado en sus oídos como un dulcísimo, inútil veneno. Puesto que la diosa-serpiente contenía su propio antídoto doloroso: ella sabía muy bien que bajo tan tiernos vocablos, el cazador nocturno escondía un par de testículos repletos y desesperados. ¿Los labios y los ojos inteligentes de Roberto acaso no le habían hecho mil promesas?

Lady Ciclotrón dejó caer el vestido con parsimonia, con insondable desdén. La voz de Frank Sinatra se posaba entre sus labios cada vez que ella se detenía con la mirada fija en un rostro cualquiera. El traje de satén violeta era el último traje. No habrían otros después de él. Tenía once años cuando su madre la llevó a una tienda de chinos y le compró un vestido rojo con lunares blancos. Ella se lo puso sólo los domingos y le duró muchísimo. De vez en cuando su madre le ponía unos listones rojos en las trenzas, y entonces se sentía más bonita. Más completa. Más limpia. Hasta conversaba con los chicos del *callejón* y les daba la espalda sin miedo, para que admiraran sus lazos. Su primer traje violeta no fue, sin embargo, de satén, sino de percala. Su madre se lo compró para que agradeciera al Señor de los Milagros que la había salvado de una pulmonía. El doctor había dicho que su estado era grave y su madre le rezó al Señor día y noche y le hizo un voto por ella. Durante años María Magdalena asistió a la procesión con el mismo vestido. Apenas le hizo algunos retoques en la basta y la cintura, a medida que crecía. Claro que ya no se lo podía poner, pero ahí lo tenía todavía, dentro de una caja de zapatos, envuelto en papel de seda, impregnado de recuerdos, de naftalina, de cera.

Conoció a Roberto el mes de octubre —mes del Señor, mes violeta de Lima— durante el cual se lo ponía diariamente. La sorprendió y la atrajo de inmediato su cara de Cristo, sus cabellos y su barba tupida. No pudo evitar mirarlo furtivamente, y él no la perdió de vista ni un solo instante. Había ido con su madre al templo de las Nazarenas a rezarle al Señor y ella lo sintió todo el tiempo a su espalda, observándola en silencio. Era la primera vez que un joven blanco y apuesto la miraba y la seguía con tanta insistencia. Terminada la oración, sujeta al brazo de su madre, se encaminaron a la casa. Roberto la siguió hasta su barrio. Una vez adentro, a través de una ventanilla, pudo verlo de pie, en la vereda de enfrente, a pocos metros del *callejón*. Fue entonces que ella, sin el menor reparo, aunque muerta de miedo, volvió a salir apresuradamente y se refugió donde el chino de la esquina, para comprar canela, según le dijo a su madre. Sólo durante el regreso, Roberto se le acercó resueltamente.

—Señorita, tenga la bondad: ¿cómo se llama esta calle, por favor?

El traje de satén violeta cayó al suelo y Lady Ciclotrón levantó los pies asqueada, como si los sacara de un odioso pantano. No faltaba nunca

quien se lo pidiera a gritos, como un pordiosero pide las migajas de un banquete. Pero el traje, entonces, ya no era suyo. Ya no le pertenecía ese trapo inmundo, transido de deseos masculinos. No se vestiría más nunca, aunque nunca se hubiera vestido realmente. Había cubierto su cuerpo, y nada más. Jamás pudo comprender esas láminas antiguas de ciertas damas limeñas que se vestían completamente, dejando al descubierto tan sólo el ojo derecho. Las llamaban las *tapadas* y su recato y su pudor eran proverbiales, así como su gracia y su belleza. Pero ¿cómo apreciar estas dotes a través del sayo y el mantón? ¿No sería más bien una artimaña para mejor engañar al pobre varón colonial y católico, con un suculento matrimonio? Todas esas damas, antiguas o modernas, le daban rabia. Demasiadas miserias había visto ya bajo esos trajes. No, ella no se vestiría más.

—Avenida Rímac —respondió, con voz temblorosa.

Roberto siguió caminando a su lado.

María Magdalena aceleró el paso.

—¿Me permite que la acompañe?

—Siga nomás —respondió, sin mirarlo.

—Francamente, no quisiera molestarla.

Ella no abrió la boca. Siguió caminando.

—¿No podría verla otro día?

María Magdalena no sabía qué responder. Hubiera querido decir que sí. Mirarlo a los ojos. Abrazarlo. Estrecharse contra su cuerpo. Pero no dijo nada. Se alejó con rapidez, volteó la esquina y entró en el *callejón*.

Al día siguiente, él estaba de nuevo esperándola, en el mismo lugar.

La primera vez que se desnudó ante él, Roberto la contempló tendido en la yerba, sin ni siquiera tocarla. El vestido de niña yacía en el césped. Dibujaba un misterioso drapeado que se confundía con las flores y las plantas del parque, sumido en la oscuridad. Roberto se lo había pedido y ella no pudo contradecir a su deseo. Su pobre cuerpecillo temblaba sobre la yerba húmeda. Sintió en su piel el perfume de un pétalo de rosa. La suave brisa le dilataba los poros y sus pequeños senos saltaban de frío. Pero era completamente feliz, ante los ojos amados. No necesitaba más nada. No quería más nada. Aparte de esa primera desnudez, ¿qué otra desnudez podría existir? ¿Quién otro sobre la tierra podría mirarla como la había

mirado Roberto esa noche? Para la virgen adolescente, todo sería siempre virgen e inmaculado como entonces. En su miserable liturgia de todas las noches, ella no haría sino perpetuar ese purísimo instante.

El traje de satén violeta volvió a caer al suelo, definitivamente esta vez, dejando al descubierto su diminuto ombligo, su espalda y sus piernas sudorosas. Lady Ciclotrón dio media vuelta, con la voz de Frank Sinatra en la garganta, el llanto en la pupila. Apoyó el pie derecho en una silla e inclinó la cabellera hacia atrás, con las manos en la nuca: sólo la separaban del éxtasis tres pequeños triángulos violeta, dos en los senos y uno en el pubis. A sus pies, la multitud bramaba como un toro enfurecido.

26 de agosto de 1980

Como toda invención literaria, Lady Ciclotrón adolece de un defecto: ella ha existido realmente. Yo la he visto en carne y hueso, he admirado su vertiginoso *strip-tease*, aun si dicha ceremonia no tenía lugar en el *California*, ni en ningún lugar del Perú, sino en París. No importa. Hubiera querido escribir sobre ella como si cantara. Hubiera sido un himno. Una letanía de Arturo. Un canto gregoriano. Es decir: sin acompañamiento (ningún otro personaje, ningún dato biográfico, ninguna historia), sin orquesta, sin arreglo. Casi sin palabras. Esto no me ha sido posible. Pero, si la he rodeado de gente, de personajes abyectos, de amores absurdos, de humillaciones, de palabras, es porque yo mismo —como Roberto y como Pedro— yo mismo nunca la comprendí. En la orgía verbal, ella siempre tomó la iniciativa, apareciendo y desapareciendo de la escena, apenas cubierta de satén violeta. Puesto que en su habitación de Malambo (o Menilmontant), no había rincón que no estuviera lleno de flores. Violetas, naturalmente. Y, puesto que dicha habitación no era sino la continuación del escenario, la ceremonia continuaba en ella, ante los ojos ávidos de Pedro.

Pero, mi incomprensión —no sé qué otra palabra emplear— no es ciertamente casual. No. Mi incomprensión proviene de una antigua ceguera, de una suerte de curioso daltonismo que atribuye al color violeta gran parte de la desventura humana, de la adversidad y de la muerte. Y, puesto que todo en ella era violeta —color maldito entre sus compañeras de

oficio— ¿cómo exorcizarlo sin recurrir a él una y mil veces? Que ella lo supiera desde siempre, no cabía la menor duda. En su tocadiscos violeta, la voz de Frank Sinatra, voz violeta por excelencia. En su fastuosa mesa, de mantel y copas violetas, picarones y chicha morada. En su imposible lecho de baldaquín dorado, sábanas y tul violetas. Y, sobre todo, en su miserable existencia de niña mulata y sin esperanza, un solo orgasmo seguro: la violación de Pedro. Así, niña violada y violeta, María Magdalena era la desesperación hecha mujer, la pureza de la Ostia Negra y el Vino Púrpura de los Anacoretas. Lo opuesto a la descomposición y el cálculo, su corazón era un torbellino, su sexo, una revolución. Demasiado inventada. Demasiado violeta, para que yo, ni nadie, pudiera comprenderla.

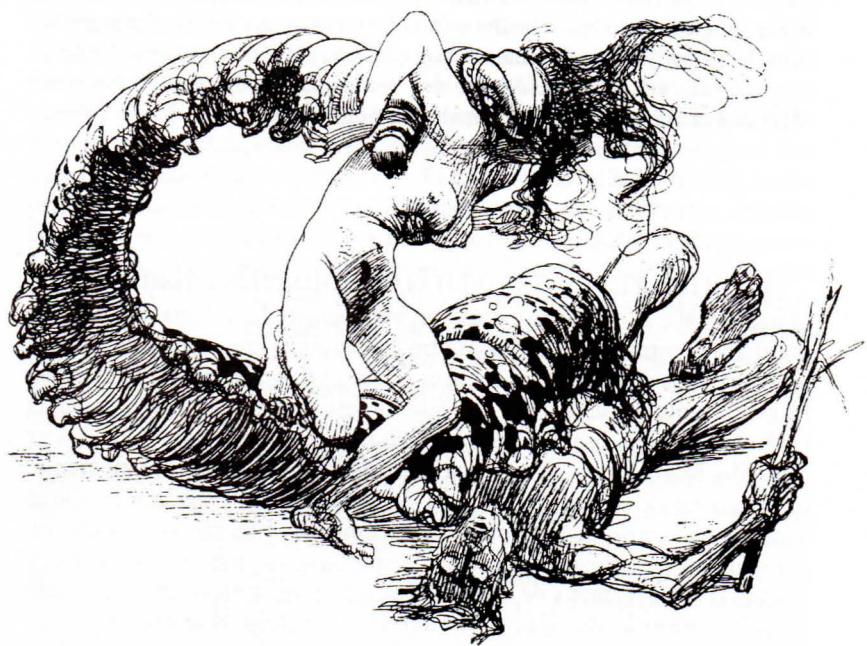
¡Qué tal huevón! Nunca entendería nada. Era más terco que una mula. Mil veces le había dicho que el mar estaba jodido. Pero nada. Se sacaba la mierda por las puras. Y ese cojudo de Ezequiel, que lo metía en política y lo salaba más todavía. ¡Qué tal raza! ¿A quién quería joder? ¿A los *blancos*? ¡Estaba fregado Ezequiel! A quién se le ocurre ir donde el Ministro, si el Ministro no era nadie. Había que ir más arriba para encontrar algo. ¡Y el huevón de José que le hacía caso! No le importaba un pepino, pero José era su compadre y si seguía pescando se enfermaría. ¡Qué mierda! ¡Allá él! El pellejo era suyo. ¿Y María? Pobre muchacha, se le veía tan flaca, seguro que ya estaba enferma también ella. El mar los mataría a todos. Era una peste de la granputa, que ni a su madre perdonaba. Él por su parte no tocaba pescado ini tonto que fuera! ¡Y eso que le gustaba, y cómo que le gustaba! Hasta crudo se lo comía, sin limón ni nada. Apenas pescadito, sin tocar tierra, ni manos de cristiano. Pero de eso hacía ya mucho tiempo. Ahora no. Por eso le daba pena su compadre. Lo había ayudado como podía, le había prestado plata. Eso no le importaba, pero ya no podía. ¿Qué culpa tenía él, si no encontraba trabajo? Por eso prefería casi no verlo. Ni a él ni a María, pobre muchacha. De María Magdalena se alejó por otro motivo. Era buena la negra. Todo corazón. Había sufrido mucho porque era morena y se enamoró de un blanquito de mierda que la plantó para siempre. ¡Desgraciado! Ella trabajaba duro y ganaba buena plata porque era una artista. Claro que era bonita y tenía buen cuerpo y eso la ayudaba. ¡Buen lomo era la zamba! Pero a

quien dijera que era una mujer mala le rompería el hocico. Porque no era verdad, ella no era así. María Magdalena bailaba y se ponía *calata*, es cierto, pero no le hacía caso a nadie. Pensaba sólo en ese blanco cojudo. Era más seria que una monja. Pero la gente era mala. La gente no entiende esas cosas. Creen siempre que todas las bailarinas son putas. Por un rato se apegó a ella. Tanto le gustaba y la consideraba. Pero, francamente, de verdad de verdad, no la quería. No había nada que hacer. Mujer que le gustara, mujer que dejaba. Por eso le había dado miedo María. Se hizo el tonto y se la pasó a José. No quería que nadie la tocara sino su hermano. Así no la perdería y la podría ver siempre. José la respetaría. La haría feliz. Le daría todo lo que pudiera. Aunque no tuviera nada que darle, pobrecito. Por eso también lo ayudaba. Aunque no sólo por eso, claro está. Él lo había visto pescando. Era cosa sería, José. No perdía nunca la calma, y hasta el mar se calmaba cuando lo veía. Y a él mismo lo calmaba. Si pasaba mucho tiempo sin verlo se ponía nervioso. Por eso quizás, cuando se peleó con Charlie y volvió a la playa, ya ni a los ojos pudo mirarlo. El gringo desgraciado lo había ensuciado. Él le hizo caso por la plata, claro. Pero también porque le gustaba la aventura. Por culearse un maricón y ver cómo era. El gringo vivía en la Metrópoli, arriba arriba en una torre de vidrio. Le daba todo lo que quería. Comía y chupaba fino. Lo vestía como a un maniquí. Pero el granputa le quitaba toda la ropa en la noche, lo dejaba *calato* y lo manoseaba. ¡Tampoco no era de palo, qué carajo! Así todas las noches. Claro que no podía durar. La cosa se puso fea. Tanto que pensó robarle un día de esos. ¿Era pecado robarle al gringo rico cuando él se moría de hambre? ¿Acaso el gringo no le robaba a él también? Ahora que, francamente, esa vaina no le gustaba. A José ya casi no le daba cara y eso no podía ser. No era cojudo su compadre. A lo mejor se daba cuenta. Y, si no ¿para qué servía la amistad? Era cosa sería la amistad. Con las mujeres siempre había guerra. Con un amigo, no. ¡Vaya usted a saber por qué era así! Quizás porque con los amigos no había cama. O porque entre dos hombres habían más cosas en común que entre un hombre y una mujer. Esto era lógico. Pero, no le bastaba. Claro que siempre necesitaba mujeres. No podía vivir sin ellas. Pero, las cambiaba siempre. Llegaba un momento en que se cansaba de ellas y no sabía de qué hablarles. Quién sabe cuántas veces, después de acostarse con una hembrota y haberle hecho cuánto Dios crió en la cama, corría a la playa en busca de José. Trabajaban en silencio, entonces, y eso le bastaba. Porque la amistad es esa cosa fantástica que nos llena de alegría sin saber por qué. No nos da plata. No nos da placer al cuerpo. No nos sirve para nada. Pero, ¡carajo!, no se puede vivir sin ella. Claro que él también era jodido. Trataba mal a José. Y cuando se *encamotó* de María

Magdalena, se salvó gracias a él. La negra lo había embrujado. Sentía el olor de su piel por todas partes. Veía su *concha* y sus tetas hasta en la sopa. No lo dejaban vivir. Y, encima, la quería bastante también. Todas las noches la esperaba a la salida del *California* y se acostaban y culeaban hasta el amanecer. ¡Era bien rica la negra! Pero así no podía durar. Casi se vuelve loco. Hasta que José, sin decirle una palabra, le devolvió la paz. ¿Cómo había hecho? ¡Quién sabe! Un día volvió a mirar el mar turquesa y a sentirlo en su sangre como una botella de agua pura. Volvió a observar el movimiento de las nubes, la posición de las estrellas, y la tempestad se acabó. Por supuesto que María Magdalena no lo entendió. No habría podido entenderlo nunca. Y, sin embargo, él no había hecho nada de malo. Todo lo contrario. Pero quizás por eso tenía fama de loco. Desde chiquito no lo entendió ni su madre. ¡Pobrecita, cuánto la había hecho sufrir! Pero ya era tarde para arrepentirse. Si no fuera por José, su hermanito, su compadre, quién sabe qué sería de él. Aunque esta vez ya ni José lo sacaría de la mierda. Ni José ni Ezequiel Martínez ni María Magdalena ni nadie. Ni siquiera el Señor de los Milagros.

