

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Ramírez Franco, E. (1994). *Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson, el caso de* Primera Muerte de María [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson, el caso de Primera Muerte de María

Autor: Elver Sergio Ramírez Franco

Año: 1994

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Licenciatura

Palabras claves: Jorge Eduardo Eielson, novela, novela de formación, Bildungsroman, narrador heterodiegético.

Referencia en APA 7ma. ed. Ramírez Franco, E. (1994). *Una aproximación a la obra novelística de Jorge Eduardo Eielson, el caso de* Primera Muerte de María [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

El presente trabajo constituye una aproximación a *"Primera Muerte de María"*; se compone de tres capítulos; cada cual asume como objeto un núcleo que intenta ser bastante concentrado pero el texto por momentos deriva a través de la notación. En el capítulo I aborda los presupuestos base para el análisis de *"Primera muerte de María"*; el capítulo II realiza el estudio de los temas fundamentales en la novela; y el último capítulo estudia la relación entre *"Primera Muerte de María"* y otros textos en tres niveles: Paratexto, Hipotexto y Metatexto.

Palabras Clave: Jorge Eduardo Eielson, novela, novela de formación, Bildungsroman, narrador heterodiegético, objetivación del personaje, modernidad, paratexto, metatexto, hipotexto.

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Una Aproximación a la Obra Novelística de Jorge Eduardo Eielson. el Caso de Primera Muerte de María

TESIS

Para Optar el Grado de

LICENCIADO EN LITERATURA

ELVER SERGIO RAMIREZ FRANCO

Lima - Perú

1994

LE
094
Lt.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Dirección Universitaria de Bibliotecas – Facultad Letras, Ciencias Humanas – BIBLIOTECA

AGRADECIMIENTOS

La presente Tesis no hubiera sido posible sin la ayuda y el apoyo intelectual de compañeros de San Marcos y amigos. A todos ellos nuestro agradecimiento, pero, sobre todo, él va dirigido a dos personas. La primera es el Dr. Luis Fernando Vidal, quien fue, precisamente, nuestro asesor durante la redacción de buena parte de este trabajo. Su muerte, en Diciembre de 1993, nos privó de un excelente amigo, un talentoso escritor y un serio estudioso de la literatura. Será difícil acostumbrarse a su ausencia; la segunda es el Dr. Marco Martos, quien, con la generosidad que lo caracteriza, asumió la tarea de guiarnos, con sabiduría, en la revisión y redacción de todo el material que a continuación se leerá.



A MI MADRE



I N D I C E

INTRODUCCION

CAPITULO I

"PRIMERA MUERTE DE MARIA" Y EL NIVEL INTRATEXTUAL

1.1 PRESUPUESTOS DE BASE 11
1.2 NOCION DE NOVELA 13
1.3 "PRIMERA MUERTE DE MARIA" COMO NOVELA DE FORMACION.....16
1.4 ANALISIS DE "PRIMERA MUERTE DE MARIA" 18
1.4.1 FRAGMENTARIEDAD Y ELIPSIS 18
1.4.2 ANALEPSIS E ITERACION 21
1.4.3 HETERODIEGESIS Y DISCURSO INDIRECTO LIBRE.....25
1.4.4 AUTOR Y PERSONAJES.....30
1.4.5 EL UNIVERSO FUTURISTA Y LA DESTRUCCION DEL REALISMO 34
1.4.6 "PRIMERA MUERTE DE MARIA" COMO TEXTO LIRICO 41

CAPITULO II

TEMAS FUNDAMENTALES EN "PRIMERA MUERTE DE MARIA"

2.1 LA MODERNIDAD Y LAS FORMAS DE RESISTENCIA 53
2.2 LA ESCRITURA 66
2.3 EL CUERPO Y LA MELANCOLIA.....75

CAPITULO III

LA TRANSCENDENCIA TEXTUAL

3.1 EL NIVEL PARATEXTUAL 90
3.1.1 EL TITULO 90
3.1.2 EPIGRAFES 91
3.1.3 EL COMENTARIO DE LA CONTRATAPA 95

3.2 "PRIMERA MUERTE DE MARIA" Y LA HIPERTEXTUALIDAD.....99
3.2.1 TRANSPOSICION 99
3.2.2 "PRIMERA MUERTE DE MARIA" Y LOS EVANGELIOS.....105
3.2.3 EL RESUMEN DE "EL CUERPO DE GIULIA-NO"..107
3.3 EL METADISCURSO.....110
3.4 "PRIMERA MUERTE DE MARIA" Y LA DESCONSTRUCCION.....117

CONCLUSIONES

APENDICE: ENTREVISTA A JORGE EDUARDO EIELSON

BIBLIOGRAFIA

Universidad Nac. Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
Facultad Letras, Ciencias Humanas

INTRODUCCION

El presente trabajo constituye una aproximación a "Primera Muerte de María" (México, 1988), novela de Jorge Eduardo Eielson. Nacido en Lima, en 1924, Eielson suele ser ubicado dentro del grupo conocido bajo la denominación de "Generación del 50". Rápido y merecido fue el reconocimiento que alcanzó Eielson por su deslumbrante poesía, sobre la cual se han producido ya algunos trabajos. En contraste con ello, el interés por su universo novelístico no resulta perceptible. La obra novelística de Eielson consta, hasta el momento, de dos novelas: la que aquí nos ocupa y otra, que data de 1971 y fue también editada en México. De esos textos hemos dicho lo siguiente en otra parte:

> "La escasa atención concedida a estos textos más bien breves quizá se deba, curiosamente, a algunas de sus características más notables:decidida transgresión de aquel tipo de verosimilitud sancionada como canónica en nuestro medio; fragmentariedad en la enunciación; tendencia elíptica en aras de un esencialismo diegético que entre nosotros, herederos de la tupida retórica hispana, podría parecer insuficiencia; acusada reflexión sobre el acto de la escritura y sus limitaciones en la es-

> critura misma, como tema esencial y, hasta cierto punto, elidido; cierta atmósfera lánguida y decadente, que casa mal con el ánimo afirmativo que suele gustarnos en textos en su género". (Ramírez Franco, 1993).

Los estudios sobre dicho segmento de la producción de Jorge Eduardo Eielson han sido fundados por nosotros con un ensayo titulado "La corta boca humana", que data de 1992 y atiende a "El cuerpo de Giulia-no". Esperamos, con el presente estudio, abrir definitivamente una senda que, acaso, otros no desdeñen transitar.

Nuestro asedio a "Primera Muerte de María" se compone de tres capítulos; cada cual asume como objeto un núcleo que intenta ser bastante concentrado pero el texto por momentos deriva a través de la notación. Hemos asumido esa opción -que en mucho se adecua a nuestro temperamento- reacomodándola a una plena funcionalidad académica. En nuestro primer capítulo nos interesamos por sentar las premisas de base en conformidad a las cuales iniciamos nuestro análisis del texto; el estudio del cual es proyectado hacia la interioridad textual, hacia las formas diegéticas, en un intento por determinar cuáles son los sentidos que la forma del texto estudiado produce. Se trata, sin duda, de una tarea compleja pero provechosa, ya que el camino nos provee de un arsenal que más adelante reimpulsará la apreciación temática en un delicado contrapunto. En efecto, el segundo capítulo se encamina a una labor posiblemente más convencional: examinar cómo la Historia y la Realidad Social se instauran en el texto, mas no nos interesa lo inverso. O, cuando menos, no en el sentido de la recepción. Se impone matizar esto último: considerando que todo universo cultural supone y requiere una dimensión dialógica articulada merced a diferentes prácticas discursivas que se entrecruzan en una suerte de banda sonora de lo social, en una polifo-

nía de metanarrativas, no es ninguna exageración concebir que un texto literario especifico pueda llegar a jugar un rol -coyunturas las han habido- decisivo en el debate social. Este estrato poco frecuentado por lo literario, desde una perspectiva sincrónica, opera como margen ideal y, casi siempre, inalcanzable. Existe también otro tipo de respuesta y devolución: la inserción inevitable en el tejido de los decires, ocupando un espacio en la penumbra, humilde o simplemente triunfante dentro de su plenitud taxonómica. Se trata de una condición innegable que no entraña méritos.

Tras ese compendio de los "temas" sobre los que "versaría" la novela, enfocamos en el tercer capítulo el nivel de la intertextualidad y nos dedicamos a una decidida desconstrucción de los códigos que "Primera Muerte de María" maneja para cuestionar el pensamiento monológico, el cual recupera al texto plenamente merced, principalmente, al metadiscurso incorporado a la obra. Esta reversión factible no es asumida por parte nuestra como una mera elaboración de una aporía sino que deseamos mostrar también las limitaciones del texto.

Nuestro trabajo no acude a una metodologia crítica ni es deudor de un sistema teórico; ante la dificultad de aprehender la totalidad de un texto que involucra diversos niveles semánticos y establece complicadas relaciones con la realidad un solo método seria del todo insuficiente. En rigor no nos interesa tanto la teoría literaria como la teoría a secas, y tomando de ella los elementos que necesitamos hemos construido un modelo propio a aplicar a un texto particular. Confrontar lo que hemos hecho con aproximaciones de otra índole nos resultaría enriquecedor.

Y ya que comenzamos es menester dejar sentada desde un inicio nuestra posición respecto al tipo de trabajo

que estamos a punto de presentar. Consideramos una ingenuidad la pretensión de regular la totalidad de discursos que se acostumbran unificar bajo el nombre de literatura; diversas formas ellos asumen. La indesmayable superproducción de formas que intentan romper con la retórica tradicional, que se vive en Occidente, por lo menos desde la eclosión vanguardista, para no referirnos al Romanticismo en una suerte de búsqueda de los orígenes, contribuye a dificultar, por su polimorfía innúmera, los mejores intentos de catalogación y reducción de los recursos expresivos a matrices domesticadoras. Ocurre que, a diferencia de lo que sucede en la música o la pintura, la literatura trabaja con una materia, el lenguaje, que de por sí se halla cargada de significación. Los textos literarios reelaboran el lenguaje y el problema mayor reside en explicar el movimiento de doble implicación que enlaza el sistema de la lengua con textos de valor estético, con textos literarios. La remisión a un modelo que informe lo literario impone seguir el camino de la lingüística, y tal ha sido el derrotero en los estudios literarios. Pero se falla al ignorar explicar la intervención de entidades desestabilizadoras como lo pulsional, el deseo, lo lúdico. A nivel diacrónico, las formas innumerables a las que ya hicimos mención exceden los intentos de ordenamiento en clases y series y la pertinencia de continuar en tal empresa tambalea cuando nos percatamos de que no se consigue mucho más que ir apenas un poco más allá de la descripción de determinados fenómenos. Las construcciones teóricas son excedidas con la misma facilidad con la que una ola traspasa la red con la que se le intenta, candorosamente, atrapar. Esta declaración no es una rendición; tan sólo lo que demanda de nosotros una mínima honradez intelectual consciente de sus posibilidades y de sus limitaciones dentro del área en la que hemos escogido actuar. En suma, estamos en condiciones de desconstruir también nuestro propio texto.

Hemos considerado pertinente complementar el texto que se leerá a continuación con un apéndice; se trata de un cuestionario de 8 preguntas a las que muy gentilmente -y con la lucidez, claridad y bella formulación que le son habituales- Jorge Eduardo Eielson accedió a responder para este trabajo. Dichas respuestas nos fueron enviadas por Eielson desde Cerdeña, Italia, en Setiembre de 1992. No sabemos si pensar que, tal vez, ellas sean lo más apreciable de todo lo que el lector pueda encontrar en nuestra tesis. Si es así, el mérito no nos pertenece; pero quizá nos equivoquemos al pensar de ese modo.



CAPITULO I

"PRIMERA MUERTE DE MARIA" Y EL NIVEL INTRATEXTUAL

CAPITULO I

PRIMERA MUERTE DE MARIA Y EL NIVEL INTRATEXTUAL

1.1. PRESUPUESTOS DE BASE

"Primera Muerte de María" es un texto que puede ser aprehendido de una manera cuatripartita. Distinguimos, en primer lugar, una cadena de enunciados que conformarían un gran sintagma[1].

---

[1] Esta concepción que ve en una obra literaria un solo gran sintagma, o una oración o, inclusive, una lengua, busca adecuar los textos a elementos y categorías provenientes del análisis lingüístico. Otra posibilidad consiste en asumir la obra como parte de un sistema mayor, un código, un repertorio de invariantes; en suma, un abanico de propiedades abstractas de las que la obra no es más que una de las innúmeras actualizaciones posibles: el architexto (Genette, 1979). No se nos escapa que desde una perspectiva pragmática es inconcebible la obra aislada de sus interrelaciones con series de textos y con situaciones precisas de comunicación: toda enunciación se lleva a cabo dentro de un contexto de comunicación y un texto pragmático y la coherencia de la misma dependerá de su cohesión y de si es coherente a nivel de macroestructura. Es decir, de si es posible asignársele a ese discurso un tema o asunto. Es entonces cuando se ve con precisión cómo se entrampa una homología que parece prometedora: ¿cómo asignar tema o asunto a un discurso ficcional sin haber elaborado previamentre una instancia mayor a partir de la cual pueda establecerse la pertinencia de determinado texto y no de otro? No basta asumir el texto como un mero enunciado y operar sobre él, pues muchas de las operaciones alcanzan solamente sentido dentro de un

BIBLIOTECA Facultad de Letras, Ciencias Humanas

Por otra parte, tenemos la resultante de la recomposición de tales enunciados por parte del lector; una entidad discursiva cohesionada por la coherencia de desarrollo. Tal entidad suele ser elaborada, ya sea por negación o conformidad, en torno a la doxa de los tres principios aristótelicos. Tomashevski ha diferenciado la trama, o conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra, del argumento que es el modo como dichos acontecimientos son referidos (Todorov, 1980:202-209). Esta diferenciación muestra una esencial conformidad con la conocida propuesta de Benveniste: la Historia o el conjunto de hechos tal y como ocurren en el tiempo y en el espacio, y el Discurso, que es la forma en la que tales hechos son transmitidos (Benveniste, 1974).

Si reflexionamos un momento, comprobaremos que uno de los dos niveles, el que Tomashevski llama Trama y Benveniste, Historia, es claramente abstracto ya que solamente contamos con la cadena de enunciados tal y como ella nos es presentada. De modo pues que resulta justo vincularlo con la noción de sistema o de lengua propuesta por Saussurre y que se opone a los actos de realización

---

metatexto cultural (Lotman, 1976; Van Dijk, 1986). La architextualidad puede reorientarse tan sólo en términos pragmáticos. Empero, sospecho que en la traslación de categorías que provienen de las ciencias al ámbito de la literatura, lo que aflora es una pretensión de cientificidad. No es inútil construir a partir de otros desarrollos disciplinarios, nosotros mismos nos serviremos de nociones tomadas de la Inteligencia Artificial, pero definitivamente pensamos que resulta poco factible determinar la especificidad de lo literario ya que siempre se partirá (es casi inevitable) de establecer el funcionamiento de una poética a partir de la remisión a modelos de índole lingüística. Pero el eje articular de aquellos textos que convenimos en llamar literarios -denominación demasiado fluctuante- podría no estar asentado en lo lingüístico.

concreta de locución (Saussurre, 1993). Sin embargo, esta idealización no es la única; la abstracción no es únicamente el nivel de la Historia; el Discurso mismo es una abstracción, no puede operar sino en base a la construcción del sentido, para la que se precisa "llenar" los vacíos semánticos. Integrar los sentidos de todas y cada una de las locuciones que conforman un texto supone tender entre ellas puentes inferenciales, operar intelectivamente para abstraer sentidos y ponerlos en correlación todos, lo cual implica un código y, sobre todo, la presencia de lo no dicho, de elementos subyacentes que deben ser actualizados y las correferencias necesarias para que el texto funcione (Ducrot, 1982). Lo concreto son las grafías.

Menos engorroso parece reconocer que la novela conlleva su propio comentario; es un discurso que despliega ante el lector su propio metadiscurso, emitido por el Autor. Más adelante analizaremos a fondo dicho estatuto, por lo pronto constatamos que existe una tensión entre ambos, esa tensión es la relación de correferencia que supone la operación de abstraer en el sentido que ya hemos explicado como el de interrumpir el decurso de lo narrado y evaluar fragmentariamente, cuando no derivar.

1.2. NOCION DE NOVELA

Antes de entrar directamente en al análisis de "Primera Muerte de María" (PMM, a partir de ahora) convendría que especificáramos qué entendemos por Novela y cuál es la línea teórica que asumimos. Una novela es todo texto que ponga en escena el ideologema del signo y una estructura

de transformación (Kristeva, 1974). Se trata de un tipo de discurso cuya constitución se logra plenamente a fines de la Edad Media, como consecuencia de una mutación cultural provocada por el paso de una cosmovisión centrada en el símbolo a otra, fincada en el signo [2]. El correlato en términos literarios es el abandono de un universo unívoco en cuanto a sus pretensiones perlocutivas (el de la Epica), y su reemplazo por otro, abierto, en permanente estado de transformación y ligado a un decir no disyuntivo, el de la Novela.

Cuando hablamos de Ideologema no aludimos a una realidad subjetual sino a una función intertextual que confiere a la obra, en sus diversas instancias (organización diegética, nivel de la lengua, personajes, situaciones), unas coordenadas de tiempo y espacio, históricas y sociales, que permiten ligarla a una práctica semiótica determinada, a una organización textual integrada por series de transformaciones de enunciados. Al asumir la Novela como un todo cerrado nos preocupamos meramente por lo suprasegmental, pero es posible también, y así lo haremos, establecer relaciones entre la escritura y la palabra, entre el texto y la pluralidad de los textos (Bajtin, 1992; Kristeva, 1974).

---

2 Durante la segunda mitad de la Edad Media (es decir del siglo XIII al siglo XV) se produce el reemplazo de la cultura del símbolo por la del signo. El símbolo, recordémoslo, es una figura que supone una relación entre el objeto que es simbolizado y la simbolización en virtud de alguna ley; es, por tanto, una relación de restricción. Los dos términos ligados lo están de manera no necesaria, ya que cada uno podría darse, y de hecho se da, sin que medie el otro, y de forma motivada (Ducrot & Todorov, 1989:121-127; Eco, 1981; Todorov, 1978).

En lo que refiere a las transformaciones, hay que decir que éstas fueron percibidas ya por Lukács, quien las entiende como parte de un proceso constante de mutación, una suerte de discontinuidad ilimitada en el que cada parte se evidencia por relación a la totalidad (Lukács,1975). Maurice Blanchot indica que la novela es una especie de discursividad de tiempo, lo que conduce a hablar de una infinitud connatural al género: para cada acción, situación, rol, diálogo es posible considerar un número indeterminado de posibilidades (Blanchot, 1970). Todo texto conlleva un número indeterminable de textos "escribibles" (Barthes, 1980).

Es importante no perder de vista que la Novela es un tipo de discurso cuyas raíces se encuentran en la epopeya, la retórica y, en general, en el carnaval, ya que éste influye decisivamente en los llamados géneros cómico-serios. Géneros cómico-serios son el diálogo socrático, la literatura de banquetes, las biografías y autobiografías, los panfletos, y, sobre todo, la sátira menipea, antecedente de la novela (Bajtin 1986: 159-193). Hay, además del vínculo genético, una coincidencia entre las circunstancias sociales en las que cada forma aparece: sus estructuras manifiestan el derrumbe de sistemas épicos y la aparición de modos de pensar esencialmente críticos. En el caso de la sátira menipea el fondo es el derrumbe de la república griega y, en el caso de la novela se trata del feudalismo europeo.

El último elemento a considerar: la novela, por mucho que lo intentase ocultar en sus inicios, fue didactismo y adoctrinamiento, herencia

de la épica, el relato alegórico y la poesía cortesana (Kristeva, 1988: 254-255; Todorov, 1978); de ahí que el Autor sea esencialmente un ideologo (Bajtin, 1978).

1.3. "PRIMERA MUERTE DE MARIA" COMO NOVELA DE FORMACION

Asumiremos estratégicamente que PMM es un texto que puede ser asimilado por sus características a las Novelas de Formación o Bildungsroman. Esta variante surgió como una derivación del cronotopo de novelas biográficas y autobiográficas, grecorromanas que se extendió hasta la obra de San Agustín es decir hasta el primer cristianismo. Empero, hay características en PMM que, de manera más específica, nos retrotraen con mucha precesión a un cronotopo anterior, el de la biografía y autobiografía helénica, en sus vertientes platónica y retórica, a tal punto que impresiona y conforta constatar la supervivencia de formas muy antiguas en una novela peruana del siglo XX. En la base del mencionado cronotopo se encuentra, nada menos que el Enkomion o elogio fúnebre y conmemorativo del sujeto, que se daba ora en términos justificatorios ora en términos poderatorios, ante la plaza pública. La muerte está en el centro seminal de la construcción que nos permite estudiar una novela cuyo eje simbólico precisamente es el de la "Primera Muerte de María". No es todo; aunque a estas alturas de nuestro trabajo no podamos precisar con detalles, la situación del Enkomión, que es impensable fuera del marco helenístico de un acto verbal cívico-político, esto es, dentro del marco de una cultura en la que gravitan soberanamente los actos entendidos como performance, como manifes-

taciones esencialmente visibles y audibles, tiende vasos comunicantes con el desempeño de la protagonista en una ceremonia emblemática de la que más tarde nos ocuparemos. Finalmente, PMM enlaza con las antiquísimas formas del comentario en su variante de comentario del autor sobre sus propias obras, tal como ocurre en el caso de Cicerón o Galeno (en el ámbito de la cultura grecolatina). Lo que muestra esencial afinidad con el nivel metadiscursivo de la novela (Bajtin, 1978 : 278-292).

El cronotopo de Novela de Formación no es otra cosa que un principio de constitución biográfico que se articula en torno al héroe y, desde él, estructura todo el universo ficcional. Caracteriza a la Novela de Formación que su argumento no trabaje sobre desviaciones del acaecer normal de la vida; al contrario, se impulsa justamente en ellos, en el curso normal de la existencia, en la efeméride. En la Novela de Formación el tiempo se concibe como una ruta irreversible a lo largo de la cual progresa una vida; de ahí deriva la tendencia tan marcada a operar con periodos conclusos, con etapas; en suma, con "edades" del ser humano. De ahí, además, la enorme lejanía de este tipo de novelas con respecto al folletín o a la novela de aventuras, puesto que tales son modulaciones elaboradas a base de mera adición mecánica de episodios, fácilmente serializables y que podrían continuar ininterrupidamente. En la Novela de Formación el mundo ya no es el simple escenario para los destinos; está, más bien, intervinculado con la evolución del personaje y existe un constante reciclaje entre las etapas del crecimiento espiritual del protagonista y los acontecimientos históricos, que son una materialidad

BIBLIOTECA Facultad Letras, Ciencias Humanas

con poder condicionante sobre la vida del personaje. Este, mantiene inalterable su esencia salvo para efectos de la "Crisis" por excelencia, aquella que le permitirá cifrar un destino y lograr la transformación, aquella que implicará -usualmente- la regeneración del héroe (heroína en este caso). Novelas de Formación son, por dar solamente algunos ejemplos, "Simplicissimus" de Grimmelshausen; "Wilheim Meister" de Goethe; "David Copperfield" de Dickens; "Oblomov" de Goncharov; "Infancia, Adolescencia, Juventud" de Tolstoi; "En busca del tiempo perdido" de Proust; "Retrato del artista adolescente" de Joyce; "La Montaña Mágica" de Mann (Bajtin, 1982 : 207-212).

Una última atingencia, la Novela de Formación ha estado relacionada a la idea de un sujeto centrado, coherente y organizador del universo: la Revolución Cultural Burguesa la dotó de dicha peculiaridad al buscar compendiar imágenes de unidad del mundo y exorcizar la destrucción de las colectividades precapitalistas rehuyendo a enfrentarse con la fragmentación del mundo tradicional (Jameson, 1997).

1.4. ANALISIS DE "PRIMERA MUERTE DE MARIA"

1.4.1 Fragmetariedad y Elipsis

Lo más resaltante, al momento de leer PMM, es el uso sistemático del vacío en las Formas Estructurales Externas del Texto (Kayser, 1961); desde luego, resulta un tanto esotérico discernir cuál es el margen preciso que separaría usos "normales" y "excepcionales" de los vacíos en la enunciación, pero no es inexacto afirmar que existen obras en las que las separaciones en

unidades narrativas imprimen un determinado ritmo de percepción del universo ficcional por su rápida suspensión del flujo verbal. Inmejorable ejemplo de ellos nos lo da "Pedro Páramo" de Juan Rulfo. PMM consta de 56 bloques narrativos divididos en 31 bloques en la "Primera Parte" y 25 bloques en la "Segunda" [3]. La división en partes la brindan los epígrafes, que operan como separadores. Estos 56 bloques, la mayoría de ellos en realidad breves, se presentan como una continuidad remisa. Negarse a la progresión ininterrumpida propia del género, por más que la novela inevitablemente la asuma: cortar, disgregar, retardar el discurso son formas de rehusarse al desarrollo y a las transformaciones. Esto puede elucidarse en dos direcciones complementarias que nos proporciona Blanchot: por una parte, la fragmentación quiebra los habituales soportes de inteligibilidad del mundo como una totalidad aprehensible mediante una metódica progresión del pensamiento (Blanchot, 1970 :525); por otra, la novela estaría intentando sustraerse a la ley connatural al género, la de la progresión (Blanchot, 1970), lo que, añadiríamos, no es sino una forma de resaltar precisamente dicha ley.

---

[3] El índice de la novela consigna 28 bloques; la línea divisoria en "partes" se mantiene, es el epígrafe de Gustavo Flaubert consignando en la página 55. Sin embargo, el Indice nos es poco útil para determinar la estructura de la novela, ya que éste privilegia determinados fragmentos sin que medie, conforme nuestra lectura, mayor distinción funcional entre bloques que son considerados como autónomos, como aquel que se inicia con las palabras: "Cada vez que José tejia una red" (p.9) y otros, como el que principia: "La multitud rugió enfurecida" (p. 13), que no son considerados en dicho modo. Hemos optado por una aprehensión rítmica, por asi decirlo, una aprehensión que atienda a lo emitido y a la pausa.

Una idea más, al evitar la continuidad PMM se sustrae a la muerte, que es lo que la continuidad de la narrativa tradicional encarna al hacer de una existencia un destino dirigido y una temporalidad significativa (Barthes, 1980). Ese vínculo también ha sido percibido por Walter Benjamin, quien considera la elisión de la muerte como un rasgo que separa a la narrativa contemporánea de sus raíces tradicionales (Benjamin, 1991 :120-121).