La primera vez que María durmió en la cabaña de José, el mar le salió al encuentro, como un viejo amigo. La cabaña de Pedro se hallaba muy cerca y ella fluctuaba entre los dos como una especie de faro: los acercaba y los separaba a un tiempo. Sin que se dieran cuenta, una nueva forma de amor los unía. Pero el equilibrio era muy tenue. Por ejemplo, la caída de un objeto bastaba para amenazarlo. Como ninguno de los dos se inclinaba, María lo recogía sin decir una palabra. Pero, desde ese momento, el desventurado objeto desaparecía de la cabaña sin dejar rastro. Otras veces se trataba de un gesto cualquiera, como servir un café o una cerveza, por ejemplo. No sabían nunca cómo comportarse en esas circunstancias, y cuando el hilo del amor y de la amistad se interrumpía entre los tres, el café podía helarse en la taza o la cerveza hervir en la botella. Ninguno de ellos se atrevía a mover un dedo, por temor de romper definitivamente el hilo y convertir ese pequeño incidente en una verdadera ruptura.*

* Jorge Eduardo Eielson: *Primera muerte de María*. México: Fondo de Cultura Económica. 1988. pp. 27-42.



UNMSM-CEDOC

lamentación de **dido**

Guardiana de las tumbas; botín para mi hermano, el de la corva garra de gavlán;
nave de airosas velas, nave graciosa, sacrificada al rayo de las tempestades;
mujer que asienta por primera vez la planta del pie en tierras desoladas
y es más tarde nodriza de naciones, nodriza que amamanta con leche de
sabiduría y de consejo;
mujer siempre, y hasta el fin, que con el mismo pie de la sagrada peregrinación
sube —arrastrando la oscura cauda de su memoria—
hasta la pira alzada del suicidio.

Tal es el relato de mis hechos. Dido mi nombre. Destinos como el mío se han pronunciado desde la antigüedad con palabras hermosas y nobilísimas.

Mi cifra se grabó en la corteza del árbol enorme de las tradiciones.
Y cada primavera, cuando el árbol retoña,
es mi espíritu, no el viento sin historia, es mi espíritu el que estremece y el que hace cantar su follaje.

Y para renacer, año con año,
escojo entre los apóstrofes que me coronan, para que resplandezca con un resplandor único,
éste, que me da cierto parentesco con las playas:
Dido, la abandonada, la que puso su corazón bajo el hachazo de un adiós tremendo.

Yo era lo que fui: mujer de investidura desproporcionada con la flaqueza de su ánimo.

Y, sentada a la sombra de un solio inmerecido,
temblé bajo la púrpura igual que el agua tiembla bajo el légamo.

Y para obedecer mandatos cuya incomprendibilidad me sobrepasa recorrí
las baldosas de los pórticos con la balanza de la justicia entre mis
manos
y pesé las acciones y declararé mi consentimiento para algunas —las más
graves.

Esto era en el día. Durante la noche no la copa del festín, no la alegría de la
serenata, no el sueño deleitoso.

Sino los ojos acechando en la oscuridad, la inteligencia batiendo la selva
intrincada de los textos

para cobrar la presa que huye entre las páginas.

Y mis oídos, habituados a la ardua polémica de los mentores,
llegaron a ser hábiles para distinguir el robusto sonido del oro
del estrépido estéril con que entrechocan los guijarros.

De mi madre, que no desdenó mis manos y que me las ungió desde el
amanecer con la destreza,

heredé oficios varios; cardadora de lana, escogedora del fruto que ilustra la
estación y su clima,

despabiladora de lámparas.

Así pues tomé la rienda de mis días: potros domados, concedores del
camino, reconocedores de la querencia.

Así pues ocupé mi sitio en la asamblea de los mayores.

Y a la hora de la partición comí apaciblemente el pan que habían amasado mis
deudos.

Y con frecuencia sentí deshacerse entre mi boca el grano de sal de un
acontecimiento dichoso.

Pero no dilapidé mi lealtad. La atesoraba para el tiempo de las
lamentaciones,

para cuando los cuervos aletean encima de los tejados y mancillan la
transparencia del cielo con su graznido fúnebre;

Para cuando la desgracia entra por la puerta principal de las mansiones
y se la recibe con el mismo respeto que a una reina.

De este modo transcurrió mi mocedad: en el cumplimiento de las menudas tareas domésticas; en la celebración de los ritos cotidianos; en la asistencia a los solemnes acontecimientos civiles.

Y yo dormía, reclinando mi cabeza sobre una almohada de confianza. Así la llanura, dilatándose, puede creer en la benevolencia de su sino, porque ignora que la extensión no es más que la pista donde corre, como un atleta vencedor, enrojecido por el heroísmo supremo de su esfuerzo, la llama del incendio. Y el incendio vino a mí, la predación, la ruina, el exterminio ¡y no he dicho el amor!, en figura de náufrago.

Esto que el mar rechaza, dije, es mío.

Y ante él me adorné de la misericordia como del brazalete de más precio. Yo te conjuro, si oyes a que respondas: ¿quién esquivó la adversidad alguna vez? ¿Y quién tuvo a desdoro llamarle huésped suya y preparar la sala del convite?

Quien lo hizo no es mi igual. Mi lenguaje se entronca con el de los inmoladores de sí mismos.

El cuchillo bajo el que se quebró mi cerviz era un hombre llamado Eneas. Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente; acogido a la fortaleza de muros extranjeros; astuto, con astucias de bestia perseguida; invocador de númenes favorables; hermoso narrador de infortunios y hombre de paso; hombre con el corazón puesto en el futuro.

—La mujer es la que permanece; rama de sauce que llora en las orillas de los ríos.

Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.

Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz.

No, no era la juventud. Era su mirada lo que así me cubría de florecimientos repentinos. Entonces yo fui capaz de poner la palma de mi mano, en signo de alianza, sobre la frente de la tierra. Y vi acercarse a mí,

amistadas, las especies hostiles. Y vi también reducirse a número los
astros. Y oí que el mundo tocaba su flauta de pastor.

Pero esto no era suficiente. Y yo cubrí mi rostro con la máscara nocturna del
amante.

Ah, los que aman apuran tósigos mortales. Y el veneno enardeciendo su
sangre, nublando sus ojos, trastornando su juicio, los conduce a
cometer actos desatentados; a menospreciar aquello que tuvieron en
más estima; a hacer escarnio de su túnica y a arrojar su fama como
pasto para que hocen los cerdos.

Así, aconsejada de mis enemigos, di pábulo al deseo y maquiné
satisfacciones ilícitas y tejí un espeso manto de hipocresía para
cubrirlos.

Pero nada permanece oculto a la venganza. La tempestad presidió nuestro
ayuntamiento; la reprobación fue el eco de nuestras decisiones.

Mirad, aquí y allá, esparcidos, los instrumentos de la labor. Mirad el ceño del
deber defraudado. Porque la molicie nos había reblandecido los
tuétanos.

Y convertida en antorcha yo no supe iluminar más que el desastre.

Pero el hombre está sujeto durante un plazo menor a la embriaguez.
Lúcido nuevamente, apenas salpicado por la sangre de la víctima,
Eneas partió.

Nada detiene al viento. ¡Cómo iba a detenerlo la rama de sauce que llora en
las orillas de los ríos!

En vano, en vano fue correr, destrenzada y frenética, sobre las arenas
humeantes de la playa.

Rasgué mi corazón y echó a volar una bandada de palomas negras. Y hasta el
anochecer permanecí, incólume como un acantilado, bajo el brutal
abalanzamiento de las olas.

He aquí que al volver ya no me reconozco. Llego a mi casa y la encuentro
arrasada por las furias. Ando por los caminos sin más vestidura para
cubrirme que el velo arrebatado a la vergüenza; sin otro cingulo que

el de la desesperación para apretar mis sienes. Y, monótona zumbadora, la demencia me persigue con su aguijón de tábano.

Mis amigos me miran al través de sus lágrimas; mis deudos vuelven el rostro hacia otra parte. Porque la desgracia es espectáculo que algunos no deben contemplar.

Ah, sería preferible morir. Pero yo sé que para mí no hay muerte. Porque el dolor —¿y qué otra cosa soy más que dolor?— me ha hecho eterna*.



*Rosario Castellanos (México 1925-1974): *Poesía no eres tú. Obra poética: 1948-1971*. México: FCE, 1995.

esteban arias

les odeurs de
l'amour

S'il est un plaisir
c'est bien celui de faire l'amour
le corps entouré de ficelles
les yeux clos par des lames de rasoir

Elle s'avance comme un lampion
Son regard la précède et prépare le terrain
Les mouches expirent comme un beau soir
Une banque fait faillite
entraînant une guerre d'ongles et de dents

Ses mains bouleversent l'omelette du ciel
foudroient le vol désespéré des chouettes
et descendent un dieu de son perchoir

Elle s'avance la bien-aimée aux seins de citron
Ses pieds s'égarant sur les toits
Quelle automobile folle
monte du fond de sa poitrine
Vire débouche et plonge
comme un monstre marin

C'est l'instant qu'ont choisi les végétaux
pour sortir de l'orbite du sol
Ils montent comme une acclamation
Les sens-tu les sens-tu
maintenant que la fraîcheur
dissout tes os et tes cheveux
Et ne sens-tu pas aussi que cette plante magique

dos versiones de **péret**

los aromas del

AMOR

Si existe un placer
es el de hacer el amor
el cuerpo rodeado de guitas
los ojos cerrados por hojas de afeitar

Ella avanza como una farola
Su mirada le precede y le prepara el terreno
Las moscas expiran como una bella tarde
Un banco quiebra
acarreando una guerra de uñas y dientes

Sus manos revuelven la tortilla del cielo
fulminan el vuelo desesperado de las lechuzas
y descienden a un dios de su percha

Ella avanza la querida de senos de limón
Sus pies se pierden sobre los tejados
Qué loco automóvil
sube del fondo de su pecho
Vira aflora y se zambulle
como un monstruo marino

Es el instante que han escogido los vegetales
para salir de la órbita del sol
Suben como una aclamación
¿Los sientes? ¿los sientes?
ahora que el frescor
disuelve tus huesos y cabellos
¿No sientes también que esa planta mágica

donne à tes yeux un regard de main
sanglante

épanouie
Je sais que le soleil

lointaine poussière
éclate comme un fruit mûr

si tes reins roulent et tangent
dans la tempête que tu désires

Mais qu'importe à nos initiales confondues
le glissement souterrain des existences imperceptibles
il est midi

allo

Mon avion en flammes mon château inondé de vin du Rhin
mon ghetto d'iris noirs mon oreille de cristal
mon rocher dévalant la falaise pour écraser le garde-champêtre
mon escargot d'opale mon moustique d'air
mon édreton de paradisiers ma chevelure d'écume noire
mon tombeau éclaté ma pluie de sauterelles rouges
mon île volante mon raisin de turquoise
ma collision d'autos folles et prudentes ma plate-bande sauvage
mon pistil de pissenlit projeté dans mon œil
mon oignon de tulipe dans le cerveau
ma gazelle égarée dans un cinéma des boulevards
ma cassette de soleil mon fruit de volcan
mon rire d'étang caché où vont se noyer les prophètes distraits
mon inondation de cassis mon papillon de morille
ma cascade bleue comme une lame de fond qui fait le printemps
mon revolver de corail dont la bouche m'attire comme l'œil d'un puits
scintillant
glacé comme le miroir où tu contemples la fuite des oiseaux mouches
de ton regard
perdu dans une exposition de blanc encadrée de momies
je t'aime

otorga a tus ojos una mirada de mano
sangrante

dilatada?

Sé que el sol

polvo lejano

brilla como una fruta madura

si tus lados ruedan y danzan

en la tempestad que deseas

Pero qué importa a nuestras iniciales confundidas

el deslizarse subterráneo de la existencia imperceptible

si es mediodía

alho

Mi avión en llamas mi castillo inundado de vino del Rin
mi ghetto de lirios negros mi oreja de cristal
mi peñón rodando el acantilado para aplastar al guarda-rural
mi caracol de ópalo mi mosquito de aire
mi edredón de aves del paraíso mi cabellera de espuma negra
mi tumba agrietada mi lluvia de saltamontes rojos
mi isla voladora mi uva de turquesa
mi colisión de autos locos y prudentes mi arriate salvaje
mi pistilo de cardillo proyectado en mi ojo
mi bulbo de tulipán en el cerebro
mi gacela perdida en un cinema de bulevares
mi cofrecillo de sol mi fruta de volcán
mi risa de estanque oculto donde van a ahogarse los profetas distraídos
mi inundación de grosella negra mi mariposa de morilla
mi cascada azul como lámina de fondo que hace surgir a la primavera
mi revólver de coral cuya boca me atrae como el ojo de un pozo
centelleante
helado como el espejo donde contemplas la huida de los colibríes
de tu mirada
perdidos en una exposición de lencería encuadrada de momias
te amo

enrique peña barrenechea

c i n

Perdido en lo horrible oscuro, el rey enano palpa su soledad
rugosa.

La flor que nació en el aire. La flor que no nació. ¿Ves? El
cielo a veces baja hasta las manos. El cielo es una ola
tempranísima en este mar de soledad.

¿Quién animó la ruta clara y sencilla? ¿Quién caminó en la
noche? ¿Quién enredó su sueño a los primeros limoneros del
alba?

Toda la noche estuvo mirándome el silencio, sumiso como
un perro.

Ésta es la casa con los soportales recios. Aquí se echan a
cantar las flores. Hasta aquí llega el mar con su traje de
espuma y sus lindos zapatos de madrèpora.

d e l o s s e n t

e m a

Ved al Mago sentado en la nariz del sueño, deshojando las lluvias, colgando collares de música en el pecho de las alondras.

Ved la cueva de ópalos de los ratones adorados y el cielo repasando en el piano del alba.

Gira el cielo en los ojos del Mago y los horóscopos de las más remotas lejanías.

A través de sus uñas fosforecen los peces. La celestía de Asia. Los cuernos perfumados del bosque de la luna.