Correlativamente a lo anterior, el discurso muestra un ritmo decididamente sincopado[4]. Dejando de lado el empleo del Discurso Iterativo, tema de estudio en 1.4.2., PMM se sirve del recurso de la Elipsis Temporal, es decir de la elusión de momentos de la historia, que suelen ser Elipsis Implícitas (Genette, 1972: 140), detectables por la "huella" que dejan en forma de soluciones de continuidad ausentes. El ejemplo más ostensible es el vacío entre la primera parte de PMM, que se cierra con la dramática secuencia en la que José trata de rescatar el cadáver de Pedro, que flota en el mar, y la segunda parte, que se abre con un Flash-Back de la vida de María. Más adelante, nos reencontraremos con los personajes y sus vidas transformados por la ausencia de Pedro. El rescate del cadáver, su entierro, el dolor que causa su muerte (podríamos dedicarnos largamente al inventario de posibles

---

4 El ritmo es un asunto de "duración", de la rapidez o lentitud con la que se desenvuelve el discurso en relación con la temporalidad hipotética de la historia: Cuánto tiempo de la duración de los hechos que nos son narrados se da en cuánto espacio del discurso. Se trata de una isocronía (que sirve como punto de referencia paradigmático e imposible) entre la medida espacial y la medida temporal. (Genette, 1972: 122-125).

derivaciones de lo narrado, a imaginar lo escribible a partir del punto en el que se produce la elipsis) y, sobre todo, el "tiempo" que tomaría contarlo son evitados por el discurso.

Finalmente, no nos abstendremos de indicar que, amén de las consecuencias señaladas ya que provienen de la opción discursiva estudiada, la continua fragmentación en las Formas Estructurales Externas (Discurso) y el uso de la elipsis temporal (Nivel de la Historia) provocan una sensación de impericia narrativa que no sería justo soslayar. Dicha impericia tal vez provenga de la ausencia de progresión narrativa, que es donde suele manifestarse verdaderamente el arte de la narración, en la gradación de los efectos y los ritmos, en las pausas y la aceleración. Todo ello no está ausente en PMM sino diluido y astillado en su flujo roto.

1.4.2 Analepsis e Iteración

La distinción entre Historia y Discurso se constata en que a cada una corresponde un ordenamiento; existen el orden y el tiempo de aquello que se cuenta y el orden y el tiempo de la manera en la que se cuenta (Genette, 1972: 79-81). No es usual una perfecta adecuación entre uno y otro tiempo; lo común es la discordancia entre ambos niveles, lo que Genette denomina "Anacronías". Tal es el caso de PMM. La novela se inicia con una notable descripción[5] de la que citaremos un

---

[5] La descripción puede jugar dos roles diegéticos, para hablar a grandes rasgos. Uno, asignado por la tradición y la retórica, es el de ornar el discurso. Su función consiste en retardar la exposición, recreándose en los detalles, decorando el texto, contribu-

pasaje:

> "El pescador reconoció el viejo Palacio de Gobierno y se acercó con timidez, como si temiera asistir a una remota fiesta (...) pero en el vetusto edificio no encontró sino enjambres de ratas hambrientas y, aqui y allá, montones de basura y osamentas de toda especie. Una secular higuera habia proliferado en el jardín y sus troncos marchitos penetraban en las salas oscuras del Palacio. Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó con dificultad. Tropezando con muebles, cornizas, escombros, cortinas y demás restos de lo que fuera la antigua residencia de Pizarro, llegó a un amplio salón sumido en la penumbra. Trizas de arañas de cristal cubrían el piso de un rocío luminoso y filudo. A duras penas, saltando por entre los vidrios, logró atravesarlo y se encontró en una interminable galería que era, sin duda, la más abrigada del edificio. Era allí que se refugiaban los mendigos, acurrucados contra las paredes y cubiertos por enormes banderas peruanas" (pp. 9-10).

Nos encontramos con una descripción cuya simbología parece clara; el tradicional centro simbólico del Poder invadido por la descomposición y el deterioro; las banderas reducidas a un uso práctico de cobijas para los menesterosos. Este

---

yendo a su suntuosidad. El otro, que se consolida con la novela decimonónica, opera a nivel explicativo y simbólico sembrando el texto de indicios que refuerzan determinadas impresiones o valencias. Se trata de una "Descripción Significativa" que reemplaza a otra de carácter "ornamental", siendo la primera mucho más importante para efectos dramáticos y por eso mismo ya no autónoma (Ducrot & Todorov, 1989).

bloque narrativo y el segundo conforman una poderosa "Obertura" al texto al presentar los temas esenciales que luego se desarrollarán; más, introducen los símbolos en los que se condensa el sentido de la novela: dimensión social cristalizada en algunos elementos "oficiales" o tradicionales que son manejados con sentido paródico; irrisión de valores propios de la cultura judeocristiana; ciertos símbolos cromáticos, como el color violeta, vinculado con la mortificación y, en especial, con la Melancolía, como veremos en su momento.

En términos formales, el inicio de PMM con una descripción enlaza perfectamente con el Discurso Iterativo en el que el texto se regocija. La descripción tiende a espacializar el relato al interrumpir el curso de la temporalidad al detenerse sobre la materialidad del universo. Esta espacialización coadyuva a crear el efecto de "espectáculo verbal", de perfomance. Es paradójico. Hay que provocar en el lector la sensación de detención, de inmovilidad, a fin de inducirle a experimentar el texto como un "desempeño" cuya materialización requiere un espacio. Pero ese desempeño supone una linealidad, un devenir. La explicación es que el espacio de todo discurso no es más que el tiempo, sólo en él tiene cabida.

PMM instaura la puesta en escena de un striptease ejecutado por Lady Ciclotrón que constantemente se interrumpe mediante diversas analepsis (Genette, 1972: 90-105) que nos transportan a variados momentos de la vida de María Magdalena así como a hechos que involucran a los demás protagonistas: José y Pedro. Buen ejemplo de lo dicho lo constituyen los bloques narrativos 19,

20, 21, 22, 23, 24, que van desde la página 33 a la 36 de la obra. Esa libertad en el manejo del tiempo consiente la vinculación de diversos destinos con los de la protagonista.

Al referirnos a la ceremonia del strip-tease nos enfrentamos al tema de la Frecuencia Narrativa, es decir a las relaciones de repetición o de frecuencia entre diégeis y discurso (Genette, 1972 : 145-153); la duda que surge es la siguiente: ¿Se trata de una sesión de strip-tease que es contada por fragmentos a lo largo de la novela? ¿O más bien de varias, todas idénticas e intercambiables? A tenor de una atenta lectura indicamos que aunque se trata por lo menos de dos sesiones, se tiende a buscar el efecto iterativo. Durante la lectura hallamos un progesivo desnudarse de Lady Cíclotrón las prendas de las que se desprende no se repiten y el orden en que se las quita es el mismo de una ceremonia análoga cualquiera; se trataría, tal vez, de un solo gran momento espaciado que concluye en la página 89, cuando el personaje se despoja del sostén y se jura que será la próxima vez. La secuencia de strip-tease subsiguiente va de la página 102 a la 105 e incluye los bloques narrativos 49, 50, 51. Hay por lo tanto, cuando menos dos sesiones. Ahora bien, ya sea que, con respecto a los trozos anteriores a la secuencia que acabamos de mencionar, los conceptuemos como un único instante o bien como fragmentos de distintas sesiones, al fin y al cabo la diferencia es mínima. En efecto, lo primordial es la configuración de aquella que se repite siempre, con regularidad, de modo que las diferencias entre las sesiones tiendan a valer como cero. Nos inclinamos, con todo, a diferenciar dos secuencias, de manera que los

trozos desperdigados en el texto, en estructuración de lo narrado fragmentada tal como acontece en todo el texto, engendran la sensación de iteratividad, de que en una única vez se cuenta lo que ocurre N veces, brindando así una suerte de "Retrato Moral" cuya simbología estática no nos parece lejana a la descripción y que se encuentra subordinado al nivel singulativo del texto (Genette, 1972: 146-147).

> "Lady Ciclotrón sonrió entre dientes mientras se quitaba una media primero, la otra en seguida, batiendo las piernas hacia arriba en un rápido aleteo, como de cisne manchado. Cada vez que lo hacía, le venían ganas de llorar, pero siempre las lágrimas se le congelaban en los ojos. Y en cada una de esas lágrimas, convertidas en esferas transparentes, veía toda su infancia, como en un caleidoscopio. Aunque nada de lo que allí veía la hacía feliz." (pp. 78-79).

1.4.3 Heterodiégesis y Discurso Indirecto Libre

La primera elaboración requerida por la ficción es la de un hablante ficticio, un emisor cuyo decir dará origen al mundo ficticio (Martinez Bonati, 1978:142), el narrador, pues, no es un sujeto, su voz no es la de una persona, sino una modalidad del discurso. PMM es un texto referido por un narrador que no se encuentra presente en la historia que narra, es decir, un narrador Heterodiegético (Genette, 1972: 252-253). A nivel del metadiscurso pronto discutiremos el estatuto del emisor a partir de las categorías de Autor Real y Autor Creador, pero por lo pronto el narrador que nos ocupa nos retrotrae al caso del

NARRADOR > PERSONAJE elaborado por Todorov en una taxonomía de narradores construida a partir del grado de percepción de los acontecimientos (Barthes, 1974: 155-192):

> "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?" (pp. 35-36).

Este narrador, cuya visión abarca la conciencia de sus creaturas y las excede, expresa su enunciación ubicado temporalmente desde una posición posterior a aquel tiempo en el que acaecen los hechos referidos (Narración Ulterior (Genette, 1972: 229)) y se expresa utilizando el pretérito imperfecto y el pretérito indefinido de la tercera persona, generalmente del singular. Como parte de su omnisciencia, también se encarga de escamotear datos y dispersar indicios cuya reconstrucción por parte del lector permitirían esclarecer zonas opacas de la historia. El ejemplo más significativo sobre el que nos sea dado llamar la atención es la muerte de Pedro. La estrategia narrativa nos induce a pensar que el responsable del crimen de Pedro es Charlie, su amante homosexual, cuando el primero, en un intento de vindicación, decide cortar los degradantes lazos que lo atan al segundo. Para viabilizar semejante inferencia el narrador se vale de la contiguidad discursiva de dos hechos:

A) La ruptura de Pedro con Charlie, en el bloque narrativo número 28, (página 43 de PMM).

B) El encuentro del cadáver de Pedro, que flota en el mar atado a una boya, en el bloque narrativo 29 (página 45).

En A se nos informa que ese día Charlie no había conseguido de Pedro "su ración de goce matutino" (p. 43). Tras eso, el narrador se despoja de sus capacidades omnisapientes para entregarnos un párrafo focalizado externamente[6], tal como lo harían un Hemingway o un Chandler, por citar dos nombres:

> "Charlie apenas se había incorporado en el lecho con la cara roja. Se quedó un buen rato mirando la puerta. Esperando que se abriera de nuevo. Que le devolvieran el cuerpo caliente de Pedro. Pero la puerta siguió cerrada. Se volvió a deslizar entre las sábanas azules y se adormeció tranquilamente". (p. 43).

Se nos objetará que, en sentido estricto, el narrador no mantiene una completa exterioridad con respecto a la conciencia del personaje. Es cierto. No obstante, lo que corresponde resaltar es la reserva absoluta que guarda la narración a cualquier intención homicida de Charlie. Las potenciales sospechas del lector son desviadas (o

---

6 A diferencia del punto de vista, elaborado en base a la resolución del problema de quién es el que cuenta, la focalización se dirige a la observación de los acontecimientos, responde a la pregunta ¿quién ve? La focalización externa se asemeja a un tipo de observación behaviorista. Mediante la sorpresa, esta clase de narración dinamiza la trama al brindar lugar a sorpresas ya que el narrador se reserva información para lograr tal o cual efecto (Genette, 1972: 206-209).

acrecentadas, según se vea) al indicarse la tranquilidad con la que el personaje continua durmiendo. Esa ausencia de lo siniestro es mucho más siniestra aún.

En B, diversos raccontos producidos a partir de los recuerdos de José nos enteran de lo "extraño" que resulta ese "señor elegante". El que dicha precapitulación se produzca precisamente cuando José lucha en el mar por rescatar el cuerpo de su amigo, actúa metonimicamente imantando con la misma semanticidad ambos hechos, fusionándolos de tal manera que se crea un indicio poderoso de que existe una conexión directa entre la ruptura de Pedro con Charlie y su asesinato.