Ved al Mago y sus barbas, por donde sube el mar tejiendo nácares.

i d o s p u r o s

Al lado del ala tremente y verde del ángel ciego, con la flor de ojos muertos, con la mano azul y feróz de los náufragos el bestial habitante de su delirio.

Cuando nos llama un bronce por el cielo con llagas. Mundo de celestía y magia perdurable. Mundo de la estrella sangrante en la mano arrancada y suspensa que, a veces, es una flor de espumas.

¡Ah, entonces yo os puedo decir lo que es la desesperación!

Hurgando en la tierra de infortunio, atento al grito de alegría. Sujetar los cabellos rosados del alba. ¡Éste es mi pecho! ¡Éste es el mar que nace de mí mismo!

Último día, cuando el cielo se deshace en palomas. Cuando cada ala va aromando mi cerebro llagado.

¡Jubiloso guerrero aún puedo cercenar las cabezas doradas de las nubes!*

**Cinema de los sentidos puros* (1931). Estos textos corresponden a los poemas 15, 28 y 6. Los hemos tomado de la edición facsimilar publicada en 1987 por Ediciones Kuntur.



UNMSM-CEDOC



UNMSM-CEDOC

la lógica de la

serpiente

0. «—Juro que no he sido republicano, que no acepto la expulsión del Emperador ni su reemplazo por el Anticristo —recitó el Beatito, con intensa devoción—. Que no acepto el matrimonio civil ni la separación de la Iglesia del Estado ni el sistema métrico decimal. Que no responderé a las preguntas del censo. Que nunca más robaré ni fumaré ni me emborracharé ni apostaré ni fornicaré por vicio. Y que daré mi vida por mi religión y el Buen Jesús» [VARGAS LLOSA, 1981: 201]. [Juramento preparado por el Beatito para la Guardia Católica].

1. «La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva —objetivamente— para la porción de la vida que se plasma, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de la vida» [LUKÁCS, 1966: 23].

realismo

y totalidad marxista

Que el texto 0. sea aceptado dentro de uno mayor que se propone realista no se debe sólo a que su lectura se inscriba en la convención literaria del realismo: esta escritura extiende sus raíces hacia la realidad —y no porque pretenda nombrarla—: su intelección pasa por coordenadas y causalidades históricas —las determinaciones de Lukács—: los proyectos nacionales en la latinoamérica del XIX, en Brasil, la larga monarquía y su fin, la pobreza e *ignorancia* crónicas, y la posibilidad —si no existencia— de

formas no-occidentales de racionalidad. Tales posibilidad y existencia pueden ser reducidas al absurdo, negadas como fanatismo: *0.* no escapa a tal reducción; merced a un subterfugio —legítimo en tanto que no existe discurso inocente—, su sola enunciación descalifica —por premodernos— al enunciado y al enunciador.

Hablar de intelección supone un inteligible. Pero, ¿se puede definir este inteligible? ¿Es una función textual o extratextual? ¿Una cantidad de información? ¿Es mensurable? El problema que surge es el de si existe un sentido fijo, primero, correcto, que el lector deba aprehender; el de cuáles sentidos pueden atribuirse al texto y cuáles otros no.

Reducir dicho inteligible al nivel denotativo es un absurdo; arriesgarse a extraer la mayor cantidad posible de información, más fértil. ¿A qué me refiero, entonces, cuando digo «intelección»? A situarnos en la poética de la novela —para lo que tenemos que apoyarnos en el paratexto, en la misma *La guerra del fin del mundo*, y acaso en el resto de la obra de Vargas Llosa— y llevar lo más lejos posible los sentidos que podamos hallar. Dicha situación puede ser intuitiva y no implica que el autor tenga derecho a reclamar un sentido como legítimo, como suyo, ni que nosotros, al acercarnos a su poética, debamos reconstruirlo: tal reconstrucción, por un camino u otro, nos lleva a lamentables biografismos.

¿Significa esto que *0.* no puede ser leído a partir del desconocimiento de nuestra historia? Evidentemente, no. ¿Acaso no puede alguien tomar al pie de la letra las declaraciones del Beatito? Tampoco. De hecho, cualquiera podría, puede. Pero no podemos declarar la libertad absoluta —ni la restricción, tampoco— del sentido, de la interpretación.

No hay nada definitivo en este debate —el de la interpretación y la sobreinterpretación— que, sin embargo, no puede dejar de ser mencionado. Lo que sí tengo claro es que una lectura desconectada de la historia supone, ingenuamente, una neutralidad —política, ideológica— que el texto no posee. Pasemos por alto esta discusión y digamos que la intelección de un texto como *0.* pasa por coordenadas...

La información que extraigamos de *0.* no puede reducirse a la denotación, tal reducción es el camino más seguro a la esterilidad. ¿Qué connota *0.*? Connota el violento proceso de formación de un estado nacional que excluye —al punto de aniquilarlo— a un grupo dominado en la afirmación del dominante; connota el nerviosismo finisecular —propicio para el mesianismo— asociado a los grandes cambios políticos e históricos —fin de la colonia, fin de la monarquía, luchas de poder—; connota un

fatalismo del sertón —estereotípico o real— homologable al de otras tantas regiones americanas; connota una noción de la americanidad —América desangrada entre sus tendencias arcaizantes y modernizantes—; connota una religiosidad popular, connota un sincretismo —ideología cristiana y sebastianista— al tiempo que denota una oposición a medidas laicistas, modernizantes y opresivas; la antimodernidad manifiesta de esta revolución se resuelve en un signo premoderno, arcaizante. Y a su vez, reinsertado *0.* en la novela, connota liberalismo, una fe —dogmática, como toda fe— en la racionalidad occidental; una confianza casi ingenua en la capacidad del lenguaje para decir el mundo y en la de la novela para aprehender la *totalidad histórica* merced al refinamiento de la técnica.

El realismo es la afirmación directa de un discurso de la realidad que, evidentemente, no puede ser neutro. Conviene a los fines del discurso que se quiere realista aparentar neutralidad, tornándose *convinciente*. Antes de discutir el proyecto ideológico que atraviesa la novela quiero responder parcialmente a la siguiente pregunta: ¿en qué artificios narrativos se funda la verosimilitud que *legaliza* el proyecto?

Lo legaliza, lo legitima porque al hacerse verosímil el universo diegético, por un curioso proceso de metonimia se *verosimiliza* la configuración ideológica que soporta dicho universo. En el universo de lo ficcional no existe lo verdadero sino sólo lo verosímil —cuestión distinta a la de la autenticación, con la que no está en contradicción—; el lector que no pueda hacer la distinción crítica entre estos dos niveles puede ser sujeto de la manipulación ideológica —legítima— subyacente a toda ficción.

persuasión

El texto *0.* nos inscribe doblemente —en la intersección de los niveles enuncivo y enunciativo— en la economía de la persuasión. Con el juramento, el Beatito ejerce una manipulación sobre los miembros de la guardia; esta manipulación —articulada en un *hacer hacer*— es paralela a las de numerosos programas que recorren la novela, de presencia tan decisiva que el conflicto entre las *naciones* se desprende de la obra como un conflicto de interpretaciones generadas por manipulaciones correlativas. He aquí el germen de un interpretación de la Historia.

Imbricada en *0*, hay otra manipulación: la del enunciador —no el real, obviamente— imponiéndonos la exactitud y puntualidad de su visión de la Historia: a los programas *enuncivos* de persuasión se oponen los programas *enunciativos*, amparados en procedimientos textuales de *verosimilización*:

El *narrador no-representado*, que en su aparente objetividad esconde las fantasías —los famosos *fantasmas*— del autor. Pero este escondite entraña fisuras: las suturas de la fabulosa composición, por entre ellas se filtra, corrosivo, el proyecto del autor implícito.

La *generalización*, que subrepticamente arrastra al lector por los senderos de la axiología, a través de la necesidad que éste tiene de hacer inteligible el texto: rechazar la generalización es caer en el vacío, porque no hay enunciados narrativos que la reemplacen. La metódica recurrencia a la generalización para sentar y articular los hechos narrativos propone con ella el *modo natural de existencia* del universo narrativo. En esa naturaleza se escondería el artificioso enunciado: «El mundo es la suma de mis generalizaciones, y no es de otro modo, no puede serlo». Y sí puede serlo, aunque no se brinde información alternativa sobre la que sostenerlo.

La *descripción por contraste*, que podría ser un caso de la generalización. El contraste suele darse entre lo *normal* —que recubre los extremos superiores de la jerarquía axiológica— y lo *anormal*, que no lo *diferente* —que por lo mismo recorre el extremo opuesto del espectro—. Un elemento disonante, incluido en un marco que se reconoce como normal, será propuesto —y reconocido— como anormal.

La *enunciación en vacío*, que no es sino otro caso de generalización: se describe sin nombrar. El lector tiene que asumir la descripción si desea aprehender el objeto descrito. Sólo después se le nombra, con lo que el lector puede proceder a su apropiación definitiva; a cambio, entregará su libertad de imaginarlo, aún como estereotipo que pudiera oponer a la descripción: el sentido le viene dado.

Esta sutil inversión —lanzar sentidos y después reunirlos en un nombre en lugar de saturar de sentido un objeto sólo nombrado— tiene la ventaja de permitir la calificación del objeto sin que ésta sea explícitamente enunciada, aparentando su desprendimiento natural de él. El elegante, seco, jamás inoportuno narrador no-representado subyace a este artificio con su relato que, *naturalmente objetivo*, escamotea la «subjetividad» del autor implícito.

«Subjetividad» quiere decir aquí *posición ideológica*, o sencillamente, *ideología**.

Introduciré un ejemplo: Gall —libertario ridiculizado con escarnio— irrumpe tras la descripción de la rutinaria jornada en el diario: todo en él connota oposición y supone contrastes. Aún no tiene nombre. Y su irrupción es tal por estar enmarcada en este orden. Este actor extraño, nuevo, por el que aún no podemos sentir simpatía o desprecio se nos ofrece en una peculiaridad que perturba y desordena; que se nos dice tan evidente como una tautología, garantizada además por ese narrador aparentemente objetivo que se supone narra con *normalidad* lo que es *normal*. Esta colección amorfa —por innominada— de valores, a la que alguno querrá llamar personaje, fugaría en su movimiento. Como lector he de asumirla para evitar dicha fuga de sentido; pero por el espacio que abre tal asunción se deslizan la deslegitimación y desautorización del sujeto *anormal* que se va perfilando —mecanismo que, en otro orden, apunta a la legitimación del proyecto del autor—. Tras la asunción, el cese del movimiento: la llegada del nombre: Gall; ésta no puede ser sino la culminación del sutil recurso: el sentido se detiene —se aprehende— en la conjunción inevitable de personaje y juicio. Si como lector suspendiera tales asunción y conjunción me condenaría al sinsentido, a la desarticulación del universo. Evidentemente, hay salidas posteriores, pero quede anotado el poder del recurso, su mecanismo.

La *mistificación*, en el caso del Consejero, que, desde su primera aparición tiene *algo* que atrae a la gente. Su mirada no puede ser descrita, ni su discurso reproducido; sólo será referido. Su irracionalidad —racionalidad— inexplorada, sólo enunciada. El lenguaje no lucha por explicar este fenómeno, el autor oculta su derrota y su prejuicio en esta imagen vacía —ese *algo* cuya precisión será eternamente postergada—, que resulta, finalmente, más verosímil.

Me permito conjeturar que Vargas Llosa se encontró incapaz de reproducir el discurso *teologizado* del fanático y prefirió eludirlo a perturbar la verosimilitud de su relato; y que no es inocente su opción por dejar de analizar esta *racionalidad fanática* a la que descalifica, fanáticamente, por irracional.

*El término *ideología* antes que denotar un significado preciso connota una nebulosa de sentido que no intentaré disipar y que introduciré en mi texto, desestabilizándolo. Para la discusión respectiva remitiré al lector al excelente *Ideología. Una introducción* de Terry Eagleton.

El *discurso indirecto libre*, que permite un movimiento simultáneo de acercamiento y alejamiento de los personajes, sin que éstos dejen de ser referidos por el narrador: sus discursos serán siempre sujetos al de éste. Jamás un personaje tomará el lugar privilegiado del narrador en la construcción del mundo: si bien las «conciencias» son descritas desde el interior, o desde cerca al interior por el discurso indirecto libre, la capacidad de autenticar los hechos es exclusiva del narrador. Nunca el discurso de un personaje escapa a esta jerarquía.

La *descalificación*, desautorizando cualquier discurso disidente o diferente —respecto al del autor implícito—. Se descalifica al discurso por el sujeto que lo enuncia: Gall, Moreira César, el Consejero, el Beatito, están descalificados para un decir sobre el mundo por su *anormalidad* e *irracionalidad* —ambas garantizadas por el texto en una falacia circular—. Su desautorización es también técnica, formal: nunca toman el lugar del narrador.

2. «*La misión del arte consiste en el restablecimiento de lo concreto —en el sentido mencionado de Marx— en una evidencia sensible directa. Es decir: hay que descubrir y poner de manifiesto en lo concreto mismo aquellas determinaciones cuya unidad hace precisamente de lo concreto lo concreto*» [LUKÁCS, 1966: 32].

lo histórico y lo *novelesco* se intersecan

En las novocentistas nociones de *novela total* y *verdad de las mentiras* encuentro una resonancia, mutua correspondencia o eco, de 1. y 2. ¿A qué *ficción verdadera* nos conducen texto y paratexto?

A la recuperación para la Memoria de los sucesos y la masacre de Canudos; recuperación purgada de todo airecillo reivindicatorio y rodeada de un sesgo crítico inflexible: la moral de la razón. La tentación de la moraleja se torna irresistible a la moral: se afirma en el reconocimiento y la clasificación de las formas de fanatismo —militarismo, religiosidad arraizante, revolución libertaria— y en la vigencia de su condena.

¿Dónde está la condena? En el enunciado, diseminada de algún modo. En la enunciación, sobre todo: es allí donde se precipita. La sola clasificación es ya una sanción, nos introduce en el dominio de la enajenación, en el de la alienación del lenguaje sobre la materia de lo real: postula una realidad. Ése es el sitio de la condena, anterior, un poco más acá del enunciado: casi casi el de la dicción.

Problema: la astucia del autor elude el decir absoluto: el del nombre. Desliza —generalización, contrastes, vacío...—, conduce, implica. Lanzamiento masivo de indicios, aplicación de un sutil modo del decir.

La recuperación de la historia deviene reflexión sobre la condición latinoamericana —histórica, y en ese sentido actual—: Latinoamérica no alcanzó plenamente la modernidad. Irrumpe la teleología, la inevitable confluencia en una proposición: el sinsentido de la historia [CORNEJO POLAR, 1982] previsible si se considera que las premisas del proyecto son la razón occidental y la interdicción de la diferencia.

Y todo desde la perspectiva idéntica —siempre única y la misma— del liberalismo. Sin embargo,

contradicciones

El esfuerzo por aprehender la *totalidad* supone la multiplicación de las perspectivas o, lo que es lo mismo, la anulación de la perspectiva: el espacio de la utopía, el no espacio. A la desmesura de la pretensión se opone una ausencia: la *multiplicación de los niveles de realidad* que proclama Vargas Llosa no es otra cosa que la multiplicación de las *perspectivas narrativas*.

Entiendo por *perspectiva narrativa* el énfasis privilegiado que se da a uno entre varios programas narrativos en oposición [QUEZADA, 1991]. Los matices que podría introducir su multiplicación no escapan a la perspectiva general del relato.

La introducción de la noción de totalidad —introducción y noción de las que se hace cargo Vargas Llosa, autor real— genera interferencias: destaca la mecanicidad de la oposición entre las naciones en conflicto: estas *naciones*

son sólo una. Las relaciones de conjunción son suspendidas por el discurso enfatizando las de disjunción, con lo que su axiología aparece como natural: Canudos es la no modernidad y el régimen ideal desde cuya ideología se enuncia es el no fanatismo, la plácida y legible racionalidad. Sin oposición dialéctica, sin síntesis, sin totalidad contradictoria [CORNEJO POLAR, op. cit.]; pero sí un autoritarismo: el que se funda en la axiología sancionada por esta modalidad de oposición.

La condena de la violencia es absoluta e indiscriminada: todos son igual de culpables e inocentes, lo que sugiere, oblicuamente, la *veracidad* de un narrador no comprometido, imparcial, maquillando como natural —lo dado, lo que es, lo de por sí— un proyecto y una axiología que son culturales, ideológicos. Si este maquillaje es posible es por el inevitable desliz metonímico del sentido que recorre este extremo de los ejes de la enunciación: autor real, autor implícito, narrador. Estos deslices se operan en el lector, y escapan al control de los autores.

Es el momento de hacer una breve discriminación. *Apariencia, subterfugio, desliz*, llevan un cierto matiz peyorativo: el de la censura. ¿Desde dónde se censura? Desde la moral de la certeza, del no discurso, del discurso detenido en el valor. Quisiera neutralizar estos términos cuando los uso, subsumiéndolos en uno: *verosimilización*; enunciar, describir mecanismos desde la moral del discurso, desde donde ningún mecanismo discursivo es inmoral. Puede hablarse de un carácter amoral del mecanismo porque éste es universal e ineludible —sin opción no hay moral—, pero somos lanzados de golpe a la moral cuando enfrentamos la falaz inversión de dos dominios: los de la Cultura y la Naturaleza; inversión, ahora sí, censurable. La divisoria entre lo moral y lo amoral, entre censura y tolerancia es inestable, frágil, casi inverosímil.

Este discurso de condena indiscriminada es el de los estratos que prefieren olvidar que con violencia cultivaron su actual poder; se inscribe en el siguiente enunciado, en el que se equiparan tres ordenes: «...la violencia es engendrada por el fanatismo, y el fanatismo es engendrado por el idealismo, careciendo este último de aparente legitimación en la realidad» [RAMA, 1982: 639].

La defensa de la razón en la condena del fanatismo y en el orden del discurso se hace permeable a la *irracionalidad del cuerpo* —Gall violador; el barón y su mujer—. El cuerpo aun sobre la inercia del fanatismo.

Se equivoca quien piense que esta irracionalidad es sólo del orden de la historia y no del del discurso: la narración de lo que es, de lo que sería. *La guerra del fin del mundo* —el autor implícito— apela constantemente a los códigos de la cultura para explicar, sea aprobando, sea excluyendo, el universo que se construye. El fanatismo se explica por la irracionalidad —en un movimiento que pide principio— y es expulsado al dominio de la irrealidad. El silencio, en cambio, recubre y sigue a estos impulsos del cuerpo. La incapacidad para aprehender otros modos de racionalidad —es decir, el horror— es racionalizada al excluirlos como fanatismo. Los desplazamientos de la sexualidad no son recuperados; irrumpen en el riguroso entramado de causas y efectos, indicios y avisos de los fragmentos narrativos, minándolo.

Esta irrupción es la del azar, corroyendo el orden cerrado del discurso. Su inconsistencia podría ser salvada por el autor proponiendo el azar como una categoría que complejiza y completa la totalidad, tornándola heterogénea, contradictoria: la explicación de la irracionalidad de las instancias del discurso —que semantizamos a partir de éste— por la irracionalidad de la historia, o aún de la Historia: el mundo siendo.

Y aún otro matiz: la crítica del fanatismo es también fanática. La imposición excluyente que las fuerzas en conflicto pretenden hacer de su propia interpretación de la historia es homologable a la que a su vez pretende el *fanatismo de la composición* [RAMA, op. cit.]: la representación acuciosa y ordenada que quiere proveer un espacio y una explicación para cada elemento. Este discurso ansioso e inmoderado no tolera constricciones; no halaga o seduce: golpea, arrasa, somete. El *fanatismo literario* de Vargas Llosa —fantasmas incluidos— se sitúa en un combate ideológico en el que su crítica a la violencia y al extremismo resulta inverosímil por las características mismas de su discurso.

autoritarismo: verosimilitud y representación

Este discurso se hace autoritario en la proposición de una verdad: la suya; y contradictorio porque la génesis de ésta no se halla más en la totalidad. Nunca enunciada, pero connotada por la enunciación; descentrada, promesa no cumplida.

¿Cuál es la última encarnación formal del proyecto del autor —es decir, cuál la última encarnación del autor implícito? El orden del discurso, pretendiendo exorcismos del caos y la naturaleza.

Ello supone una fe en la racionalidad occidental y en la capacidad del lenguaje para decir el mundo. Tal fe está matizada por una crítica a los alcances de los instrumentos del occidente —las ideologías, la ciencia— para circunscribir la realidad [CORNEJO POLAR, op.cit.]; el postular a la literatura como instrumento feliz es la anacrónica duplicación del gesto condenado.

La solución de la composición —problema formal al fin y al cabo— arrastra una carga semántica y un mecanismo de persuasión: la composición es el simulacro de la totalidad, un procedimiento sintáctico de verosimilización: la disposición de los fragmentos, la simultaneidad de perspectivas narrativas y marcos temporales, los saltos diegéticos *simulan* y *verosimilizan* la categoría de la *totalidad*. Así, la composición es una clave de la representación de la realidad.

Estos modos de representación traducen nociones del lenguaje y del discurso de la realidad: los órdenes de lo real que quieren ser representados. Configuran el texto como metadiscurso porque el objeto a representar —la realidad— es ya una representación —la de lo real—. El discurso de la *metarrealidad* está saturado de ideología: sufre una doble codificación —de lo real al discurso de la realidad, de la realidad al discurso literario— y supone conceptos *históricos*: representación, modo, real, realidad, articulados según la racionalidad occidental. Otros tantos conceptos y articulaciones sostienen otras culturas, realidades y modos de racionalidad. Cabría explorar modos de representación diversos para acceder a ellos. En su lugar, la ciega seguridad de los modos incuestionables, cerrando el paso a *modos disidentes* para realidades heterogéneas.

Ejemplo. La representación del Consejero lo reduce al vacío —única instancia que puede dar cuenta, desde este discurso, de lo que, también desde este discurso, no es otra cosa que lo irracional. Esta negación o vacío es la marca del interdicto. El autor teme; su fascinación por Canudos es un vértigo.

Insistiré. La resistencia a cuestionar los modos de representación halla su correlato en la descalificación de toda otra representación del mundo que no la siga —la de Gall, el Consejero o Moreira César—. La condena *racionalista* es pues, discursiva y diegética.

Una densa relación une los programas enunciativos de persuasión al problema de la representación; por ella discurre la imposición de la *Verdad* en la defensa del liberalismo, lanzando además otra relación: la que opone texto y sociedad.

(Técnica y representación). El recurso a la técnica es una pre-condición de la representación, como un movimiento, reversible y necesario, de mutua determinación, que, en algún momento, cercano quizás a la masificación de los productos artísticos, se quiebra, disparando a una y otra a recorridos solitarios. La representación se torna pregunta y problema iniciado el siglo, por decir lo menos. Incapacitado o temeroso ante la bifurcación, desorientado en un cuerpo y una conciencia impedidos de escindirse o tomar un camino escindido, Vargas Llosa torna al XIX y abandona los cuestionamientos a la representación, supone encontrar en el refinamiento de la técnica modos más eficaces de abordarla. Su resistencia es vana y falaz, su espectáculo es, finalmente, el de cuerpo y conciencia divididos, el cuerpo recorriendo solitario la técnica del siglo XX y la conciencia tornando a yacer, extraviada, en el XIX. Nuestro mejor narrador pertenece aún al XIX europeo.

La posibilidad de formas no-occidentales de racionalidad puede ser reducida al absurdo, puede ser negada como fanatismo: un texto como *0*. no permanece al margen de dicha posibilidad: la censura, valiéndose de un subterfugio —subterfugio que es legítimo en tanto que no existe discurso inocente o ingenuo: todo discurso ejerce una manipulación o por lo menos la propone; el enunciado narrativo literario quiere, en principio, hacerse verosímil—, dicho subterfugio consiste en el más inocente recurso: nombrar: citar objetivamente —dentro de la diégesis, se entiende—; nombrar no es juzgar, nombrar no es censurar: pero la censura se ejerce por la oposición al proyecto ideológico —moderno y ¿modernizante?— que propone la novela: los valores detrás de este juramento tienen la última jerarquía en su axiología —ya que siendo estas axiologías de signo contrario, la afirmación de una niega la otra— y moral: su sola enunciación descalifica —por pre-modernos— al enunciado y al enunciador.

referencias *bibliográficas*

CORNEJO POLAR, Antonio

1982 «*La guerra del fin del mundo*: sentido (y sinsentido) de la historia». En: *Hispanamérica*, XI, 31. Reproducido en: *La novela peruana*. 2ª. ed. Lima: Editorial Horizonte, 1989.

LUKÁCS, Georg

1966 *Problemas del realismo*. México: F.C.E.

QUEZADA MACCHIAVELLO, Óscar

1991 *Semiótica generativa. Bases teóricas*. Lima: Universidad de Lima.

RAMA, Ángel

1982 «*La guerra del fin del mundo*». En: *ECO Revista de la cultura de Occidente*, L, 246.

VARGAS LLOSA, Mario

1981 *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.



*teoría y hermenéutica: acerca del

logos
literario

Podemos un día soñar con helados de fresa, y a nosotros los helados de fresa nos parecen detestables. Al día siguiente no podemos responder por qué soñamos con helados de fresa, pero se nos ocurre que algún significado debe tener. Freud había dicho, allá por 1900, que un sueño es siempre manifestación de deseo, y que demanda no es lo mismo que deseo, que la demanda de algo es siempre vehículo del deseo, y que el deseo es deseo de nada nombrable, de falta de ser, como diría Lacan. Entonces nos preguntamos, ¿cuál es el deseo que se manifiesta en este sueño de los helados de fresa? Pues bien, recordamos que en la mañana anterior al sueño estuvimos pensando en Valeria. Y Valeria era fanática de los helados de fresa. Pensábamos en Valeria y teníamos deseos de verla. Pero, para variar, estaba ocupada. Entonces el sueño, por un desplazamiento metonímico, adquiere un sentido: los helados de fresa eran Valeria. Soñamos que lamíamos el helado, lo comíamos con placer hasta terminarlo, pero en realidad hacíamos eso con Valeria.

Posiblemente se estén preguntando qué relación tiene Valeria con esta ponencia, que he titulado: «Teoría e interpretación: acerca del *Logos Literario*». En realidad tiene mucho que ver, y quiero tener este sueño como guía de lectura para abordar un tema que, para desgracia de todos, no es tan divertido como soñar con una mujer como Valeria. Pensar en este sueño me sugirió una interrogante. En los repasos de algunas teorías de este siglo, principalmente propuestas en la primera mitad, siempre me inquietó la vehemencia con la que sus creadores buscaban justificar científicamente sus propuestas. Estas teorías han visto, explícita o implícitamente, al

*Ponencia presentada en el VI Coloquio de estudiantes de *Literatura* de la Universidad Católica.

discurso científico como el modelo por seguir en el conocimiento de la literatura. Surgió entonces como pretexto el recuerdo del sueño de Valeria y los helados de fresa. ¿Cuál es el deseo que se configura en la demanda de científicidad de estos teóricos? Y es esta pregunta la que intentaré responder, siempre de una forma parcial y fragmentaria.

Para ello propongo hacer un repaso del paradigma sostenido por el Formalismo Ruso y el Estructuralismo, teorías que marcan, junto con la semiótica, la pretensión de científicidad en los estudios literarios. Este paradigma ha sido el dominante en la primera mitad de este siglo, pero como sabemos no es el único. Si me centro únicamente en él es con la finalidad de alumbrar lo que denominaré aquí la formación de un *Logos* Literario. Luego me detendré en algunas críticas que los discursos posestructuralistas sostienen contra estas teorías. Aquí realizo igualmente una mirada segmentada. Tomaré en consideración sólo a la deconstrucción y al pragmatismo¹ como cuestionadores de la pretensión de científicidad en los estudios literarios, y a la pragmática literaria como un discurso que se opone al paradigma de la Literariedad. La finalidad de presentar esta crítica segmentada es la de poner de relieve los cuestionamientos tanto al objeto literatura como a la institución de los estudios literarios que ellos implican. Estas críticas permanecen como interrogantes abiertas en el estado actual del debate sobre estos problemas. Desde hace algunos años, las ciencias sociales y las humanidades han experimentado lo que se suele llamar el *giro hermenéutico*. Éste se ha presentado como una abierta crítica y negación a la justificación científica del conocimiento en estas disciplinas, ha criticado los criterios epistemológicos en la que se funda y, sobre todo, la separación entre el conocimiento verdadero y lo literario o lo no científico; separación que se expresa en las dicotomías: explicación/comprensión y episteme/doxa.

El objetivo de esta ponencia no es plantear soluciones, más bien quiere proponer interrogantes. La justificación es el contexto. Estudiantes de literatura reunidos para hablar de literatura. Estudiantes que pertenecemos a una comunidad disciplinaria que no ha tenido tradición teórica ni epistemológica y a la cual no le han importado —y muchas veces ni se ha enterado— las problemáticas que se debaten en torno a las preocupaciones que esta tradición genera. Continuamos afincados en un conocimiento humanista² de la literatura, más que por convicción, por ignorancia de las otras posibilidades; una disciplina que no cuestiona su actividad

cognoscitiva y que vive de periódicos o de producciones legitimadas por la institución universitaria en la que se producen. La justificación es entonces el contexto: ¿qué implicaciones tienen las críticas a la pretensión de cientificidad de los estudios literarios? y, ¿qué importancia pueden tener éstas para nuestra comunidad?

Permítanme ahora entrar en el asunto.

búsqueda

de cientificidad en los estudios literarios

La búsqueda de cientificidad en los estudios literarios tiene su origen en las propuestas de lo que conocemos como Formalismo Ruso, surgido en la segunda década del presente siglo. Los formalistas reaccionaron contra una mirada que daba prioridad a los componentes subjetivos en el conocimiento de la literatura, y propusieron una orientación científica que tuvo su base en los conocimientos de la lingüística sincrónica.

Los años de 1914 y 1915 marcan el inicio de la actividad formalista; se fundó, por iniciativa del lingüista Brik, el «Círculo lingüístico de Moscú». Pero el paso decisivo que consolida su actividad teórica será la fundación, en 1917, de la «Sociedad para el estudio del lenguaje poético» (ОПОІАЗ).