Pero no es usual en PMM la Focalización Externa, su escritura acude regularmente a la Focalización Variable (Genette, 1972: 207) a través de un recurso que se maneja asiduamente: el Discurso Indirecto Libre. Es aquel que, para describirlo sumariamente, involucra en su enunciación la transmisión de otro discurso distinto, un discurso que no es remisible, o no lo es plenamente, al autor. Así, el Discurso Indirecto Libre posee un estatuto dual: gramaticalmente pertenece al narrador pero desde la perspectiva del sentido pertenece al personaje. Es crucial la modalidad apreciativa que se manifiesta en él, en sus entonaciones donde resuenan ecos de una voz distinta a la que narra. Debe considerársele como producto de la escritura puesto que no cabe la transmisión oral de los apreciativos (Voloshinov, 1977: 195-209):

> "José pensó de nuevo que sólo un hijo suyo, sano y robusto, podría un día sustituir a Pedro. Pero ¿cómo sustituir a Pedro? Era absurdo pensarlo. Y, además,

¿cómo habría podido brotar la vida del vientre diminuto y enfermizo de María, de esa delicada red de arterias, venas y nervios fragilísimos? ¿De esas vísceras tan tenues que apenas palpitaban bajo su piel exangüe ¿Cómo sería posible ese milagro? ¿Sucedería lo mismo que con el collar de cuentas falsas que él le regaló hacía tiempo, y que ella había convertido en una preciosa joya?" (pp. 43-44).

Acaso sea en este uso donde apreciamos un punto flaco de PMM. Ocurre que el discurso del **personaje**, referido a través del narrador siempre ostenta el mismo estilo, a pesar de tratarse de personas distintas. Entonces dicha dicción, dicho procedimiento, no cuaja y parece como un amaneramiento del narrador. Esto se confirmará plenamente con dos ejemplos. En el primero el discurso del narrador incorpora la voz de Pedro, en el siguiente la de María.

"Todas las noches la esperaba a la salida del California y se acostaban y culeaban hasta el amanecer. ¡Era bien rica la negra! Pedro 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". (p. 41).

"Ya no sentía malestar alguno. Los aguijones habían cesado. ¿A dónde se había ido José? Salvo una fuerte opresión en la parte baja del vientre, se sentía bien. Una mosca revoloteaba sobre su nariz, su frente, su mejilla. ¡Qué rabia le daba! Nunca faltaba una mosca, una rata, una cucaracha ¡Y toda esa arena que llovía del techo, penetraba entre

> las sábanas, y esunciaba los alimentos y la ropa! ¡Qué desastre! ¿Cuándo terminaría todo eso? Tenía ganas de arreglarse antes que regresara José". (p. 113).

Es importante no dejar pasar por alto que el empleo del Discurso Indirecto Libre apela reiteradamente a formas efusivas y tiernas; al diminutivo, que cumple una funcionalidad estético-valorativa, pues se empequeñece su objeto para poderlo circundar de manera afectiva.

1.4.4 Autor y Personajes

En el Discurso Indirecto Libre la frontera que separa al Autor de los personajes se adelgaza mucho. Pero la relación es bastante compleja. En primer lugar es preciso separar nítidamente al Autor Real, que pertenece a la vida, del Autor Creador, perteneciente a la obra, a la esfera de lo estético (Bajtin, 1982, 14-15). Para crear el personaje, el Autor pone en práctica un proceso de "Einfühlung" o proyección sentimental que es el basamento de la actitud que establece con su objeto (tal cosa es el personaje). La consciencia del Autor Creador tendería a lograr una objetivación del personaje en tanto que consciencia autónoma, separada. Concluir un personaje es una tarea difícil porque se requiere lograr una extraposición de la consciencia del Autor a la del Personaje, que es una entidad abarcada por el primero en su horizonte volitivo y emocional:

> "El interés vital (ético y cognoscitivo) del personaje está comprendido por el interés artístico del autor. En este sentido, la objetividad estética se mue-

> ve en un sentido diferente con respecto a la objetividad cognoscitiva y ética, ésta última es una apreciación imparcial y desapasionada de una persona y de un suceso determinados desde el punto de vista común o tenido por tal, que aspira a ser un valor universal, ético y cognoscitivo; para la objetividad estética, el centro valorativo es la totalidad del personaje y del suceso que le concierne, a los cuales se les subordinan todos los valores éticos y cognoscitivos". (Bajtin, 1982:20).

Cuando no se logra la objetivación del personaje, según Bajtin caben hasta tres posibilidades:

1) El personaje se apropia del autor.
2) El autor se apodera del personaje.
3) El personaje se constituye en su propio autor.

Nos parece claro que en PMM se da la segunda posibilidad. El autor Creador[7] se posesiona de los personajes, los asume y rebasa de tal modo que éstos aparecen signados por el reflejo de las vivencias de aquel, quien los teledirige para así expresar su propia percepción de la realidad, gustos, fobias, etc. Esto se manifiesta en elementos que no quedan claros nunca para el lector pues el personaje mora en el misterio y el enigma. Por ejemplo, la poderosa sensación de ajenidad que siente Pedro ante el entorno se explicaría, nolens volens, no tanto en su mayor aptitud para discernir las pocas posibilidades que la

---

7 Huelga decir que no nos importa encontrar una mecánica explicación del texto en la vida del autor; ella está inscrita en un nivel diferente al del texto, al que no explica estéticamente. Lo esencial son las coincidencias entre texto y proyecto.

realidad ofrece a los de su clase sin que [illegible] ría una absoluta dilucidación en la r[illegible] del autor con el medio:

> "Pero qué es Lima para mí hoy, se me preguntará. He aquí una respuesta: nací en Lima de casualidad, como he podido nacer en Pekín, Roma o Iquitos. No me liga a mi ciudad natal sino un recuerdo borroso como su garúa y su neblina, y una infinita abulia, seguramente generada por la esterilidad de su paisaje.
>
> Aparte el desierto -que comienza a ser paulatinamente bello a medida que se aleja de la ciudad- sólo recuerdo la arena de La Herradura y las continuas olas y las piedras ruidosas de Miraflores" (p. 70).

El caso de María es aún más interesante. Su evolución tropieza con la exposición ausente de un desarrollo espiritual. La heroica renuncia al mundo para preservar su dignidad (página 111) se dice mas no se construye. Este es un punto medular de la forma de trabajo de Eielson que refulgirá, para usar un verbo caro a él, cuando discutamos el tema del cuerpo. Por ahora nos contentaremos con apuntar que los desempeños de los personajes, sujetos a verdaderas revoluciones, se dan sin que medien elementos definitorios internalizados en la conciencia de los mismos, de modo que el lector es preterido como polo dialógico en dicha contienda ideológica. El personaje protagónico, María, es confrontado con una sucesión de hechos que la marcan y que motivan su cambio pero la manera en la que su psiquismo es estimulado no aparece en la novela, salvo en un nivel débil. No es un reclamo por parte nuestra. Sabemos que entre las opciones narrativas bien cabe la posi-

bilidad de trabajar los personajes manteniéndose en una exterioridad a su racionalización. Ocurre, sin embargo, que la opción es otra muy distinta que hemos examinado ya, la del Discurso Indirecto Libre, vehículo idóneo para ese atisbar que hubiéramos esperado. Ante una renuncia semejante no se vislumbra, por tanto, qué se persigue exactamente con su empleo sistemático. La conceptualización en PMM no conoce la meditación progresiva, apenas los estados conclusivos que se traducen en una decisión fulgurante: Pedro abandonando a Charlie de golpe es una muestra de ello. Más peso hemos de conferir, sin duda, a que la radical evolución de María no deje trazas de su azaroso recorrido en tanto que procesos cognitivos y sentimentales en el texto. Esto se compatibiliza perfectamente con una declaración del Autor Creador en el metadiscurso:

> "Como toda invención literaria, Lady Ciclotrón adolece de un defecto; ella ha existido realmente (...). 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, para quienes no fue sino un simple trofeo de caza, y más adelante, un emblema para uno, una úlcera para el otro- yo mismo nunca la comprendí". (p. 37).

Esa incapacidad de concluir al personaje deriva precisamente de que el personaje no es sino una mera traslación verbal de saberes e ignorancias del propio autor; de fobias y gustos personales con los que se dota a las creaturas. Así tenemos que el color violeta, emblema de mortificación y melancolía se explica no tanto por la funcionalidad que posee de por sí en la obra sino

que encuentra un apoyo decisivo en un punto ajeno, el del metadiscurso:

> "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".(p.37).

Sólo que lo visceral no acude a otra explicación (no tendría por qué) que no sea su decir, su decirse y atestiguarse.

Se concluye entonces que no forma parte del interés del Autor concluir a sus personajes, objetivarlos; que María, Pedro, José, Ezequiel Martínez, Roberto, son propiedades verbales construidos alrededor de dichos nombres, lo que provoca la unificación de los semas en torno de entidades a las que el lector otorga peso y destino (Barthes, 1980: 160-161). En tal proyección de Desarrollo Sentimental toda Novela supone una Etica del desempeño y diversos grados de empatía (García Berrio & Hernández Fernández, 1990: 154-155). Es importante resaltar que de haberse logrado aquella objetivación, ella no resultaría incompatible con el criterio que acabamos de esbozar. Lo que nos interesa es detectar dónde se ha puesto el acento, dentro del texto.

1.4.5 El Universo Futurista y la Destrucción del Realismo

Considérese un texto cualquiera.

No es aventurado afirmar que todo análisis partirá -incluso si más adelante la negara- de la premisa de que los significados de las oraciones

son verdaderos (Barthes, 1980); una vez aceptada la validez de dicho hablar, contrato narrativo de base en el caso de la ficción (Culler, 1978: 275-278), se generará también la unificación de semas que permite construir un sujeto emisor cuando menos[8]. Realizada esta operación varios recursos retóricos construyen un mundo posible (Eco, 1979: 172-241), el cual será necesariamente elaborado en la conciencia del lector apoyándose en su previa comprensión del mundo en donde su experiencia se desenvuelve. La aprehensión de un mundo percibido de inmediato como "diferente" solamente resulta posible a partir de la desviación de propiedades de lo que parece ser la estructura de la realidad. Es poco factible que un lector asuma el comportamiento de substraerse a las instrucciones que los textos concitan (aunque podría pasar) puesto que la economía de la comunicación exige por parte del receptor una reconstrucción imaginaria de lo que se le narra. Hay que recalcar, sin embargo, que la Realidad es, ella misma, una elaboración cultural operada sobre la base de lo Real empírico; de modo que entre Realidad y Ficción existe un término mediador. Como bien señala Tomás Albaladejo Mayordomo:

> "Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosimil,

---

[8] Tal es una de las primeras y más seguras formas de naturalizar un texto; incluso el texto más incoherente podría ser recuperado a partir de elaborar un emisor sometido a una determinada alteración de la percepción. Lo que no siempre se aprecia es que, a veces, en esa naturalización se pierde lo más interesante del texto: la materialidad pura del mismo, al margen de cualquier concesión a lo verosímil.

> por su parte, contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero están construidos de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil los componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo". (García Berrio, 1989: 338).

La obra tiende un arco entre ese constructo, que le sirve como referente interno, y la imagen que elabora (Bueno, 1986: 103-113).

La acción de PMM se sitúa en la Ciudad de Lima. Pero desde el inicio nos sorprende una descripción del Palacio de Gobierno en ruinas, invadido por miserables y donde pululan ratas. Ante semejante descripción el lector (si es que en verdad cuenta con un saber real fáctico respecto a ello) no puede menos que reconsiderar con cautela las expectativas imaginarias que provoca la mención de la ciudad de Lima porque, en efecto, la ciudad de Lima que el texto propone difiere de aquella de la que nuestra percepción del mundo real nos informa. No sólo es la inadecuación del Palacio de Gobierno real y aquel de la novela, sino también el hecho de que la ciudad tradicional, en el texto, aparece abandonada a los pobres, quienes son todos ellos sujetos racialmente "no-blancos"; los blancos, más bien, habitan una ciudad nueva: la Metrópoli. Ahí gozan de comodidad y riqueza. También de adelantos de alta tecnología: Rascacielos de 80 pisos (p. 43), aspiradoras que succionan la arena de las calles de la Metrópoli (p. 107), laboratorios donde se crean nuevas variedades de plantas, como la enredadera de flores moradas a la que se denomina "Sangre de Saturno" o "Flor del Señor de los

Milagros", pues ha sido inventado expresamente para la procesión de dicho Señor (esto último ocurre en Iquitos, con lo que se expande nuestra percepción del adelanto tecnológico al pais entero, p. 29), tecnologia nuclear (p. 30) y una arquitectura que altera los espacios naturales y recrea diferentes épocas y estilos:

> "Sus amigas, en cambio, parecian querer imitar a la ultracentenaria reina de Inglaterra. Se hacian construir castillos de estilo Tudor en los desiertos de Lurín y Chimbote, y cultivaban inmensos jardines poblados de ciervos y zorros ingleses". (p. 30).

El universo de PMM parece, pues, estar ubicado en un futuro indeterminado con precisión, donde coexiste el desarrollo y la tradición colonial, encarnada en la culinaria criolla (páginas 13 a 20); en la perduración de ritos en los que el pasado continúa truncando la plena modernidad.

Un intento de naturalizar[8] el texto tratará

---

[8] Naturalizar es una operación mediante la cual se dota de sentido los textos, por muy extraños que estos parezcan, al relacionarlos con determinadas series textuales, o con procedimientos estilisticos y retóricos, o, lo más usual, con desempeños pragmáticos. En todos los casos mencionados el reenvio textual permite la legibilidad. Todo texto establece vasos comunicantes con el corpus de las distintas prácticas escriturales (tengan éstas o no una sanción literaria, ya que para el caso que nos ocupa nos interesa precisamente dicha dimensión) de suerte que no es sino un eslabón más -apreciado desde una perspectiva diacrónica- de la cadena dialógica de palabra y contrapalabra (Culler, 1982; Kristeva, 1981). La construcción de esas intrincadas genealogias permite elaborar familias de textos de los que se inferirán (pues las poseen actualizadas) las instrucciones que guíen las elecciones socio-culturales requeridas para

de remitir la novela a alguno de los casilleros que la Institución literaria pone a disposición de estudiosos y lectores en un intento de proporcionarle un marco de verosimilitud[10]. Así, PMM puede ser entendida como Bildungsroman (lo que hemos hecho desde un sesgo que atiende a la proyección de la protagonista) o como una de aquellas parábolas en las que el futuro imaginario denuncia las imperfecciones del presente, o ad-

---

construir el sentido entre las posibles alternativas del discurso (Todorov, 1978: 23).