El formalismo ruso tuvo estrecha relación con la vanguardia, especialmente rusa, y dentro de ésta con el futurismo. Como sabemos, el arte de vanguardia surgió como reacción contra el arte previo, anquilosado; arte que además se constituía como el símbolo de una sociedad y una cultura ajenas y fuera de vigencia. El acercamiento del formalismo con el futurismo, y con el constructivismo, se sostuvo en esta necesidad de romper radicalmente con el pasado. Se presentó entonces como el discurso de ruptura artística y académica, y como la búsqueda de un fundamento teórico capaz de racionalizar las nuevas manifestaciones artísticas. Este fundamento consistió en enfocar el arte como una entidad sustancial y autónoma, capaz de explicarse por sí misma. De allí su constante interés por la forma: los elementos con los que el artista elabora sus productos artísticos.

Este nuevo enfoque del arte y la literatura fue duramente criticado por la comunidad académica y política de Rusia. La institución académica estaba guiada por el sociologismo marxista, el que se sostenía en la relación base/superestructura: las obras artísticas se consideraban una manifestación de la ideología, y por lo tanto de la superestructura; y ellas estaban determinadas por la base económica de la sociedad en la que habían sido producidas. Los formalistas se apartaron de todo componente sociológico, y en general extratextual, y marcaron su actividad cognoscitiva en el tratamiento inmanente de la obra literaria, lo que les valió la etiqueta de idealistas y reaccionarios frente a la revolución que se operaba, o, al menos, que se decía que se operaba.

La preocupación teórica de los formalistas fue analizar lo específico literario, aquello que diferenciaba a la literatura de todos los otros productos culturales. Con esto se opusieron a la tesis tradicional del simbolismo que postulaba que el arte era una forma de pensamiento en imágenes, tesis sostenida por Potebnia. Sobre la base de esta tesis, los análisis previos al formalismo se centraron en el tema o el contenido de las obras, desvalorando el otro elemento de la conocida dicotomía: la forma.

Eikhenbaum, uno de los formalistas más interesantes, en «La teoría del *método formal*», dice textualmente: «El llamado 'método formal' resulta no de la constitución de un sistema 'metodológico' particular, sino de los esfuerzos para la creación de una ciencia autónoma y concreta». Lo que lo caracterizaba era «el deseo de crear una ciencia literaria autónoma partiendo de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios». Esta cita resume de manera ejemplar el interés por desterrar toda comprensión subjetiva del fenómeno literario y la marcada incidencia en los aspectos formales, vistos desde el paradigma de la ciencia positiva. El mismo Eikhenbaum lo fundamenta de la siguiente manera:

Nuestro enfrentamiento con los simbolistas tenía por objeto arrancarles de las manos la poética, liberarla de su subjetivismo estético y filosófico y hacerla regresar así al camino del estudio científico de los hechos [...] lo más importante en nuestra lucha era oponer a los principios estéticos subjetivos preconizados por las obras teóricas simbolistas la exigencia de una actitud científica y objetiva respecto a los hechos. Tal fue el origen del nuevo pathos del positivismo científico que caracteriza a los formalistas.

El camino que tomaron los formalistas para ello fue oponer el lenguaje poético o literario al lenguaje cotidiano. Los formalistas propusieron que la lengua poética era poseedora de una significación verbal autónoma. Su actividad teórica, orientada en esta dirección, fue resumida así por Eikhenbaum:

Al tiempo que se establecía la diferencia entre lengua poética y lengua cotidiana y que se descubría que el carácter específico del arte residía en una especial utilización de sus materiales, era preciso hacer evidente el principio de la sensación de la forma, a fin de que permitiese analizar esa forma comprendida como fondo en sí misma. Había que demostrar que la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérsela sentir.

El enfoque del formalismo creará un paradigma teórico que será sostenido hasta los años sesenta con el estructuralismo. Este paradigma es conocido como el de la *Literariedad*, y representa la búsqueda del científicismo en los estudios literarios. Esta búsqueda se alumbró en dos direcciones: primero, la consideración de la literatura como esencia, como un objeto definido por propiedades intrínsecas; segundo, la distinción epistemológica entre comprensión y explicación. Por un lado, la consideración de la literatura como esencia orientó a estas teorías a describir los procedimientos lingüísticos/estructurales que sostienen la especificidad de la literatura frente a otros discursos. En primer lugar, se adopta un punto de vista general y necesario sobre la lengua opuesta al habla. En segundo lugar, la literatura es pensada como lengua literaria desde un enfoque inmanente (así se desechan los componentes extratextuales, en su comprensión individual: estilística y psicocrítica, y en su comprensión social: sociología literaria). Por otro lado, la distinción entre comprensión y explicación estuvo marcada por la aceptación de niveles de conocimiento: la teoría y la crítica literaria, y la valoración del enfoque científico para explicar la literatura como manifestación textual.

Estos discursos teóricos del paradigma de la *Literariedad* han constituido lo que denomino aquí el *Logos* Literario. Con ello quiero marcar dos ideas: la propuesta platónica de que existe un mundo verdadero, un mundo de esencias, un mundo en sí, permanente e idéntico; y la idea moderna de que existe un método que nos permite llegar al conocimiento de

la verdad de las cosas³. Las teorías del *Logos Literario* entienden que las obras literarias tienen en común una esencia, algo que es permanente y que las hace literarias: lo que llamaron *Literariedad*. El *Logos Literario* propone que existe una Verdad, con mayúsculas, de lo literario. Esa verdad es la meta de la indagación. Para alcanzarla hay que justificar un método, debe valorar la episteme y entender que la doxa no es el camino para llegar a la *esencia* de lo literario. El discurso de la episteme, para el *Logos Literario*, está sostenido por la teoría literaria; la doxa, por el discurso de la crítica, de las opiniones, es decir de lo *contingente literario*.

Quiero detenerme en un libro de 1973 de Tzvetan Todorov: *Poétique*, que muestra claramente esto que acabo de afirmar.

En este texto, Todorov define dos actividades cognoscitivas en los estudios literarios, una que se orienta al conocimiento de la obra como objeto particular, y otra que se orienta al conocimiento de cada texto considerado como la manifestación de una estructura abstracta. Al primer tipo de conocimiento le llama *interpretación*, o *crítica*; al segundo le llama *ciencia*. Como se aprecia, Todorov afirma, con esta lectura, la existencia de una *comprensión* y una *explicación* en los estudios literarios. La actividad científica en éstos elabora un objetivo que «ya no es la descripción de la obra singular, la designación de su sentido, sino el establecimiento de leyes generales de las que ese texto particular es el producto».

Todorov hace algunas distinciones entre las actividades teóricas en los estudios literarios. Por un lado están los estudios psicológicos o psicoanalíticos, los sociológicos, filosóficos y sobre la historia de las ideas. Éstos son considerados como actividades teóricas que tienen como objetivo describir la obra desde una óptica determinada; más que en la búsqueda de lo literario, hacia la búsqueda de una ley particular (psicoanalítica, sociológica, etc.). Es decir, Todorov ve que estas prácticas no se orientan a entender el objeto literatura inmanentemente, sino desde criterios externos a la propia esencia del texto.

Es la poética —y hay que entender poética aquí como ciencia de la literatura— la que va a originar un quiebre profundo en la explicación del fenómeno literario. Define a la poética como un enfoque de la literatura «a la vez *abstracto* e *interno*». El objeto de estudio de la poética no es la obra literaria en su unicidad sino el discurso literario, la estructura abstracta de la

cual la obra particular es una realización posible. Y a este objeto de conocimiento le llama: *Literariedad*. Con ello, el paradigma científico de los estudios literarios, reafirmado aquí por el estructuralismo, propone una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario.

Todorov es incisivo en afirmar la relación de complementariedad existente entre la poética y la interpretación. No se trata de dos actividades rivales, en lucha por un mismo nivel de legitimación. Pues, siguiendo sus criterios epistemológicos, es lógico que a la comprensión no se le exija un mismo grado de validez que a la explicación. Pero, a pesar de este criterio que distingue niveles en el conocimiento, Todorov, en todo su discurso, enuncia la poética como un nivel superior al de la interpretación. En otras palabras, si bien se reconoce la actividad interpretativa en su especificidad y su validez, ésta queda siempre debajo de la poética, de la actividad científica de los estudios literarios.

Las mismas pretensiones pueden ser encontradas en otro teórico cuya propuesta puede ser inscrita en este paradigma. Me refiero a Jakobson, integrante del Círculo de Praga, que buscó definir lo literario afirmando que en el mensaje literario se produce la predominancia de la función poética del lenguaje. Después de varios acercamientos, en 1960 plantea con mayor desarrollo su teoría. En ese año se produjo el Congreso de Indiana sobre el *Estilo del lenguaje (Style in language)*, y Jakobson lo clausuró con una ponencia titulada: *Lingüística y poética*. Aquí definió la función poética como aquella función del lenguaje orientada hacia «el mensaje como tal», y como la función predominante de la lengua literaria.

Los formalistas, en palabras de Jakobson, se preguntaban: ¿qué hace que una obra sea literaria? Jakobson, al comienzo de *Lingüística y poética*, se pregunta: «¿qué hace que un mensaje verbal sea una obra literaria?» Y más adelante afirma: «El objeto principal de la poética —y entiéndase aquí la poética con el mismo estatuto dado por Todorov— es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal». Con ello reafirma los criterios gnoseológicos del paradigma de la Literariedad. Por un lado, distingue entre lo literario y lo no literario sobre la base de un criterio que afirma la existencia de propiedades exclusivas del lenguaje literario frente a otros lenguajes. Por otro, afirma la mayor importancia de la explicación frente a la comprensión y justifica un acercamiento inmanente.

Este paradigma de la Literariedad, inaugurado por los formalistas, marcará todos los desarrollos teóricos de la literatura hasta mediados de nuestro siglo. Pero quisiera hacer aquí una aclaración. Existieron propuestas teóricas opuestas a la Literariedad que marcharon paralelas al desarrollo de este paradigma. Es el caso de la obra de Mijail Bajtín. En el mismo contexto ruso, y discutiendo con los formalistas, Bajtín se adelantará a la pragmática literaria que surge posteriormente en los estudios literarios como crítica al estructuralismo. Pero la obra de Bajtín ha sido valorada recién hace pocos años. Por esto se puede afirmar que el paradigma de la Literariedad fue el dominante en la primera mitad de este siglo y sostuvo el *Logos* Literario desde su pretensión de justificación científica.

Hasta aquí mi exposición de lo que he denominado El *Logos* Literario. Quiero a continuación plantear las críticas a esta pretensión de cientificidad del paradigma de la Literariedad.

posestructuralismo frente al *logos* literario

Los criterios epistemológicos que sostienen al *Logos* Literario, la comprensión de la literatura como esencia y la distinción entre comprensión y explicación serán cuestionados por los discursos conocidos como posestructuralistas. Al posestructuralismo se le ha comprendido a veces como un conjunto de discursos homogéneos que reaccionan contra la pretensión científica del estructuralismo. Esta lectura ciertamente es abusiva, porque no considera las enormes diferencias que existen entre ellos.

Pero no es mi objetivo hablar aquí del posestructuralismo como una pluralidad, quiero presentar las críticas que el deconstruccionismo y el pragmatismo, leyendo a Rorty, pueden hacer al *Logos* Literario. Luego me detendré, en el ámbito del conocimiento sobre la literatura, en la pragmática literaria, para ver cómo ésta cuestiona la idea de la literatura como esencia. Y seguidamente, a partir de esto, plantearé lo que estas críticas estarían implicando para los estudios literarios.

La obra de Jacques Derrida es decisiva en la crisis del paradigma estructuralista, debido a que en 1966, en el coloquio organizado por la John Hopkins University sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del Hombre», Derrida participó con una ponencia cuyo título fue: «Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas», en donde critica directamente a Lévi-Strauss y a su noción de estructura.

Una de las críticas que Derrida plantea, y que es común a las diversas propuestas posestructuralistas, es al conocimiento sin sujeto. El estructuralismo elabora un conocimiento en el que el sujeto no es tomado en cuenta, importa el análisis inmanente de las relaciones que producen el sentido en los discursos y la cultura. Frente a ello, Derrida se pregunta por el sujeto que estructura esa estructura, por el sujeto involucrado en el conocimiento que ha sido dejado de lado por el paradigma estructuralista. Saussure, como base teórica del estructuralismo, había dejado a la subjetividad y al lenguaje con los mismos presupuestos metafísicos del conocimiento anterior. Por ello la deconstrucción cuestiona la dicotomía lengua/habla introduciendo el elemento escritura. Según Derrida, la *episteme* occidental ha sido *fonocéntrica*, es decir, ha visto la escritura como simple representación del habla. Esta mirada metafísica ha hecho a la escritura transparente, y por ello se pensó que un texto escrito relacionaba directamente el pensamiento con la realidad. Derrida crítica esto, afirmando que la escritura es un registro distinto que moviliza, obstaculiza, reelabora y construye su propio modo de cognición. La escritura será para Derrida un elemento que demuestra las paradojas del saber y la subjetividad; de la cultura occidental a fin de cuentas.

Una lectura posible de las implicaciones del pensamiento de Derrida es el textualismo. Éste se inclina a definir cualquier producción humana como texto. Su actividad cognoscitiva se construye en oposición a la ciencia natural, contra su dominio cultural sobre otro tipo de conocimiento; pero también contra la pretensión de hacer de la filosofía el discurso rector de todo conocimiento.

Lo que me interesa destacar es la crítica que el textualismo realiza a la separación de niveles en el conocimiento, a la distinción entre comprensión y explicación. El concepto de texto como manifestación simbólica permite relativizar esta distinción. La filosofía, la literatura, así como los otros discursos del hombre, funcionan como textos, como manifestaciones

simbólicas que configuran una cultura. Pero la interrelación de estos textos no necesita de un discurso superior que los ordene según sus métodos, que los separe entre discursos universales y particulares. Es decir, la relación de estos textos no está mediada por niveles de comprensión, ni por criterios de justificación epistemológica. Si entendemos bien lo que la introducción del concepto *texto* supone, es necesario señalar que la relación entre epistemología, filosofía, ciencia, literatura, antropología o sociología se da como intertextualidad; esto es, no hay criterios de justificación externos a la semiosis infinita que genera la intertextualidad. El textualismo, como dice Rorty, «no pretende el aval de argumentos epistemológicos o semánticos», cambia la distinción explicación/compreñsión por la de intertextualidad. Se trata de textos que interactúan en el nivel simbólico de la cultura y no hay porqué discretizarlos epistemológicamente. Los textos se relacionan entre sí como construcciones simbólicas y no como discursos jerárquicamente distintos por sus niveles de conocimiento.

Esta lectura del conocimiento ataca directamente a la pretensión científica del *Logos* Literario, que quería distinguir niveles de comprensión: la teoría como el discurso de lo general y la interpretación como el discurso de lo individual, de la obra única. Y en este mismo sentido, pero por caminos distintos, es interesante señalar cómo el pragmatismo filosófico ataca en la misma dirección.

El pragmatismo filosófico coincide en la anulación de los criterios epistemológicos para evaluar el conocimiento. El pragmatismo se opone tanto a la idea del conocimiento como representación de la realidad, como a la teoría de la verdad como correspondencia y a la creencia de que los científicos naturales están dotados de criterios exclusivos que hacen de ellos los mejores capacitados para producir un conocimiento verdadero. El quiebre hacia el paradigma del uso que plantea el pragmatismo se asienta en el rechazo a que exista una conexión entre la justificación y la verdad. Como dice William James, «la verdad de una idea no es una propiedad estancada inherente a ella». El racionalismo ha pensado en la existencia de Una Verdad, con mayúsculas; pero para el pragmatismo existen sólo las verdades en plural. Y cito nuevamente a James: «la verdad para nosotros es simplemente un nombre colectivo para los procesos de verificación... la verdad se hace, lo mismo que se hace la salud, la riqueza y la fuerza en el curso de la experiencia». Por ello el pragmatismo justifica la indagación por medio del consenso, por el acuerdo entre los participantes. Alejarse de los

criterios epistemológicos será para éste cambiar la idea de una descripción Verdadera (con mayúsculas) por una descripción más útil o menos útil del mundo. En palabras de Rorty: «el pragmatismo no cree que la verdad sea la meta de la indagación. La meta de la indagación es la utilidad, y existen tantos instrumentos diferentes como propósitos por satisfacer». Por eso James dice que las teorías llegan a ser instrumentos, no respuestas a enigmas, son tan importantes como otras formas de conocimiento en tanto, ahora en palabras de Dewey, «nos ayudan a entrar en relación satisfactoria con otras partes de nuestra experiencia».

Ahora, si me permiten dar un salto al interior de los estudios literarios, quisiera ver las críticas que la pragmática literaria ejerce contra el *Logos* Literario, en tanto se opone a considerar la literatura como una esencia⁴.

La pragmática literaria reclama el abandono de los acercamientos inmanentistas y rechaza la definición de la literatura a partir de sus propiedades intrínsecas, sostiene que no hay nada interno a un texto que lo haga literario y lo diferencie de otros, como por ejemplo la historia o la filosofía. La pragmática literaria busca superar el nivel textual propio del estructuralismo para pensar la literatura desde su estatuto comunicativo. Piensa la literatura como un modo de comunicación socialmente diferenciado. Por ello, lo que hace literario a un texto no son propiedades intrínsecas sino el que ciertos textos sean usados como literarios en ciertas comunidades; define lo literario en función de su uso social. Lo literario se entiende entonces como una sanción social y por lo tanto afirma su historicidad (es decir, en un determinado momento, un texto puede no ser considerado como literario; pero en otro sí puede serlo). Un ejemplo de esto, en nuestra literatura, es el caso de crónicas como los Comentarios Reales; pero también, y esto a nivel universal, el hecho de que se considere como literarios a relatos orales (fábulas, mitos, cuentos populares) debido a que las comunidades que los producen los sancionan como literatura. Por esto, literatura es lo que una comunidad —anclada en un tiempo y espacio— considera como tal, de acuerdo al uso que le da a ciertos textos.

Van Dijk es uno de los que sostiene esta idea. Desde una *teoría de los contextos*, propone que «la literatura es aquello que los lectores deciden, en función de unas condicionantes de tipo institucional, sociológico, lingüístico, etc., llamar literatura», es decir, se define como una *convención de uso* de tipo social.

Este enfoque sobre lo que es literatura puede ser discutible, y de hecho lo ha sido en el ámbito de los estudios literarios. Pero lo que me interesa rescatar aquí es la crítica a la concepción de la literatura como una esencia. El paradigma del *Logos* Literario concibió la Literariedad como un conjunto de propiedades inherentes, intrínsecas a los textos, lo que hacía que se piense que lo literario era una esencia que sostenían algunos textos. La pragmática literaria destruye tal explicación, afirmando que en realidad lo literario es cuestión de acuerdo, es una característica que se configura en su estatuto comunicativo, en el circuito en el que éstos se mueven, que es una sanción que dan los productores y receptores a ciertas obras.

Estas críticas al *Logos* Literario que he presentado aquí, podrían entenderse como críticas que afectan sólo a la definición del objeto literatura, pero también afectan a la institución de los estudios literarios.

Por lo primero, se ha afirmado que existe en la actualidad una crisis de definición del objeto literatura. Pues si la literatura es una convención, entonces el objeto de la literatura puede ampliarse a textos filosóficos, o sociológicos, a letras de canciones o a cómics, por poner algunos ejemplos. Esto posiblemente en nuestra comunidad resulte escandaloso e increíble. Pero en otros países los estudios literarios están analizando estos discursos como literatura. Les pregunto: ¿Ustedes qué piensan? ¿Creen que se trata verdaderamente de una crisis? Si su respuesta es afirmativa, les repregunto: pero, ¿desde dónde se habla para decir que se trata de una crisis? ¿Acaso no se habla desde el orden del *Logos* Literario que tenía todo delimitado y bien planteado?

Estas preguntas se relacionan directamente con las críticas planteadas a la institución de los estudios literarios. ¿En qué tipo de disciplina se convierten los estudios literarios si es permisible analizar cualquier manifestación textual como si fuera literatura? Si nos fijamos en los criterios que guían la formación de los estudiantes de literatura, podemos ver que existen cursos que forman en teoría, otros en historia literaria y otros en crítica. Pero, ¿de dónde proviene este tipo de formación? Esto proviene de una distinción de niveles de conocimiento al interior de nuestra disciplina: existen actividades teóricas que se orientan hacia la generalización del problema y existen actividades hermenéuticas, como la crítica, que quieren comprender obras determinadas, en su unicidad. Pero la deconstrucción y el pragmatismo, como he tratado de señalar, disuelven

esta división de niveles de conocimiento, borran la distinción entre lo teórico y lo hermenéutico. Ahora bien, una consecuencia práctica de ello debería ser el cambio de currículas en nuestras escuelas de Literatura. Porque si esto es así, el investigador de literatura debe estar preparado para moverse en terrenos tradicionalmente ajenos, como por ejemplo la sociología, el psicoanálisis, las ciencias cognitivas, la antropología, la filosofía y la epistemología, la historia, los estudios de género, de cultura, los...los...los... Les pregunto nuevamente, ¿todo esto supone una crisis de nuestra disciplina? Si es cierto, ¿desde dónde hablamos para diagnosticar esto como crisis? ¿Ustedes qué piensan de todo esto? Quiero dejar todo esto como una serie de interrogantes para discutir. Pero no hay que asustarnos demasiado, porque incluso los especialistas están tan boquiabiertos y anonadados como nosotros.

Por último, si me permiten, quisiera volver al inicio de mi ponencia y retomar la pregunta por la búsqueda de cientificidad a la que aludí, y que espero haber presentado al menos entendiblemente.

demanda de cientificidad y *modernidad*

Quiero proponer a la interrogante sobre el deseo que se articula en la demanda de cientificidad del Logos Literario, una respuesta desde lo que llamaré las *políticas de las teorías*.

Los discursos de la modernidad instauraron al proyecto como su modo de cognición. El proyecto supone un estado de enunciación de carencia: se parte desde un estado inicial en el que no se tiene lo que se busca conseguir, por eso el proyecto marca un presente desde el que se habla de un Ideal, de una finalidad que debe ser alcanzada. Y esto alumbró lo paradójico del proyecto de la modernidad: el proyecto de la salida del hombre de la minoría de edad, como Kant definió a la Ilustración, no es sino una promesa. Pero si el proyecto deja de ser promesa, si llega a su finalidad, deja de ser proyecto.

La modernidad mantuvo como promesa la felicidad, pero propuesta desde el proyecto; es decir, fue la promesa de *permanencia* de un estado al que se podría llegar si se instauraba el reinado de la razón. Esa promesa de

permanencia que enunció la modernidad fue la promesa de la *permanencia de la felicidad*. No sólo se trataba de alcanzarla, había que mantenerla, instaurar su permanencia.

A partir de esto, la demanda de científicidad puede ser comprendida como manifestación del proyecto moderno. La promesa de la permanencia de la felicidad necesitaba la afirmación de un mundo estable, seguro, en el que se pudiera confiar. Lo indefinido, lo débil, las voces inseguras, fueron proscritos del proyecto. De allí que el discurso científico haya sido la vía regia para asegurar la posibilidad del proyecto⁵. Era el discurso de las certezas que prometía la estabilidad de lo real, lo indubitable. El discurso político de la ciencia legitimaba la existencia de un mundo seguro en el que se podía confiar, resultó ser la mayor garantía para que la promesa de la permanencia de la felicidad fuera creíble.

El mundo posible del proyecto de la modernidad estuvo inspirado, no fue sino una resemantización, del mundo verdadero de Platón: un mundo transparente, no contradictorio, estable, permanentemente igual a sí mismo. Y en este sentido, el *Logos Literario* es un discurso moderno: las teorías que lo sostienen asumieron esta necesidad de afirmar una Verdad, con mayúsculas, un orden permanente de lo literario.

Ahora bien, ¿cuál es la marca política de los discursos posestructuralistas frente al *Logos Literario*? Nietzsche decía que el mundo finalmente se convertiría en ficción, en fábula. Y aunque algunas lecturas posmodernas lo han tomado equivocadamente, el mundo que se disolvería sería el mundo de Platón, el mundo verdadero; significaba el fin de esta fábula. Y las críticas posestructuralistas remarcan políticamente este diagnóstico. Pero la cuestión del deseo aún queda abierta. Si comparamos la búsqueda de científicidad con el helado de fresa del sueño que mencioné al inicio, hay que preguntarse qué ocupa el lugar de Valeria, el lugar del deseo, en esta demanda. Permítanme explicarlo para finalizar.

La demanda de científicidad dirigida al objeto, alumbró, en mi opinión, al sujeto que la enuncia. La modernidad configuró un sujeto autónomo y sólido. Debía afirmar un «yo» estable, que se baste a sí mismo, completo. Un modelo de mundo construye siempre al sujeto de ese mundo. Y la modernidad lo alumbró en su proyecto como un sujeto fuerte, poderoso. Los discursos del *Logos Literario* configuraron igualmente a este sujeto

necesitado de una identidad estable que le permitiera el dominio sobre sus producciones culturales. El *Logos* Literario sostenía un orden que no podría haber aceptado que un producto cultural como la literatura cuestiona a su productor.

El deseo de la modernidad alumbra la falta en que se funda todo sujeto (el estado de carencia inicial en la enunciación del proyecto), pero se expresa como una búsqueda de llenado (el estado de completud como finalidad del proyecto). Éste fue el deseo configurado en la demanda de científicidad: el de un sujeto completo, centrado en el mundo; un sujeto para el que la permanencia de la felicidad era posible, una finalidad prometida que se iba a alcanzar. Fue la búsqueda de un sujeto que anule su escisión. Este deseo de ser completo no es sino, psicoanalíticamente hablando, el goce: un estado algo parecido a la muerte, en el que el deseo ya no es necesario porque no es posible, porque el goce es la anulación del deseo y, paradójicamente, hacia donde todo deseo apunta⁶.

Pero, al igual que el proyecto que al alcanzar su finalidad se disuelve, el sujeto que alcanza su completud se disuelve, alcanza el goce; es decir, muere. Se entiende así el interés del estructuralismo por el análisis muerto de los textos, por lo sincrónico y lo inmanente, ese interés por la estructura «disecada», en donde el sujeto no tenía pie a ser cuestionado en su constitución, porque era postulado como completo. Las lecturas posestructuralistas cancelan este deseo configurado en la demanda de científicidad, disuelven el mundo verdadero y el sujeto completo que prometía el proyecto de la modernidad. Los discursos posestructuralistas, considerados como nihilistas y confusos, caóticos y sin propuestas sólidas, son una demanda que configura a otro sujeto, alumbra al sujeto escindido tal y como lo entiende el psicoanálisis lacaniano: estas lecturas son las *performances* de un sujeto que expresa su escisión, su hiancia descarnada, aunque a veces no sabe ni siquiera cómo formularla.

La finalidad del proyecto moderno, la permanencia de la felicidad, se cancela, porque no existe un sujeto completo; para el sujeto escindido esa felicidad no existe. Éste es el deseo que se configura en la demanda de los discursos críticos del *Logos* Literario: la hiancia del sujeto es insuperable porque el goce nunca se alcanza, sólo hay deseo, y el deseo no consiste, sólo insiste, aunque el sujeto moderno haya actuado siempre como si consistiera.

notas

¹ El hecho de que no marque ninguna distinción entre pragmatismo y posestructuralismo podría generar confusión. El pragmatismo es una propuesta filosófica que tiene continuidad desde inicios de siglo. Rorty distingue a los «pragmatistas clásicos» (Peirce, James y Dewey) de los «neopragmatistas» (Quine, Goodman, Putnam y Davidson). Entre ellos media el *giro lingüístico*: los primeros tuvieron como preocupación central la experiencia; los segundos, el lenguaje.

La consideración del pragmatismo dentro del espectro posestructuralista la explico desde lo que aquí denomino (más adelante) las *políticas de las teorías*. Está en juego la legitimación, por lo tanto, la verdad construida y ofrecida; es un juego de poder. El *poder político* de las teorías se da como una relación de *prepotencia / antipotencia* (Sloterdijk). La prepotencia se enfrenta a la antipotencia y *cabalga* sobre ella, su legitimación es «feliz». Durante el dominio del paradigma estructuralista, el pragmatismo se presentó como antipotencia, pero con el auge político de los discursos posestructuralistas deviene en prepotencia. Es una cuestión de legitimación política.

Desde la óptica de la recepción es más o menos el funcionamiento del «tiempo lógico» de Lacan. Instante de la mirada (el pragmatismo es débil, poca cosa, no hay que prestarle atención), tiempo para comprender (el pragmatismo está diciendo lo mismo que otros discursos posestructuralistas), tiempo para concluir (hay que ser pragmatistas porque si no, van a pensar que somos estructuralistas).

² Cuando afirmo estas cosas parezco un positivista lógico defendiendo el método, y no tengo nada contra el humanismo. Pero lo que critico son aquellas posturas antiteóricas que sin entender la teoría se oponen a ella gritando: «¡Somos humanistas!». Las critico tanto como a aquellas otras que se autodenominan teóricas porque utilizan teoría en sus críticas. Para estos últimos, aquellos que no utilizan «metalenguajes» no son dignos de fiar, creen que sin teoría no se puede producir nada importante. Entramado de confusiones del Logos, políticas de la cognición.

Ciencias Humanas: no sé hasta cuándo habrá relativo consenso sobre este término. Los humanistas reclaman el humanismo para las Ciencias Humanas y con ello marcan su diferencia con las ciencias *duras*, como si éstas fueran extraterrestres.

³ «Muchos filósofos de la ciencia han creído que la ciencia procede siguiendo un *método* distintivo: existe un método con la propiedad de que su uso nos permite descubrir fehacientemente verdades y ningún otro método tiene esa posibilidad real» (Putnam). Esta concepción ha asociado la racionalidad con la posesión de dicho método, y a esto aludo con este aspecto del *Logos Literario*.

⁴ Quiero plantear una distinción entre pragmatismo y pragmática literaria también desde las políticas de las teorías. El pragmatismo no considera que la verdad sea la meta de la indagación (Rorty). La indagación se mide por lograr un conocimiento más útil o menos útil. Pero la pragmática literaria no suscribe este criterio cognitivo. Podemos ver en la relación estructuralismo / pragmática literaria una relación política, de poder. Las definiciones

estructuralistas de la literatura son criticadas por la pragmática literaria, pero lo que hace ésta es proponer *otra* definición de literatura bajo la misma pregunta presupuesta: *¿qué es literatura?*, bajo los mismo intereses de legitimación. Lo que está en juego es la legitimación de una definición diferente de la literatura, se critica un tipo de definición pero se postulan otras que tienen una misma *dirección* de indagación. Hay que dejar esto en discusión.