Para que la manipulación que denominamos "naturalizar" pueda llevarse a cabo, es preciso valerse de "Frames" o encuadres; son ciertas representaciones o conocimientos sobre el mundo que facultan la manifestación de saberes convencionales y desarrollables de hechos, situaciones y espacios entendidos como posibles, normales o necesarios. Por lo tanto, gracias a ellos se efectúan actos de cognición (Eco, 1979: 114-116; Garder, 1987: 186-187; Van Dijk, 1986: 33-34).

El nivel más inmediato de experiencia lectiva (esto es, por supuesto, una suposición que podría sernos útil pero no por ello menos relativa), el del lector promedio, tiende a encontrar una confirmación en el texto de los supuestos mediante los cuales dirige su desempeño en el mundo; tiende a encontrar la realidad, la cual sería algo ya dado y concluido que no requeriría confirmación ni ameritaría indagación.

10 Retomando el pensamiento de Aristóteles, Reisz (1987: 153-160) nos recuerda que lo verosimil depende de un criterio de repetibilidad, cuantitativo, de tal manera que con dicho término aludimos a lo que suele ocurrir con frecuencia aunque no sea necesario que así ocurra mientras que lo necesario es lo que no puede dejar de ser. En lo primero caben gradaciones.

También cabe asumir como verosímil aquello que se adecúa a una determinada construcción cultural, retórica, y en ese caso hablamos de un verosímil genérico (Kristeva, 1981) con relación al cual una acción puede resultar congruente al margen de su inverosimilitud pragmática. Ello es constatable sobre todo cuando nos enfrentamos con textos asimilables a tipos de discurso bastante codificados (por ejemplo la novela rosa, la narración detectivesca).

vierte, exacerbándolas, llevándolas a un absurdo horror, o previene contra posibles desviaciones (buenos ejemplos son "1984" de George Orwell, "Brave New World" de Aldous Huxley o "Nosotros" de Zamiatin).

Sin embargo, la progresión de la lectura de PMM nos enfrenta con una secuencia como aquella en la que Marilyn Monroe "sale" de la película "Como casarse con un millonario", donde hasta hacía un momento nadaba en una piscina, flota por encima del público (María y José se encuentran entre esa gente) que, sin éxito, intenta tocarla y, finalmente (y de nuevo en la pantalla), es atrapada por Pedro, quien la enlaza por la cintura mientras nadan juntos y luego la besa, con lo que concluye el film (páginas 80 y 81). El pasaje mencionado nos coloca ante un universo en el que parecen regir leyes distintas a las que nos gobiernan. En nuestro mundo no acontece que una imagen proyectada adquiera corporeidad (lo más próximo a eso son los hologramas, las imágenes proyectadas que sugieren poseer volumen), no se hable ya de ver de pronto a un amigo nuestro "aparecer" en el film que presenciamos, a no ser que formara parte del elenco y nuestra sorpresa se deba a que lo ignoráramos. Una lectura que busque naturalizar lo narrado conformándolo a nuestra experiencia tendrá que acudir, si quiere seguir manteniendo los supuestos cognitivos que nos sirven, a la noción de lo "maravilloso"; esto es que opera una convencionalidad genérica ante lo contrafáctico, pues éste es un casillero más de la imaginación colectiva. El hecho es relegado a la esfera de lo imaginario, de lo ficticio: el texto funciona como valla.

Empero, PMM echa por la borda la clasificación de "Real Maravilloso" (Bravo, 1978). La narración no asume sus formas sino por un instante, con lo que consigue romper los hábitos lectivos que la misma lectura venía proponiendo. Lo que en verdad es cuestionado a fondo es el Realismo. El Realismo es una corriente literaria que cuaja en Occidente en el siglo XIX, y que se nutrió del Historicismo de la época y del cuestionamiento romántico a la separación de estilos sancionada desde el Clasicismo (Auerbach, 1982). Lo anterior no impidió una reacción en contra del subjetivismo de la escuela romántica, merced a un intento de aprehensión de la realidad que se quería objetiva e intentaba abarcar la totalidad (Lukács, 1969)[11]. Pero, ante todo, fue un rechazo a las formas de Mímesis tradicional, a cuyos héroes arquetípicos propuso la irrepetible subjetividad del personaje (García Berrio & Hernández Fernández, 1991: 54-55). Este último tiene especial importancia para el caso que nos ocupa pues, tal como lo veremos, el trabajo de caracterización de personajes en PMM pareciera dirigirse precisamente a restituirles ese nivel emblemático propio del arte tradicional.

PMM es un acto de voluntarismo escritural y un ejercicio (véase el epígrafe de Flaubert en la página 55) cuya pretensión mayor residiría en la

---

[11] Intento paradójico porque es imposible captar la muldimensionalidad del mundo empleando un instrumento unidimensional, porque en el mundo los hechos acaecen de forma simultánea y el lenguaje es irremediablemente sucesivo, lineal. El Formalismo Ruso (Todorov, 1970) apuntaba que era usual que las nuevas escuelas literarias insurgieran contra las anteriores acusándolas de haberse alejado de la realidad, lo que corregiría la nueva tendencia. Desde luego, jamás se partió de una previa definición de lo que se entendía por realidad.

reflexión respecto a ciertos "temas" que son ilustrados mediante la acción -lo que nos recuerda al Sartre de "Les chemins de la liberté" -el menos importante de los cuales no sería lo artificial y tramposa que es la realidad que el texto elabora: una ilusión por la cual un objeto no presente (aplazado) sería reflejado; esto es, que su realidad es escamoteada precisamente en el momento de ser afirmada. Se trata de una maniobra que otorga prioridad a la realidad del sentido pretiriendo la materialidad del significante (Culler, 1982; Derrida, 1986). La situación se torna compleja si consideramos la relación entre discuso y metadiscuso, en la que el segundo parecería concebido como espacio autorizado y positivo, con lo que la obra resultaría portadora de una concepción fonocéntrica. Pero esto será materia de estudio de otro capítulo.

1.4.6 "Primera Muerte de María" como Texto Lírico

Al considerar PMM como texto narrativo, como novela[12] -para los que trabajan dispositivos paratextuales específicos que más tarde veremos - los contratos nos inducen a esperar un texto que se despliegue en el intercambio de experiencias, de historias (Benjamín, 1991: 113-124); se trata de una práctica transitiva por excelencia: tal es su substrato. No obstante, el texto suele desplegar un abanico de lujosas imágenes que retardan la exposición y lo dotan de un sabor lírico innegable.

---

12 En una carta que data de Agosto de 1992. El propio Jorge Eduardo Eielson pone en duda la calidad de Novelas el "El cuerpo de Guiulia-no" y "Primera Muerte de María": "¿se pueden llamar novelas?".

K. Stierle ha determinado con claridad que la lírica no es un discurso sino un antidiscurso. Su función es la de cortar la linealidad de desenvolvimiento discursiva (que constituye un desarrollo progresivo y coherente) derivándola hacia una cantidad indeterminada de contextos posibles y referentes múltiples con una condensación verbal máxima de modo que la obra gana a nivel connotativo lo que pierde en transparencia semántica (Reisz, 1987: 119-132).

El despliegue de imágenes es una importante confirmación isotópica de lo que ya habíamos hecho notar de entrada: la negativa del texto a progresar que explicaba las formas estructurales externas que asumía (Cf. Supra 1.4.1).

No intentaremos un exhaustivo (y extenuante) recuento de las figuras que aparecen en PMM. Todavía más, aceptamos que muchos recursos retóricos empleados en el texto no serán siquiera mencionados por nosotros. Esta defectividad es una renuncia al catálogo en aras de algo sustantivo: subrayar los tropos decisivos a los que la novela recurre.

En primer lugar, y de forma pareja, sistemática y casi monótona, tenemos brillantes comparaciones[18]; cada una es una joya rutilante en la que demoramos nuestra atención así como se demora el discurso reteniendo el desarrollo de la Historia.

---

18 La Comparación es una figura de analogía por la que se establece una similitud entre dos sentidos (Comparado y Comparente) utilizando para ello un elemento modalizador, que suele ser la palabra "como" (Ducrot & Todorov, 1989: 319; Genette, 1989: 30-34).

He aquí algunos ejemplos que diseñan la imagen de un cuerpo disgregado:

1) "La multitud rugió enfurecida cuando Lady Ciclotrón, con gesto munífero, lanzó sus guantes al público. Cáscara suavísima de sus brazos morenos, ella los blandía por encima de su cabeza, como un puñado de flores". (p. 13).

2) "(Lady Ciclotrón) Entre la muchedumbre, procedía a paso de reina, como si caminara sobre la espuma blanquísima del Pacífico". (p. 21).

3) "Lady Ciclotrón lanzó los zapatos de taco altísimo como dardos envenenados". (p. 74).

4) "Lady Ciclotrón se reclinó en el diván con una pierna alzada hacia el cielo y la acarició lentamente, rabiosamente, como si en lugar de las medias debiera quitarse la piel". (p. 78).

5) "Los dos fragmentos de satén violeta volaron como impulsados por un ciclón". (p. 88).

6) "Pero la hambrienta alimaña, agazapada en la sombra, ya no pedía sino una sola cosa: el triángulo violeta. Tal como se pide la cabeza de un criminal o de un vencido". (p. 103).

7) "El cuerpo de María existía sólo en José, para José. La transparencia de José le devolvía su propia imagen, sin brillo ni afeites. Nada le era más indispensable que ese espejo de carne y hueso para seguir viviendo". (p. 106).

Los ejemplos citados se refieren a las prendas (o "atuendo ceremonial", como también se le llama en el texto en la página 11) que Lady Ciclotrón se quita despaciosamente. Pero las comparaciones no se circunscriben al rito, sino que las hallamos a lo largo de todo PMM, discurso y metadiscurso:

8) "El anda divina navegaba en el incendio vespertino como una astronave de oro" (p. 22).

9) "Un día volvió a mirar el mar turquesa y a sentirlo en su sangre como una botella de agua pura". (p. 41).

10) "Las olas salpicaban el aire como gotas de diamante". (p. 45).

11) "Hubiera querido escribir sobre ella como si cantara" (p. 37).

12) "Cada vez que le metían un gol no dormía toda la noche, maldecía al jugador adversario, se sentía profanado, jodido, manchado, como si en lugar de la pelota le hubieran metido la pinga". (p. 24).

La segunda figura dominante, a nuestro entender, es la Metonimia[14], que se proyecta en todo el texto a través de la reiteración del color violeta, cuya valencia el texto mismo denota:

---

14 La Metonimia supone una relación de continuidad entre un sentido y aquel que posee la palabra empleada para aludir al primero. Implica pues un deslizamiento de la referencia explicada por una relación extra-lingüística pues los objetos ligados se vinculan en la organización del mundo (Dubois et al, 1970; Le Guern, 1976).

> "Lady Ciclotrón adoraba el color violeta. Color suntuoso de la penitencia. De la mortificación. Color maldito entre sus compañeros de oficio". (p. 11)

Y en el metadiscuso encontramos estas frases definitorias:

> "Mi incomprensión proviene de una antigua ceguera, de una suerte de curioso daltonismo que atribuye el color violeta gran parte la desventura humana, de la adversidad y de la muerte". (p. 37).

Se relaciona al color violeta con lo que podríamos denominar "fatalidad" constituyendo de ese modo un símbolo[15]. Pero el alcance metonímico es el resultado de asociar el término "violeta" con diferentes elementos de la narración, expandiéndose esa significación por contiguidad al vocablo sustantivo elegido. El violeta es un motivo cromático que aparece aquí y allá: el traje de Lady Ciclotrón es violeta (p. 13); de hecho lo son todas las prendas que se quita en esa aborrecible ceremonia (p. 21), hasta la última, el triángulo violeta (p. 102). El violeta insufla mortificación a sus párpados (p. 21); el violeta tiñe esa marcha dolorosa, éxtasis del llanto y los lamentos que es la Procesión del Señor de los Milagros (p. 22) y, consecuentemente, el primer traje violeta de María Magdalena será un traje de percala para asistir a la proce-

---

15 "Podremos decir, pues, que hay simbolo cuando el significado normal de la palabra empleada funciona como significante de un segundo significado que será el objeto simbolizado". (Le Guern, 1976: 44-45).

sión (p. 33), mientras que el otro, el que usa para su espectáculo (la progresiva caída de las prendas en el strip-tease se equipara con las caídas y las palabras de Cristo, en todos los casos son siete (p. 21)) no tendrá sucesor (p. 33). Además, conoce ella a Roberto en Octubre, mes violeta (p. 34). El violeta aparece en momentos de terrible dramatismo: José trata de rescatar el cadáver de Pedro, ahogado en un mar oscurecido por nubes violetas (p. 52) y la muerte de María está vinculada con el mar teñido de violeta al ponerse el sol:

> "El sol se hallaba ahora casi debajo del horizonte y el mar se había vuelto violeta. La sangre de Saturno envolvía la ciudad y penetraba todos sus rincones". (p. 111-112).

El fragmento citado nos induce a considerar que el color violeta alude al Tiempo, el cual es visto con horror. Finalmente, no podemos obviar a los Hombres Violeta, encarnación del peligro y la amenaza en una historieta de Flash Gordon que satisface las necesidades de ensoñación del pescador José (páginas 83 y 84).

El violeta, por lo tanto, es una suerte de adjetivo cuya significación desborda el sentido primero del significante y posibilita una estructura semántica que se superpone al devenir argumental. De hecho, es tan previsible como una rima.

La tercera figura, la de la Identificación[16] merece cuidadosa atención, pues al igual que la Comparación (de la que solamente se diferencia por razón de grado y matiz), apunta hacia una visión del mundo de carácter analógica, sincrónica, en la que el universo se rige por la resonancia, por sutiles vínculos entre lo mayor y lo menor. PMM establece muchas identidades: el color violeta, merced a una metaforización[17], sustituye al glande del pescador Pedro y, de esa manera, penetra a la protagonista, María Magdalena, lo violeta (p. 11); el Palacio de Gobierno fue el espacio oficial del crimen y la corrupción (p. 10); María fue para Roberto y para Pedro un trofeo de caza (p. 87); la palabra de Arturo es el eslabón perdido de la lengua (p. 63), una suerte de Limbo (p. 70) -en el sentido Baudelairiano, añadiríamos nosotros- y todo en ella es suave (p. 70); la Muerte una dama callada y la televisión un ataúd de 22 pulgadas (p. 71); la piscina de agua esmeralda en la que nadan juntos Pedro y Marilyn Monroe son las aguas del Hades (p. 83); el Señor de los Milagros un dibujo para grandes como Flash Gordon lo es para chicos (p. 83); el cuerpo desnudez, el lenguaje desnudamiento y el Traje de Satén Violeta un dolorroso disfraz (p. 89). Podríamos continuar pero no es necesario. Lo

---

16 Empleamos este término en el sentido que da Gérard Genette: una relación analógica de comparación en la que el modalizador se encuentra ausente y que puede ser motivada o inmotivada (Genette, 1989: 32-34).

17 La metaforización acontece cuando se amplia el recurso de la metáfora para impregnar con ella un pasaje. Por Metáfora entendemos una relación de sustitución del sentido de una palabra para crear un tercer término distinto a aquellos otros dos de los que parte pues toda metáfora es una doble sinécdoque en la que queda destruida una parte de los semas de ambos términos (Dubois et al, 1970; Le Guern, 1976).

que sí importa es destacar que las identificaciones más precisas (las más bellas), y que en los ejemplos son las subrayadas, se producen en el metadiscurso y apuntan a descubrir el genotexto (Kristeva, 1974) para hablar en términos rápidos. Este punto entra en contradicción con el lirismo que desvía el texto a la polisemia y los innúmeros contextos escribibles (Barthes, 1980) y dicha contradicción genera un auténtico Drama Textual pues en el centro de PMM yace lo innombrable, el presentimiento de un sentido que no se adquiere:

> "Pedro gozaba como nunca en su vida. El transporte de su alma, unido a ese cuerpo sin rostro, sin sexo, sin amor, eran el placer total, no identificado, perfecto. Se abandonó al éxtasis, pegado a ese cuerpo caliente y anónimo". (p. 25)

> "Abandonarse en la yerba era para Roberto como recobrar la memoria. (...) Pero ¿era acaso posible olvidar? Sólo Arturo parecía poseer el secreto. Como si el maravilloso pájaro verde no hiciera sino vocalizar, dar forma sonora, imagen parlante, a su propio pensamiento". (p. 68).

Con esto volvemos a la inconclusión de los personajes. PMM al parecer los plantea con pretensiones de universalidad simbólica aun cuando arraigados a un contexto. Se vale de la transformación (ver 3.2.2) y, como suele pasar en ella, se proponen analogías. El texto que sirve de marco referencial no podía ser más conocido y universal: la pastoral cristiana. La proximidad o

distancia que media entre la [illegible] del personaje con la de aquel a quien "doble" provoca sobre el lector un efecto hasta cierto punto análogo al que generaría la archiconocida "Ironía trágica" (o Cómica, según como se lea) en los griegos. No obstante la transparencia de relación y, sin forzar la modelización del texto paródico, al lector podrían escapársele dos relaciones: la de Roberto con Cristo (explicitada en la página 34) y la del líder Ezequiel Martínez, que hace pensar en el profeta bíblico. La omnipresencia del texto-modelo impide la plena asimilación de la entidad propuesta como sujeto, ya que constantes elementos blasfematorios interponen entre la entidad y nuestra percepción la imagen travestida. El personaje, entonces, está más cerca a la figura de Don Juan que a Vaubrin. El segundo es único, original, irremplazable y aún cuando pudiese configurar un tipo, la genialidad con que Balzac lo trazó lo vuelve irrepetible. Los personajes premodernos parecen hundir sus raíces en un substrato común de la humanidad y son como cristalizaciones de destinos posibles, de roles: son, en suma modelos. En los comienzos de la Modernidad personajes como Don Quijote, El Rey Lear o El Burlador de Sevilla mantienen características propias de la Literatura Medieval, en la que lo esencial es el orden de la creación y no el hombre como valencia personal. El personaje, nunca visto bajo un único sesgo, movilizaba la actividad receptiva (Aisthesis) del público, para el cual el Héroe era inconsumible porque ya se había consumido en una tarea o bien porque -es notorio en la antigüedad - se hallaba sujeto a algún ciclo de renacimiento constante (Bajtin, 1974; Eco, 1968: 265; Jauss, 1986: 70-76). Con los personajes del Realismo ocurre con frecuencia que

al finalizar los textos se apunte hacia un más allá para el desenvovimiento del personaje cuya narración queda en suspenso (las novelas de Dickens o las de Balzac serían muestras adecuadas), paradójicamente esto comporta una sensación de intercambiabilidad de desarrollos, de juego de combinación con la gama de posibilidades performativas, lo que es propio de la cultura del signo (Kristeva, 1974). No es que un personaje realista esté incapacitado de adquirir rango de universalidad (Ahí están Madame Bovary y Raskolnikov) sino que ello resulta difícil por la mutabilidad de los términos inherente a la cultura que lo vió nacer, y su universalidad no se explica sólo por la excelencia de la configuración sino que intervienen también oscuras fuerzas que llevan a las comunidades a escoger y atesorar ciertos personajes. Algo existe en la soledad de Robinson Crusoe que viene impresionando la imaginación de la humanidad durante los últimos 250 años mientras que el olvido del gigante Pantagruel (un típico personaje que responde a coordenadas culturales pre-modernas) representa una dimensión perdida para Occidente; de modo que no caemos en simplificaciones maniqueistas.



CAPITULO II

TEMAS FUNDAMENTALES EN "PRIMERA MUERTE DE MARIA"

CAPITULO II
TEMAS FUNDAMENTALES EN "PRIMERA MUERTE DE MARIA"

En el presente capítulo pasamos al estudio de aquellos "temas" de la novela que consideramos principales. No se nos escapa la impertinencia (hasta cierto punto) de referirnos a la temática de PMM abstrayéndola y separándola de las formas en las que ella se daría; en realidad una y otras no son sino una unidad indisoluble, empero para efectos de análisis dicha separación puede ser útil siempre y cuando hagamos la atingencia debida de que la efectuamos como mera comodidad analítica.

Debemos reconocer que una lectura hábil está en condiciones de iluminar la relevancia de diversos ejes semánticos constituidos cada uno de ellos en correlación con los otros. Toda separación en "temas" también es una comodidad del estudio aunque el estudio mismo no sea necesariamente fácil. Y, por cierto, una buena lectura podría proponer como temas relevantes de la novela otros que no sean precisamente los que aquí privilegiamos.

2.1 LA MODERNIDAD Y LAS FORMAS DE RESISTENCIA

Uno de los grandes temas que subyacen en PMM es el de la modernidad. Se presenta mediante la ciudad de Lima, como centro de los procesos que la novela ausculta, lo cual es una manera de interrogarse por la modernización de un país[18]. Ahora bien, PMM nos entrega una ciudad que es a la vez recinto del ser nacional y entidad elástica, imaginaria. En efecto, la Lima de la novela parece anclada en un tiempo posterior al de su escritura (comienzos de la década del 60) y al de nuestra lectura (década del 90). Se trata, por tanto, de un universo simbólico que permitirá potenciar elementos semánticos significativos con una gran libertad expositiva, ya que se ha desembarazado, desde un inicio, del lastre de las convenciones de verosimilitud. En esa Lima, la escisión entre ricos y pobres parece absoluta: a la par que la antigua ciudad colonial existe otra: la Metrópoli, encarnación de la aplicación al Perú de un modelo de desarrollo Faústico (Berman, 1989: 66-67). Este modelo de desarrollo capitalista se estructura sobre la base de negar

---

18 Entendemos por Modernización una serie de procesos sociales que aparecen con la expansión de Occidente a través de la empresa colonialista en el siglo XVI. En rigor, Modernización es un término técnico que aparece en la década del 50 para referirse a una serie de procesos tales como los descubrimientos; la industrialización de la producción que genera nuevas formas de vida y destruye otras de cuño tradicional; la formación correspondiente del capital y la movilización de recursos; la implantación de poderes políticos centralizados y por consiguiente nuevas formas de dominación y de lucha de clases; el desarrollo de identidades nacionales paralelo al incremento de las tasas demográficas y, sobre todo, la posición del capitalismo como agente en expansión plena que busca articular todo, difundiendo por el mundo sus valores -claramente secularizados- y normas (Berman, 1988; Habermas, 1989).

lo anterior, de destruirlo en un proceso imparable, vertiginoso, inacabable. Ha sido sólo durante el presente siglo cuando, ya libre de las restricciones derivadas de la fragmentación de la movilización de recursos, se ha visto la plena eclosión de este modelo (incluso en los países subdesarrollados), paradigma del desarrollo titánico y a la brevedad. Ocurre, sin embargo, en estos últimos que tal clase de intento de desarrollo supone un trabajo feroz y la represión de las masas a la vez que el maquillaje mediante las relaciones públicas.

En el universo que nos presenta PMM, el Perú parece poseedor de una tecnología desligada de las necesidades reales y concretas del progreso. Así, las aspiradoras que succionan la arena de la Metrópoli (p. 107); las torres de 80 pisos (p. 43); la arquitectura (p. 30); la tecnología nuclear (p. 30), nos parecen remitir a un desarrollo que supenga la eliminación de desigualdades sociales; por el contrario, el universo de PMM muestra una separación neta entre los peruanos que participan del bienestar y del progreso y los otros. Este mundo peruano, además, hace coincidir semejante división con las diferencias raciales: los blancos (que viven en la Metrópoli) y los no-blancos (abandonados a Lima y a otros lugares). De donde resulta que en este universo se logra el apogeo de la idea de separación racial que, en realidad, ha de ser vista como un discurso antes que como un dato verídico del Perú (Nugent, 1992: 37). El extremo de ese movimiento capitalista que lleva al auge a la industria cibernética nacional (p. 32) estaría en la fabricación de nuevas variedades de flores (p. 29) y en el intento de convertir a los hombres en dioses, para lo que se

trabaja afanosamente. Esto es interesante. Se trata, pues, de un movimiento autogenerado que pretende alcanzar metas heroicas, trascendentales; pero esa trascendencia será siempre inalcanzada ya que el movimiento que asume visos de insaciabilidad. Además, este anhelo -aun cuando expresado en el ámbito de un diálogo ridículo (p. 29)- nos recuerda la idea de Nietzsche, en "La Voluntad de Poder" (Nietzsche, 1981), del carácter esencialmente nihilista de la economía y la política contemporáneas. ¿Por qué hablamos de nihilismo cuando comentamos un deseo sacralizador de los seres? La respuesta es que, precisamente, el que se persiga dicha condición como un eslabón más de la cadena de re-creación constante atestigua una ruptura con los vínculos que lo sagrado tiene con la experiencia tradicional del hombre y con su campo de manifestación (Eliade, 1981).