5 El discurso científico tiene una enorme importancia en la racionalidad moderna. Putnam ha analizado el impacto de las ciencias en las concepciones de la racionalidad moderna y lo ha dejado claro. La distinción de Weber entre hechos y valores pone en discusión la validez de los juicios de valor para el conocimiento. La ciencia moderna ha visto a los juicios de valor como juicios no confirmables racionalmente. Pero este diagnóstico, y su plan político consecuente, es posible porque detrás hay una concepción científica de la racionalidad, una racionalidad «definida como si consistiese exclusivamente en observación pura y neutral y extracción de inferencias a partir de premisas de valor neutral» (Putnam). Esta concepción de racionalidad es el sostén gnoseológico que constituye políticamente a la ciencia como el discurso de las certezas para el proyecto de la modernidad.

6 Lo real y lo simbólico lacanianos: Dostoievski: Si Dios no existe todo está permitido. Lacan: Si Dios no existe todo está prohibido (Dios como Ley, simbólico). En todo esto es importante tener en cuenta que el sujeto (del psicoanálisis) busca ser reconocido en su demanda (demanda de amor, demanda constituida por una pérdida) más que ser satisfecho en su necesidad.





UNMSM-CEDOC

La década de los noventa ha sido pródiga en el género narrativo, sea novela o relato breve. Más de una veintena de narradores ha hecho su aparición en la escena literaria, lo que resulta sorprendente en un circuito cultural tan restringido como lo es el del Perú.

Aunque el rasgo más visible de la narrativa de los noventa sea su inclinación por el tema de la marginalidad en sus varios aspectos (social, sexual, cultural) y el espacio referido se encuentre centrado en la urbe cargada de violencia, algunos autores como Iván Thays parecen escapar a este esquema básico. Sin embargo se le puede situar junto a los demás narradores en un momento de búsqueda de un nuevo horizonte narrativo que, a falta de mejor nombre, podemos denominar posmoderno.

El paradigma moderno de la nueva novela, cuyo mayor representante en el Perú es sin duda Vargas Llosa, presentaba personajes cuya subjetividad se iba configurando en el enfrentamiento con la sociedad y sus valores. Personaje modélico en este sentido es Zavalita de *Conversación en La Catedral*. La razón subjetiva servía para desempeñar una crítica amplia, que se resumía en la denominada novela total. El otro gran representante de la narrativa peruana, Arguedas, realizó una operación sorprendente frente al imaginario de la modernidad: bebiendo de las fuentes del indigenismo literario, habló desde la periferia cultural, insertando una razón histórica que no desdeñaba el problema de la subjetividad del hombre moderno.

Los nuevos escritores parecen haber escapado definitivamente al magisterio que hasta hace unos años ejercían tanto Vargas Llosa como Arguedas. Algunos rasgos posmodernos son visibles en los nuevos y más notables narradores: la imposibilidad de realización individual en *Salón de belleza* de Mario Bellatin, el elemento metaficcional en *Blanco y negro* de Carlos Herrera y *Un único desierto* de Enrique Prochazka, la marginalidad que cuestiona sus referencias inmediatas y delimita al sujeto desde su mismo lenguaje en *Cuarto desnudo* de Carlos García Miranda. Pero los atributos de la estética posmoderna se encuentran también en obras menos solventes: el desacierto formal que muestra un desencuentro entre las técnicas narrativas modernas y el mundo representado (la forma narrativa convertida en un fetiche que no transgrede), no sólo indica impericia por parte de sus autores, sino fundamentalmente una merma en la profundidad

que, según Jameson, podemos llamar bidimensionalidad. Ejemplos notorios los hallamos en *La noche es virgen* y *Al final de la calle*.

Bajo estos criterios, sin duda provisionales y discutibles, podemos exponer algunas reflexiones sobre la última novela de Iván Thays, *El viaje interior*. Luego de la publicación del libro de relatos *Las fotografías de Frances Farmer* (1992) y la novela breve *Escena de caza* (1995), Thays nos presenta una novela más ambiciosa de cerca de trescientas páginas, donde evidencia cualidades escriturales apenas esbozadas en su producción anterior, por la que la crítica periodística, degradada por su inmediatez y superficialidad, se adelantó en situarlo entre los mejores escritores de los noventa.

Sin duda, *El viaje interior* muestra una de las mayores virtudes de Thays: su excelente manejo de la prosa que satisface al lector más exigente y la sutil distribución del material narrativo que aparenta una linealidad (confiere ese efecto al lector) en verdad rota por las evocaciones constantes del narrador personaje, sin ánimo de llegar al experimentalismo formal, lo cual acerca *El viaje interior* a una estética posmoderna. Esta distribución nos proporciona una historia compacta, de principio a fin, que no decae en ningún momento.

Sin embargo, salvo estas cualidades, importantes para un escritor en ciernes como Thays, una lectura atenta revela también problemas en el manejo técnico de la novela y en el basamento ideológico que ostenta.

El viaje interior presenta una anécdota sencilla. El narrador personaje, de quien nunca sabremos el nombre, vive cerca de un año en la ficticia ciudad de Busardo, un balneario mediterráneo cuyo mayor atractivo, aparte de sus playas, son unas ruinas arqueológicas, restos de una batalla escondida en el tiempo. La ruptura definitiva con su pareja, Kaas, que lo ha acompañado durante unos meses en Busardo, lo instala en la inactividad absoluta y acentúa su carácter misántropo y su melancólica visión de las cosas que se revela en un romanticismo epidérmico: «Durante mucho tiempo estuve unido a ella, pendiente de las palpitations de ese cofre insondable que en mi vanidad creía entender, e incluso, en las cúspides más altas de nuestro romance, tener en mis manos» (p. 30). «Caminamos abrazados por el mismo camino que recorrimos antes: recogemos nuestros pasos para guardarlos en el recuerdo. Para que, como flores secas, conservadas entre las hojas de un libro favorito, caigan de pronto ...» (p. 44).

Estos elementos rayanos a lo cursi se complementan con una escéptica visión de la historia. Porque si la novela nos muestra los desencuentros amorosos entre Kaas y el protagonista, el tema que aparece enmarcando sus diálogos y diferencias es la idea de historia que tiene el protagonista,

producto de su medio intelectual: «Las teorías contemporáneas que discutían o confirmaban las teorías de Sprangler —y que parecían confirmarse con los sucesos recientes de Europa— sobre el agotamiento de Occidente, nos fascinaban (...) viajar a Europa para asistir a su deceso se convirtió en premisa y objetivo urgente» (pp. 38-39). «Era escéptico no sólo ante el futuro sino ante el mismo devenir, ante todo lo que no podía formar parte de un pasado de anticuario» (p. 52). «Ante mis ojos se alzaban columnas de ceniza y humo que ocultaban al sol y la luna; era el fin de la historia y yo seguía sin entender nada, encerrado en mí mismo, en mis problemas incomprensibles» (p. 219).

Vemos de este modo que el narrador personaje ha hecho suya la idea más pedestre de la posmodernidad: el fin de la historia. Esa visión ideológica se complementa con la inercia que vive el protagonista en Busardo y con las varias descripciones que hace de la ciudad, descripciones donde nunca encontramos algún signo de actividad humana. La lectura que se desprende de todo ello es una larga retirada de la realización individual, eje central de la visión del mundo moderno: «Todo es movimiento, pero algo no trajina, no se mueve: yo» (p. 11). Ese discurso del fin de la historia pudo impactar tal vez hace unos años, pero hoy ya empieza a aburrir, quizá porque la historia continúa, con sus guerras y conflictos, a pesar de la globalización, Fukuyama, eclipses apocalípticos y otras cosas por el estilo.

El narrador personaje sólo ve cuestionada su visión del mundo por Kaas y por el cínico pintor Salvador Dicient, quien lo interpela por el espléndido pasado de su país. Entonces el narrador personaje responde: «Ni pasado ni nada —dije—. Sólo un montón de salvajes impresentables con mucho folclor alrededor y casas de adobe llenas de pulgas» (p. 226). Se completa de este modo la configuración del personaje pues se aprecia el conflicto entre el ámbito de lo privado (el melancólico recuerdo de Kaas) y la dimensión de lo público (su escepticismo frente al futuro). Y el ámbito de lo privado deja de conservarse como un espacio propio, pues al final de la novela, en «Exorcismo público» se señala que la historia amorosa es expuesta a los lectores.

¿Cómo culmina la historia del personaje sin nombre? Con una suerte de liberación del recuerdo de Kaas y de Busardo, continente de su desapego del mundo: «Por primera vez supe que podía abandonar Busardo aquel mismo día, sólo era cuestión de hacer maletas y ver qué lugar del mundo podía interesarme, como antes, sin sentir la terrible pesadez del exilio pues ¿acaso existe el exilio para quien nunca tuvo más patria que una mujer repentinamente fantasma?» (p. 274). Pero su visión de la historia

permanece inalterable: «Después de todo, hay cosas que no cambian, pero otras que siempre están cambiando» (p. 280). Precisamente entre esas cosas que no cambian está la historia: «Comprendí el acierto de aquella teoría de Braudel sobre la historia de larga duración. Hay un movimiento continuo que se renueva para repetirse, para ser siempre el mismo movimiento» (p. 70).

Sin duda uno de los rasgos que evidencia el discurso de *El viaje interior* es la falta de distancia con el personaje, pues éste permanece inalterable a lo largo de casi toda la novela, en una actitud monológica y cerrada, manifestándose de este modo un relato autoritario, es decir, el lector sólo posee información desde el discurso del narrador. Si el personaje se encierra en sí mismo no es difícil saber la relación con su propio discurso: cree en lo que dice. Al lector sólo le cabe enfrentar directamente las creencias del personaje.

De este modo, la subjetividad extrema del personaje de *El viaje interior* está bastante alejada de la razón subjetiva del discurso novelístico moderno. No se configura en el enfrentamiento con el discurso social, sino que se establece desde el inicio una verdad asumida como un refugio de una individualidad que paradójicamente se pierde. Esta pérdida —esta derrota— tiene ecos del discurso posmoderno acrítico: narcisismo, muerte del sujeto.

Por otro lado, centrar todo el punto de vista en un solo personaje que reflexiona constantemente (sobre el amor, la soledad, la historia) es hartamente difícil cuando éste carece de sutilezas intelectuales; sólo confirma que la reflexión no es siempre sinónimo de profundidad.

La elección de un punto de vista es más que una preferencia de estilo. Muestra una visión del mundo e incide sobre el sentido de la obra. Nos hubiese gustado apreciar la novela de Thays en un indirecto libre, por ejemplo, que hubiese otorgado una distancia con el protagonista, sin alterar la conexión íntima con el lector, que seguramente el autor textual se propuso realizar. Este defecto técnico no es pequeño: baste pensar en *Madame Bovary* narrada por la propia Emma. Sólo al final de la novela se intenta efectuar una diferencia entre el autor (que sigue siendo un personaje en la novela) y lo que él llama su narrador. Pero esta diferencia resulta ineficaz, porque la afirmación de que la voz narrativa de la novela es un personaje creado, sólo confirma diferencias teóricas: el autor real es distinto del personaje que se presenta como autor real y éste a su vez es distinto del narrador, pero la visión del mundo recreada en ese juego de espejos nunca se resquebraja.

El viaje interior es sin duda interesante porque muestra la crisis de los paradigmas narrativos en los noventa y el potencial artístico que Thays exhibe, sobre todo en una prosa que no presenta fisuras. Pero también da cuenta de un autor que aún no encuentra el camino que le permita desarrollar una visión del mundo propia, alejada de clisés literarios y filosóficos.

selenco vega jácome

José Gabriel Cabrera: *El libro de los lugares vacíos*.
Lima: Dedo crítico editores, 1999.

La tradición poética peruana es pródiga en ejemplos de poetas que, siendo jóvenes (o relativamente jóvenes) alcanzaron la publicación de obras primigenias de valor. Es común también que esos primeros impulsos poéticos se presentaran como fuerzas iconoclastas, en un amago de rebeldía juvenil contra las normas establecidas. Enrique Verástegui, con *En los extramuros del mundo* es un buen ejemplo de lo que decimos.

El libro de los lugares vacíos, primer poemario de José Gabriel Cabrera Alva (Lima, 1971), si bien confirma esta tradición por una parte, por otra la desmiente. Cabrera se constituye con esta ópera prima en un joven poeta de valía, pero no podemos hablar de la suya como la de una poesía que busque la confrontación o que intente subvertir alguna convención establecida; más bien, este libro se propone como una búsqueda de la sabiduría por medio de la contemplación y el equilibrio.

El libro de los lugares vacíos es un libro unitario, un poemario donde, tanto en el nivel temático como en el plano formal, el conjunto de poemas se comunican y enriquecen unos a otros en una suerte de vasos comunicantes, dotando de sentido global a la obra.

Con respecto al nivel temático, este libro se presenta básicamente como una reflexión sobre el lenguaje, sobre el valor de las palabras que, más que nombrar a las cosas, les restituyen el significado original que las liga con la tradición y la historia: «No temas a los dioses / que crecen en tu cuerpo o en la naturaleza / recuerda que sólo son imágenes / cuyo lenguaje es secreto pero amable / por eso deja que tu boca se ilumine / con sus sagrados símbolos» (p. 25).

En la búsqueda de este significado primordial —que en el poemario se asume como sinónimo de sabiduría—, el yo poético se vale de referentes en

apariencia disímiles, incluso contradictorios, como son los elementos de la realidad cotidiana, animales diversos o símbolos propios de la tradición oriental; sin embargo, estos referentes son conjugados con destreza y permiten el triunfo de la mirada, del ojo reflexivo del poeta que extrae de ellos realidades nuevas: «Fijémonos en el caracol / con qué modestia arrastra su casa / para sentirse seguro / He allí el mito de todo lo que es puro: / se protege del peligro / para poder avanzar» (p. 37). O este otro: «El Tao no es un libro sagrado / es una oruga / Por eso / si tienes una planta en casa y lo encuentras / no lo echas / ... / Qué importa si en apariencia / no deja intactas tus hojas / pues pronto le crecerán alas si lo dejas cerca de ti» (p. 35).

Por eso, más que el libro de los lugares vacíos debería considerarse como el libro de la contemplación que surge a través del lenguaje (poético). El lenguaje es visto y asumido como el sonido primordial que instala al individuo en la habitación original del orden: «...convierte cada sonido en presagio / tu voz habrá de ser / pura y evanescente / así te acercarás / al mito de la naturaleza» (p. 27).

De este modo, todo el libro termina convirtiéndose en una suerte de arte poética, en una manera de asumir el ejercicio de la palabra, en consonancia con la contemplación de los elementos y la búsqueda de la sabiduría: «El lenguaje del universo está en cada cosa que coges / si no agredes el ritmo / natural que la conforma / Míralo siempre todo / como una flor cerrada / que se abrirá si la observas / respirando su luz» (p. 57).

Con respecto al plano formal, dos características comunes a todos los poemas y que aseguran su unidad como conjunto son la brevedad de sus versos y el predominio de los poemas en segunda persona. Ambas características se engarzan convenientemente a través de un discurso de naturaleza reflexiva. En este sentido, es importante resaltar que el empleo de la segunda persona en este poemario tiene la virtud de resultar plurisignificativa: por un lado, parece remitir a un interlocutor (un «tú» que podría ser cualquiera de nosotros) a cuya capacidad de reflexión apela el yo poético bajo la apariencia de un diálogo. Por otro lado, el empleo de la segunda persona puede significar un claro indicio de autorreflexión, una situación comunicativa en la que el sujeto poético se habla a sí mismo, en un intento de búsqueda de la sabiduría que se esconde bajo la apariencia terrenal de las cosas. Esta ambigüedad interpretativa enriquece la capacidad significativa del conjunto.

Por otro lado, el empleo de versos cortos apoya la intención de funcionalidad y concisión de un lenguaje que, si bien no es árido, tampoco abunda en el uso de recursos retóricos; y es gracias a esta estrategia de

conciación que las palabras se constituyen en el instrumento eficaz que permite la búsqueda de la verdad, o que incluso bordea y explora las posibilidades significativas del silencio: «Los lugares que parecen vacíos / no los llenes / abre tu boca / para que puedas aprender de su silencio...» (p. 61)

No es, sin embargo, que el poeta marche hacia el silencio, como lo pretendía Mallarmé, sino que el silencio es también un lenguaje (el más hermético de todos) que, gracias a su aliada la contemplación, permite al yo acceder a ese otro lenguaje primordial del origen. Por eso, «Cada vez que puedas / deja fluir tus reinos interiores / No es necesaria la prisa / apenas / la contemplación de lo que te rodea / un fragmento de piedra / una textura / pueden ser suficientes / si callas y observas con paciencia...» (p. 53).

Siempre en el plano formal, no deja de llamarnos la atención la estructuración de este libro en secciones: desde un «Preludio» inicial hasta un «Epílogo» (los que remiten, respectivamente, a la idea tanto de introducción como de conclusión, de desenlace de acciones), pasando por una serie de títulos que sugieren la idea de progresión temporal, progresión que, por otra parte, no notamos en este equilibrado libro. Nos parece que el conjunto habría funcionado perfectamente sin la necesidad de su estructuración en secciones.

En resumen, *El libro de los lugares vacíos* es el libro de la contemplación, de la búsqueda de la sabiduría y la verdad primordial de las cosas a través de la puerta constituida por el lenguaje y el roce con el silencio; y convierte a José Cabrera Alva en una de las voces jóvenes más apreciables de la poesía peruana de los últimos años.

carlos garcía miranda

Birger Angvik: *La ausencia de la forma...*
Lima: Fondo Editorial PUC, 1999.

Recientemente, el Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú ha puesto en circulación un voluminoso libro de más de cuatrocientas páginas titulado *La ausencia de la forma da forma a la crítica que forma el canon literario peruano* de Birger Angvik, doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad de Glasgow, Escocia, y catedrático de Literatura en el Departamento de Lengua Española y Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Bergen, Noruega. Angvik, según se

informa en la contrasolapa del libro, ha tenido como espacio de interés académico «la literatura peruana, en particular la narrativa y la crítica literaria peruana». Y ha publicado numerosos artículos y varios libros, siendo el último *A novelist who feeds on social carrion: Mario Vargas Llosa* (1997).

La ausencia... se presenta como un conjunto de «estudios que forman una declaración de amor a la literatura peruana del siglo XX». Y está organizado en seis capítulos titulados «La crítica literaria, *Escalas* y otros cuentos de César Vallejo», «La crítica literaria en José Carlos Mariátegui», «La crítica literaria y *Duque* de José Diez Canseco», «La crítica literaria e *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa», «La autobiografía y las memorias como (¿auto?)-crítica en *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa», y «La crítica literaria de Mario Vargas Llosa y las novelas de José María Arguedas».

La tesis central que recorre de cabo a rabo el libro de Angvik es que *La crítica literaria peruana* se asume «como una actividad natural en una serie de aproximaciones antiteóricas a la literatura peruana. La oposición entre forma y contenido se disuelve la mayoría de las veces a favor de éste, la crítica literaria es contenidista, y el término de formalismo y el de formalista se ven muchas veces empleados peyorativamente por críticos e historiadores de la literatura peruana. Aún entre críticos marxistas, la dicotomía entre *materia*-lismo y *forma*-lismo se anula en la opción casi obligatoria por aquél, y los materialistas no admiten nunca, partiendo de Mariátegui, que en la literatura la *forma* constituye la *materia* misma que justifica en gran parte los estudios literarios como tales» (377).

En este marco, establece que, con respecto a *Escalas melografiadas* de César Vallejo y *Duque* de José Diez Canseco, *La crítica literaria nacional* ha tratado con cierto desdén el carácter formal de estos libros, minimizando su importancia en relación con otras obras de los mismos autores. Este «menosprecio» por los aspectos formales de los textos, se intensifica en el caso de Mariátegui, quien en sus interpretaciones no reconoce como un valor los niveles expresivos de las obras que glosa, desarrollando así una crítica determinista, destacando los aspectos geográficos, históricos, culturales, demográficos, étnicos, y raciales. Y con respecto a Vargas Llosa, a quien dedica sus últimos capítulos, planteará una serie de críticas, como lo nada novedosa que resulta su interpretación sobre José María Arguedas en *La utopía arcaica*, en general, ya establecidas por otros autores.

En principio, diríamos que *La ausencia...* es un libro plagado de generalizaciones, orientadas a establecer dicotomías sobre un evento que,

al parecer, en gran medida se desconoce. Pero, principalmente, llama la atención la falta de perspectiva histórica con que Angvik asume su metacrítica a la crítica literaria peruana. Esta carencia lo lleva a generalizar la producción crítica nacional, y a presentarla como una suerte de ontología. Es decir, para Angvik no existe un proceso de la crítica peruana, tampoco un contexto que dé sentido a los planteamientos «positivistas» de José Carlos Mariátegui. Desde su punto de vista, la crítica literaria peruana sigue anclada en los mismos presupuestos «contenidistas» y «extraliterarios» de comienzo de siglo.

En realidad, sí existe un proceso. Éste fue iniciado a comienzos de siglo por intelectuales como José de la Riva-Agüero, José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez, principalmente. En sus trabajos se definió la agenda problemática y el corpus literario que, en general, ha orientado la reflexión literaria en el Perú. En dicha agenda ocupa un lugar preponderante el tema de la identidad. Es a partir de este tema que se han organizado sus sistemas de reflexión. El marco de reflexión de estos intelectuales comprendía los espacios literarios, históricos y políticos. Pero es a partir de los años cincuenta que se va a desarrollar un proceso de modernización del discurso crítico. Un nuevo grupo de intelectuales va a emprender la tarea de dotar de un cierto instrumental teórico y metodológico a la reflexión crítica. Por un lado está la estilística, iniciada ya en los años treinta por Estuardo Núñez y Jiménez Borja, y continuada por Alberto Escobar y Luis Jaime Cisneros; y por otro, la crítica sociológica de Antonio Cornejo Polar, cuyas reflexiones tienen su origen en los planteamientos de José Carlos Mariátegui en torno al indigenismo. Ellos van a orientar los estudios literarios hacia una textualización de los análisis, abandonando las preocupaciones biográficas y directamente sociológicas. Desde esta perspectiva, van a enfrentar el problema de la identidad.

Angvik desconoce este proceso, y se limita a calificar de «contenidista», a la crítica literaria peruana, exigiéndole un interés por la «forma» literaria. ¿Pero qué cosa entiende Angvik por «contenidista»? Al parecer, la recurrente inclinación de esta crítica a dar prioridad a los aspectos discursivos del análisis literario, antes que a los expresivos. Esto es, en gran medida cierto, y ya ha sido señalado en varios momentos por algunos exponentes de la crítica literaria nacional, pero no es asumido en el sentido negativo de Angvik, sino como consecuencia del proceso que ha seguido esta crítica. Es decir, la preocupación por los niveles discursivos es producto del interés por resolver el problema de la identidad, punto central en la agenda crítica nacional desde su fundación a inicios de siglo. Esto es lo que

no entiende Angvik, y supone que, como en Europa hablar de estudios literarios es hablar de un estudio sobre las formas de expresión que los ha llevado a desarrollar teorías como la Semiótica o la Narratología, aquí debería ocurrir lo mismo.

Se equivoca Angvik, pues tanto en el Perú como en Latinoamérica y gran parte del Tercer Mundo, hablar de literatura es también hablar de la formación de los Estados, y de la configuración de la identidad. De este modo, el reto es relacionar el estudio de la literatura con el estudio sobre su referencia.

Entonces, encontramos que Angvik está proponiendo una agenda problemática que escapa a las exigencias que la crítica literaria nacional ha ido construyendo a lo largo del presente siglo. Así, su libro se presente no como una «muestra de amor», sino como un intento autoritario de plantear una problemática que no corresponde con el contexto al cual pretende dirigirse. Si Angvik quiere realmente dialogar con sus pares latinoamericanos, debería primero reconocer como válidas sus preocupaciones, dejar de lado las generalizaciones, ser menos simplista, y deshacerse de un poco de esa retórica posestructuralista con la que, en algunos pasajes de su libro, pretende dotar de cierta densidad a su discurso.

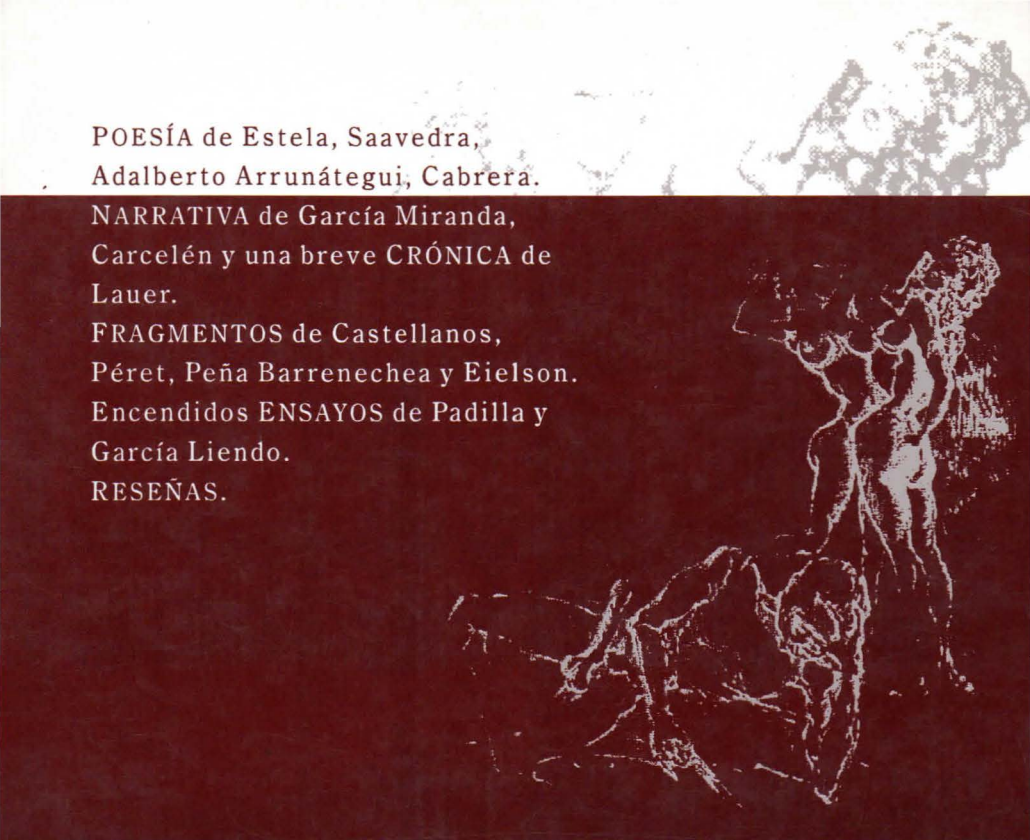


Todos las criaturas, salvo indicación expresa, son de San Marcos. CARLOS ESTELA (Puerto del Callao, 1977). Cursa el 5º año de Literatura. Ha publicado en diversas revistas. Carlos García Miranda (*Cuarto desnudo*). Licenciado en Literatura. Egresado de la Escuela de Post-Grado. Narrador y crítico literario. Pronto nos sorprenderá con alguno de sus títulos inéditos. Ha publicado en un montón de sitios. EDGAR SAAVEDRA (Caxamarca, 1976). También cursa el 5º año de Literatura. Y también ha publicado en revistas del medio. Pronto aparecerá su primer libro bajo el sello del *signo lotófago*. Adalberto Arrunátegui (Valparaíso, 1972). Ha estudiado biología en la Universidad de Chile. José Gabriel Cabrera. Egresado de Literatura, acaba de publicar *El libro de los lugares vacíos* con los muchachos de *Dedo Crítico*. MIRKO LAUER. Ya es un clásico de nuestras letras. Poeta, ensayista, analista, crítico. Director de la insustituible *Hueso Húmero*. Juan Pedro Carcelén es, junto con Lauer algo mayorcito que el resto, economista y periodista de amplia trayectoria, colabora con un fragmento de una novela inédita que recibió un generoso comentario de Juan Marsé en nuestro número anterior. Sobre JORGE EDUARDO EIELSON, no hay nada que añadir. ROSARIO CASTELLANOS. Poeta mexicana poco conocida por estas tierras. ENRIQUE PEÑA BARRENECHEA nos reclamó más atención desde la tumba. Esteban Arias. Estudia Antropología en la PUC, pero en verdad es poeta. Pronto publicará una plaqueta. JOSÉ IGNACIO PADILLA (Lima, 1975). Está en el 5º año de Literatura. Ha publicado muy poco. Javier García Liendo (Tacna, 1975). El año pasado terminó Literatura; prepara su tesis. Co-dirige *Dedo Crítico* y ha publicado en varias revistas. Miguel Bances (*Límites de Eduardo*) y Selenco Vega (*Casa de Familia, Parejas en el parque y otros cuentos*) enseñan en nuestra Escuela. Ambos salieron de la Escuela de Post-Grado. También han publicado en un montón de sitios. Antaño, Bances, García Miranda y Vega eran conocidos como los *Huaman Boys* o los *Huaman Kids*. Henry Vílchez. Gerente de la División de Proyectos Editoriales de *Taller Visual*. Graduado en Economía. Rodolfo Loyola. El chamán de los ratones. Con este número aparece un nuevo cuaderno *more ferarum*: *Poemas* de Paul Éluard, preparado por Camilo Fernández Cozman.

Ilustraciones: HEINRICH KLEY.



se terminó de imprimir
el siete de noviembre de 1999
en *Taller Visual*
jr. caylloma 451 of. 206
teléfono 428 2230
Lima



POESÍA de Estela, Saavedra,
Adalberto Arrunátegui, Cabrera.

NARRATIVA de García Miranda,
Carcelén y una breve CRÓNICA de
Lauer.

FRAGMENTOS de Castellanos,
Péret, Peña Barrenechea y Eielson.

Encendidos ENSAYOS de Padilla y
García Liendo.

RESEÑAS.



Es una publicación de Ediciones del Signo Lotófago

UNMSM-CEDOC