El espacio de la modernidad mayor aparece vinculado con la invasión europea del siglo XVI y la desestructuración de las culturas aborígenes. Esto se expresa en la coexistencia de elementos de tecnología desarrollada y manifestaciones que perduran desde la colonia y nutren el acervo de la cultura criolla, tales como la culinaria, o tradiciones como la Procesión del Señor de los Milagros. Acaso lo que mejor encarne esa mixtura sea la identificación entre el anda del Señor de los Milagros y una astronave de oro (p. 32); pero el anda también es un "fardo" (p. 22) y, un poco después, el pescador Pedro compara esa misma anda a un galeón español (p. 22). Lo esencial, entonces, de ese Perú situado en un futuro atemporal es que tanto la simbología hispana como la precolombina se superpongan y fusionen, por un instan-

te, en un contexto que las relega como atavismos del pasado aun cuando todavia operen en la vida cotidiana. También de los potajes criollos que María Magdalena y su madre preparaban o, por mencionar otro ejemplo, de la fabricación de "Sangre de Saturno", una flor para la procesión. De modo que si para los sectores dominantes existe la necesidad de proveerse de una identidad apelando a los antecedentes tradicionales (con lo que se entra en contradicción con la modernidad capitalista que tiende a homogenizarlo todo) (Nugent, 1922), y a nivel popular se reciclan tradiciones que semejan una pesada carga psicosocial (véase la página 23); no menos claro es que para el texto la herencia dual y mestiza aparece semioculta, subterránea -en el desierto yacen ocultas las momias de hombres anteriores a la llegada de los españoles (p. 48); en el mar, yace hundido un galeón español (p. 109) -mientras que la superficie se llena de una arquitectura profusa y confusa:

> "Mansiones de formas igualmente caprichosas surgían a ambos lados del parque. Turcas, inglesas, coloniales, suizas, españolas. En forma de castillos, chalets, pagodas, villas italianas, templos incaicos, mezquitas árabes. Todas invariablemente rodeadas de verdes cercas y enredaderas llenas de flores. Pero, nunca coincidían casas, muebles, jardines, amos y criados. Una dama de aspecto inglés -pero muy limeña- aparecía rodeada de biombos y jarrones chinos. O una señora de aspecto japonés, de muebles rústicos tiroleses. O un señor muy andaluz recibia a sus anchas en un chalet suizo". (p. 85)

Un poco más adelante nos enteramos que en ese

universo falso, no por la falsedad de los objetos sino por la de los propietarios, la arena lo invade todo. Algo así como una reafirmación de la naturaleza sobre las obras de los hombres. Estamos entonces ante una Metrópoli que exhibe rasgos propios de Modernidad del subdesarrollo; es decir que intenta convocar una modernidad que no ha cuajado plenamente mediante formas estéticas que estimulan el consumo de lo "moderno" aunque no se estimulen formas modernas de producción (Berman, 1989: 238-239). Es significativo -un acierto más de PMM- que se acuda precisamente a la arquitectura para connotar la falacia de un universo impostado y es que la vida moderna, desde Baudelaire hasta nuestros días, se presenta a los ojos de los sujetos como un espectáculo exterior de formas esplendentes y fugaces, de modas y de configuraciones arquitectónicas entre los intersticios de las cuales saltan a primer plano contradicciones del capitalismo como la desigualdad, la miseria, el caos y el empuje de las fuerzas; la calle (Benjamin, 1980; Berman, 1989; Jauss, 1976). Es en la calle donde María Magdalena, quien pasea en compañía de Roberto, es humillada por amigos de éste por el hecho de ser negra (p. 74), no obstante que también en la familia de Roberto -él si es aceptado socialmente- hay antepasados con rasgos negroides (p. 60) y en la calle se reitera el culto doloroso al Señor de los Milagros (p. 23) y se plantea la confrontación política (pp. 92 a 99). Son los paseos por las calles de la Metrópoli los que colocan a María y José frente al lujo ostentoso y absurdo de un urbanismo que por su confluencia de estilos no podemos sino denominar posmoderno (Foster, 1985), y frente a aspiraciones modestas que son inalcanzables (p. 86).

El presente se ve asediado por el pasado anacrónico, colonial que se desearía exorcisar. Quienes encarnan esto en PMM son Roberto, joven artista frustrado, incapaz de substraerse al medio y sus comodidades, apto sólo para una rebelión aparente y doña Paquita, encarnación de una Lima mustia pero vigente:

> "Aún bajo sus nuevas galas (jardines lujuriosos, puentes giratorios, parques climatizados y otras joyas tecnológicas) el verdadero corazón de la Metrópoli seguía siendo, la antigua, destartalada Lima. Tal como doña Paquita, que disimulaba sus sentimientos como se disimula un luto bajo un elegante traje negro". (p. 66).

Existe, sin embargo, otro orden cuya permanencia excederá la de la Metrópoli y la de la misma vieja Lima. Ese orden es el del espacio, preñado de reminiscencias, de presencias ocultas que nos prueban que esos sitios estuvieron habitados anteriormente por culturas propias de esos lugares. Ese pasado se reactualiza en la figura de los descendientes de esos pueblos, incluso si son mestizos racialmente. Ese vínculo de la sangre es lo único que parecería permitir alguna identificación (Freud, 1974: 2563-2610):

> "(José) Mezcla de indio y español, vagamente se consideraba peruano, porque alguna vez había tenido papeles".(p. 9).

Resultará para el personaje muy natural compenetrarse con los restos de un pueblo que parecería serle afín: Contemplando unas momias de la cultura Paracas, José:

"No sentía miedo. Al contrario, lo asaltaban unos deseos incontenibles de abrazarlas y llorar sobre ellas, como se abraza y se llora sobre los hombros de un padre o de una madre. Criaturas que la muerte había vuelto indefensas, hubiera querido insultar, castigar a aquellos que las desenterraban y sagueaban sus pobres huesos, pero se quedó paralizado. Como si, en realidad, se tratara de sus propios huesos". (p. 48).

Este vínculo es una proyección sentimental a través de la imaginación, una posibilidad; no un determinismo que gravita sobre las descendientes: para el pescador Pedro no existe esa alternativa, acaso porque se halla demasiado anclado en el presente, que comprende mejor que su amigo José (p. 47), acaso porque la soledad ha minado su capacidad de entusiasmo. Como quiera que sea, el universo peruano posterior a la llegada de los españoles provoca una escisión entre los habitantes y el entorno natural que se intenta doblegar inconscientemente (los pescadores son víctimas de la alteración del sistema ecológico, lo que provoca en ellos enfermedades degenerativas (p. 92) amén de matar la fauna marina). Las culturas tradicionales parecen haber logrado formas de integración con el medio más armoniosas:

"Una vez tropezó con una suerte de camisa de tejido finísimo, con largos flecos y una fila de pelícanos bordados en la parte interior. Había sido, sin duda, el atuendo de un pescador como él. Le sacudió el polvo y la arena y se la probó de inmediato. Le quedaba tan bien que parecía hecha a su medida. Además, era justo lo que necesitaba para salir de pesca durante el verano: una camisa

de algodón fresco y ligero, que lo defendiera de los rayos del sol y la salmuera, sin entorpecer sus movimientos. María se la remendó cuidadosamente y él se la puso por largo tiempo, hasta que se le hizo hilachas. Usaba también los utensilios y las grandes ánforas de barro de los gentiles, pues el agua se mantenía más fresca y más limpia dentro de ellas". (pp. 47-48).

Ese espíritu parece penetrar con suavidad a José, quien encuentra en la contemplación cautivada del mar y del desierto fuerzas elementales, inerranables que parecen redimir el presente. Ello no le impide caer ingenuamente en las garras enajenantes de los medios de comunicación masiva y sus productos Kitsch y deshistorizadores (Adorno, 1974; Eco, 1968; Reisz, 1987), tales como Flash Gordon, quien encandila a José por ser más moderno[19] que el Señor de los Milagros. Para Pedro la salida a la miseria es la prostitución, que el concibe como una reivindicación contra los "blanquitos" (esa reivindicación se desplaza al fútbol como sucedáneo de la realización personal (p. 24). insaciafactoria). Al entregar su cuerpo a Charlie, quien por un juego de los vasos comunicantes es identificado como una "eminencia" que trabaja en Iquitos y cuya esposa frecuenta a doña Paquita (p. 29), Pedro busca el arribismo fácil y, cuando intente escapar de su amante homose-

---

19 Aunque PMM se ubicaría en un futuro indeterminado, la trama recoge elementos que nos remitirían a la Lima de la década del 50. Esos elementos decisivos son las modas: la música de Frank Sinatra, el Woogie-Boogie, un film protagonizado por Marilyn Monroe que data de ese tiempo. Así, el futurismo de PMM ni siquiera intenta pasar por verosímil y es un pretexto para plantear preocupaciones precisas sobre la realidad social peruana de la época en la que Eielson escribe el texto.

xual, el desafío le costará la vida. Es plausible, sin embargo, pensar que esa relación satisface ocultas pulsiones del personaje, signado por la ambivalencia erótica (Véanse las páginas 22 a 25).

El caso de María Magdalena es el más complejo puesto que se trata de una persona relegada social y racialmente, amén de que sobre ella gravita una serie de componentes propios de una sociedad machista que la entrega a una vejación total: por pobre, por mulata[20] y por el simple hecho de ser mujer. Con ella se configura, quizá de manera más acusada por pertenecer al grupo racial al que pertenece, una visión anclada en la actualidad, en la especificidad de la vida cotidiana, pues ella aparece liberada de todo atavismo tradicional -en efecto, los ancestros de negros y mulatos no se remontan muy atrás en la experiencia histórica del país- por eso opone como fuente del saber la cultura de masas (las canciones de Sinatra, el Woogie-Boogie y las películas de Hollywood) a la tradición (Nugent, 1992), lo que le permite un desplazamiento por el mundo más objetivo, menos dado al ensueño y a la ilusión,

---

20 Existen ciertas imprecisiones en el texto que no sería honrado soslayar: Tenemos, asi, que María Magdalena es aludida como "negra" (p. 21) y después nos enteramos que es en realidad mulata, pues su padre era blanco (p. 59). Más grave son las siguientes contradicciones: en la página 34 se nos informa que María vivia en un callejón, por otros datos complementarios se tiene en claro que se trata de un callejón; en el Rímac, en el tradicional barrio de Malambo y que Roberto atravesaba el rio al ir en su busca (p. 74), pero en la página 108 se narra que desde niña vivió en la playa. En esa misma página se cuenta que se conoció desde pequeña con Pedro y que, ya mayores, se creyeron enamorados aunque jamás llegaron a hacer el amor, mientras que en un inicio se hablaba de una sexualidad lujuriosa entre ella y Pedro (p. 41).

como ocurre con José y con Roberto[21], cuya importancia como figura ejemplar reside específicamente en que su resistencia a la sociedad es la que oponen los seres anónimos, comunes, que no pertenecen a agrupaciones ni forman parte de "intelligentzia" alguna, sino que se enfrentan hasta donde objetivamente pueden sin que ello los cologue en los estereotipos aislantes de "héroes", "apóstoles" o "mártires" de una "causa"; se trata de seres no exentos de contradicciones, vicios, complejos o debilidades, de apetitos "vulgares" cuya única causa son sus intereses específicos, nada más. Posiblemente de ahí provenga cierto escepticismo que impide a María asumir como propia una protesta colectiva; eso la separa de Ezequiel Martínez[22].

---

21 La actitud de Roberto es ambivalente: ama y odia a Lima al igual que ama y odia a su madre (pp. 60-61) y su opción es el exilio, que, como declara el autor en el metadiscurso, es un potente analgésico (p. 101). Ya antes intenta sustraerse al medio a través de la entrega al extasis de lo irracional, del pleno sinsentido, o del hedonismo: el canto de el pájaro Arturo, el cuerpo de María Magdalena. La elección de Roberto supondrá un alejamiento que no le brindará la paz; el recuerdo de María se convertirá en una enfermedad que él mismo se encargará de cultivar, realizando en la fantasía la unión con ella que no se atrevió a ejecutar (pp. 60-62).

22 Para María, las promesas esperanzadas de Ezequiel Martínez, líder de los pescadores, son tan increíbles como el Señor de los Milagros (p. 112). El combate político que presenta PMM es en extremo impresionante para un lector peruano actual; más de una década de la más sangrienta experiencia en nuestra historia impide concebir al pueblo como a esa resignada masa que se avergüenza e intimida con facilidad, que no atina sino a una suerte de sumisión sin excesiva rabia a pesar de las infrahumanas condiciones de vida que soporta. Es entonces claro que PMM, escrita a finales de la década del 50, entrega una imagen ficticia que potencia elementos como el oprobio y la sumisión que, necesariamente, no podían sostenerse inmutables y debían desembocar en la realidad de posterior a la escritura del texto, cuando la abúlica

Este nuevo paradigma de resistencia (Berman, 1989: 238-243) logra sin embargo sustraerse a la integración dentro de los casilleros miserables que el sistema tiene designados para la persona. Meditando sobre María, Roberto lo resume bien:

> "¿Cómo era posible que una criatura así tuviera que vivir condenada a la infelicidad y la miseria? ¿Qué sería de ella cuando se diera cuenta de todo eso? Hija de padre blanco, desconocido, su piel era de un tono cálido, moreno, con reflejos dorados. Ninguna vulgaridad había en sus rasgos, ni en su cuerpo ni en su alma. (...) Pero, los demás no veían sino el color de su piel y sus pobres orígenes, lo cual la relegaría siempre a modestos trabajos domésticos. A largas filas extenuantes a las puertas de una fábrica. O, en el mejor de los casos, a querida de un notario decentón, con mujer e hijos (...) Pero, María Magdalena podría ser también una mujer libre, una cocinera en una fonda de Malambo, por ejemplo. Una vendedora de colillas en la puerta del callejón. O, puesto que tenía tan buen cuerpo, una bailarina en un teatro de variedades, o en un cabaret de mala muerte". (p. 59).

María Magdalena reniega de su condición de Lady Ciclotrón, en la que cada noche es vejada por una turba lujuriosa que la desea como mero cuerpo acudiendo a un recurso carnavalizador con el que relativiza ese ritual horroroso y burla expectativas de ensoñación erótica pero a la vez esa muestra de desprecio afirma la plenitud y la vitalidad propias (p. 105).

Lima fue remecida por el terrorismo que proviene precisamente de ese espacio que en el Perú de PMM parece no contar: la provincia, el resto del país.

Tras ese gesto, María Magdalena se hunde en la pobreza y el anonimato. Esa postura supone una crítica política pero también podría afirmar una experiencia de lo que Bataille denomina "Heterogéneo" (Bataille, 1964), una suerte de trascendencia mediante el sacrificio con el que se resiste a la asimilación a las formas de vida sancionadas como normales o correctas. Es también una contradicción, por la vía del despilfarro, a la ética de la sociedad capitalista, que exalta el ahorro, la acumulación y la funcionalidad reificadora de los seres, de los cuerpos como entidades para producir bienes. La resistencia de María es clara, sin accidentes "ideológicos":

> "¿Cómo comprenderían que, para preservar su riqueza, había preferido pedir limosna? ¿Qué significaba para los demás ese gesto? ¿Qué valor tenía la criatura que llevaba en el vientre? ¿Cuánto costaba el chillar de ocas verdes y doradas que le regaló José? ¿Acaso el crepúsculo valía tan sólo unas monedas? ¿Quién le había asignado ese precio? ¿Qué cosa significaba el dinero? Ella no lo sabía. Mendigar era negar sus brazos a la esclavitud. Preservar su alma y la de su hijo de la verdadera miseria. Los demás la despreciaban, la acusaban de indignidad. Pero ellos defendían tan sólo sus propios intereses y siempre la acusarían, siempre verían en ella a un enemigo. Su mendicidad era sagrada porque sagrado era el fruto de su vientre. Todo lo demás no tenía importancia".

Esa rebeldía durará muy poco pues María muere al dar a luz y su hijo nace muerto (p. 114). Poco antes sueña que muere atropella en la carretera. El sentido de ese sueño es reafirmar la inviabilidad de María en la sociedad peruana, su imposi-

bilidad de hallar salidas aunque sea en el sueño. Por ello PMM posee una carga trágica innegable, potenciada por la muerte del hijo. A pesar de todo, el sueño induce a considerar la muerte que le sobreviene luego al personaje como una estancia más, como el pasaje de una condición a otra en la que aún continua la existencia. No olvidemos que, dentro del relato del sueño de María, hay una digresión en la que se cuenta el episodio de su primera menstruación. De la misma manera, la muerte es un Rito de Pasaje hacia otro estado, un estado solamente accesible una vez cumplida la precondición de una transformación dolorosa y difícil, de una alquimia.

Desde luego resultaría fácil -pero la facilidad no invalida, por sí misma, lo que vamos a señalar- establecer una analogía entre la Mujer y la Tierra. No constituye ninguna novedad decir que en la primera se cumplen fenómenos y potencialidades que son concebibles como reproducciones de accidentes y regularidades telúricas: el cuerpo femenino evoca accidentes geográficos; su fertilidad nos remite a la de la Tierra que dispensa sustento y bienes. Entonces la Mujer es una suerte de hierofanía, y sus acciones y ciclos cobran carácter de rito (Eliade, 1972).

La muerte de María, vista bajo esta luz, es la muerte de algo más que un ser humano, es la muerte de un universo potencial, de una perspectiva de la vida que ya no será atisbada nunca más. Y es, por cierto, la muerte de ese universo que se llama "Primera Muerte de María".

2.2 LA ESCRITURA

Posiblemente ninguna novela peruana -exceptuando "El zorro de arriba y el zorro de abajo" - conlleve una reflexión tan acentuada y lúcida sobre el hecho de su misma escritura como PMM. En este punto consideramos el texto como totalidad y colocamos entre paréntesis la distinción entre discurso y metadiscurso.

La escritura se plantea como un "problema" para PMM desde su misma génesis. Es un "problema" porque, como lo recalcan sendos epígrafes debidos a James Joyce y Gustave Flaubert, PMM hunde sus raíces en lo volitivo, en la premeditación y también en la renuncia a un sistema retórico propio. Entonces no resulta posible abandonarse a esa "divina inconsciencia" que es el verdadero estado espiritual perseguido a través del arte y la belleza (véase nuestro Apéndice).

Desde luego, sería ingenuo pensar que el origen de PMM está tan sólo en esa voluntad. No nos sorprenderá, por ello, encontrarnos con que el autor creador indica que la escritura de esa historia de pescadores, iniciada durante un período de convalecencia y como asumiendo un desafío ante la facilidad para la escritura, obedece a motivos inconscientes que siempre se le escaparán. Aparece así una tensión entre lo oscuro y la intención de hacer inteligible lo producido. Ahora bien, la reflexión sobre la propia escritura se convierte en reflexión "aplicada" en el texto mismo y en reflexión pura entretejida con narración diaristica. Respecto a lo primero, no cabe repetir lo ya tratado en el capitulo anterior sobre la subversión del paradigma realista y

la negativa a la progresión (que, ante todo, son opciones escriturales). Preferimos, en cambio, investigar un poco la manera como se orienta la función que conocemos como lector (Iser, 1987) a partir de la diferenciación de público que el texto remarca. Existen cuando menos dos lectores pretendidos por PMM[28]. Lo interesante es que esos dos lectores, esas entidades, son fluctuantes en relación a cuáles sean los términos que los permitan estratificar. Nos explicaremos: en PMM aparecen un buen número de palabras escritas en cursiva. Esa variación de la tipografía indica una separación del término así escrito de la totalidad gráfica. Se pueden remarcar las palabras por muy distintas razones. Una de ellas es porque se trata de palabras "exóticas". Pero ¿exóticas para quién? En un primer momento parecería que son para aquellos que ignoran los usos del lenguaje criollo de la costa peruana. Prueba de esto es que se escriban en cursiva palabras como anticuchos, papa a la huancaina, callejón, chimpunes, cachario, pezuña, raspadilla, arañas (por lámparas de techo). Sin embargo, encontramos la misma decisión tipográfica al hablarse de categorías culturales andinas como los gentiles o huamanies. Finalmente, expresiones ajenas a nuestra cultura nacional como Café créme, Requiem Last but not least, gozan del mismo tratamiento.

---

28 Tomamos la noción de lector pretendido de E. Wolff: se trata de una función en la que se hayan anticipadas reglas deducibles de una comprensión adecuada del horizonte social, histórico y cultural en el momento en el que el texto ha sido gestado y/o aparece. Es pues una categoría cuya funcionalidad (mayor que otros términos propuestos por la estética de la recepción, a nuestro parecer) estribaría en que diseña un receptor menos abstracto, asido a la circunstancia de la producción, la que es entendida como producción semántica que coexiste con otros discursos que atraviesan al lector (Iser, 1987: 55-70).

¿A qué apunta esto? Posiblemente no a un lector; o sí, pero fluctuante.

Quizá un lector no peruano pero latinoamericano pudiese participar de alguna de ellas como de algo propio -y las expresiones europeas no sean las más ajenas sino lo inverso- o tal vez no. Pero lo decisivo es que un lector peruano percibe que tales marcas no le están dirigidas, que lo excluyen al explicar lo que para él no requiere ser resaltado: se aclara un exotismo, se le designa de facto así. Aparece entonces el problema de la mediación sociológica que influye en la producción del texto: el exilio.

En lo que se refiere a lo segundo, la reflexión del autor sobre su propia escritura se divide en tres trayectos: uno parte de los orígenes e intenta controlar la semiosis; otro reconoce la autonomía del significante y reivindica el espacio propio de la escritura; el tercero intenta redefinir el puesto de la poesía y de lo literario en el mundo contemporáneo.

El primer intento es de gran utilidad para establecer la "cocina literaria", lo que es novedoso ya que no es frecuente encontrar en nuestra literatura textos que narren las peripecias de la creación. Los datos que se proveen nos informan del proyecto a grandes rasgos, de las circunstancias que vieron nacer la novela y su interrelación con otros trabajos del autor que no necesariamente caen dentro de la esfera literaria. El fragmento fechado el 17 de Setiembre de 1980 ofrece una muestra pertinente de lo que decimos. Ahora bien, los orígenes siempre permanecen a medias iluminados y el autor es consciente de ello, así como lo

es del éxito o del fracaso al intentar asir una forma, una idea, un ser que ni siquiera se comprende (véase el fragmento fechado 26 de Agosto de 1980). Lo peligroso de los "orígines" es que suelen ser engañosos ya que solamente podemos aprehenderlos -si es que lo intentamos por medio de lo conceptual- a través de la mediación de los signos, lo que impide un acceso al momento prediferencial, a la idea pura, limpia de la huella que la sombra del concepto sobre ella proyecta. Sabemos que se trata de los orígenes pero conocemos que hay algo que siempre escapará. Lo peligroso, si no es excesiva la palabra, reside en que esa filiación que el autor establece entre un hecho de su vida y un elemento de la obra supone una intervención que de hecho reduce la semiosis posible, que la intenta controlar indicando equivalencias, explicando la oculta razón de tal o cual símbolo (por ejemplo lo referente al sentido del color violeta, página 27). Se establece así una relación entre la forma y el significado que no sabría (ni podría) valorar; no es a eso a lo que se apunta aunque lo haga por momentos: "sin embargo, no es mi intención hacer autocrítica del viejo texto, ni mucho menos justificarlo". (p. 75); lo que le preocupa, al igual que a la crítica de los románticos alemanes, con la que tiene gran afinidad es erigirse no en instancia evaluadora sino manifestadora de las ideas subyacentes que en la obra encarnan como expresión del ser, desarrollando esa lectura el basamento crítico inmanente al texto y así complementarlo; le interesa también mucho exponer la relación entre el texto y la noción de arte que posee, no sin olvidar la relación del texto con las demás obras del mismo autor.

"La crítica es la exposición del núcleo prosaico en cada obra, el concepto de "exposición" es entendido aquí en el sentido químico, como producción de una materia a través de un determinado proceso al que quedan sometidas diversas sustancias (...) lo prosaico es comprendido por la crítica en sus dos significados: en su sentido propio, en su forma de expresión, tal como se manifiesta de hecho en el discurso sin ataduras; y en su sentido impropio, por su objeto, que constituye la eternamente sobria consistencia de la obra". (Benjamin, 1988: 153-154)

Esta consonancia[24] con la idea de crítica

---

24 Consonancia que pareceria exceder la crítica orientándose a la visión del arte, leamos lo que al respecto aclara Walter Benjamin:

"Dado que el órgano de la reflexión artística es la forma, la idea del arte queda definida como el médium de reflexión de las formas. En éste coinciden de manera constante todas las formas de exposición, se conectan recíprocamente y se unifican en la forma absoluta del arte, que es idéntica a su idea. La idea romántica de la unidad del arte anida, por consiguiente, en la idea de un continuum de formas. Asi, por ejemplo, la tragedia enlazaría para el espectador, sin solución de continuidad, con el soneto. En este contexto se puede indicar sin dificultad una clara diferencia entre el concepto kantiano de juicio y el romántico de reflexión; la reflexión no es, como el juicio, un procedimiento reflexivo subjetivo, sino que se halla encerrada en la forma de exposición de la obra y se despliega en la crítica para finalmente colmarse en el continuum de las formas". (Benjamín, 1988: 129).

Para tener una breve síntesis de la concepción de la poesia que nutre a Jorge Eduardo Eielson copiamos parte de una respuesta que en una entrevista da a Abelardo Oquendo:

que poseían los románticos alemanes explica bien porque Eielson, al escribir su texto, no se preocupa por explicar las formas en las que se produce el sentido dentro de la obra sino que intenta decir cuál es el sentido que la obra tiene.

En lo que concierne a la segunda vía de asedio hay un atisbo lúcido, el de la autonomia de los significantes. Y decimos atisbo porque la idea se plantea con cierta vacilación:

> "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?" (p. 27).

Conviene recordar que estas palabras son dichas en el siguiente contexto: el autor creador reflexiona sobre la imagen que tiene de la procesión al momento de escribir y el correlato real casi veinte años después. Es entonces cuando surge la sospecha de que lo que se describe está definitivamente separado de su escritura por la barrera de los signos, que estos últimos son irreductibles a otra cosa que no sea un sistema

---

> "En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesia con el lenguaje, que se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente en lo inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular". (Eielson, 1981).

Y en una entrevista concedida a Roland Forgues, Eielson declara:

> "Los fundamentos de la poesia son permanentes. Cambia su formulación, su lenguaje, los términos de su enunciado, sus parámetros, la delicada red lingüistica a través de la cual se filtra la materia poética". (Forgues, 1985).

también artificial, aquel que llamamos realidad. Entonces el tema de PMM no es Lima, o María y sus vicisitudes, o la modernidad sino el acto de convocar tales ideas mediante palabras; o mejor todavía, la imaginación de dichas realidades. A la luz de lo dicho se ve por qué Lady Ciclotrón adolece del defecto -propio de toda invención literaria- de haber existido. Es decir, de ser una proyección imaginaria sobre algo (o alguien) real, si es que queremos comprenderlo así; o de que la realidad imaginada participa del ser. Entonces la escritura ha de reivindicarse, en una interesante inversión de la concepción fonocentrista enquistada en Occidente (Derrida, 1986), y protegerse de su posible desplazamiento por la oralidad que se manifestará en los microcomputadores capaces de emitir mensajes orales (p. 91). El espacio de la escritura aparece ya viejo, prestigiado por herencias mágicas: la literatura es el territorio de su mayor conexión -no la poesía, pues ella excede lo verbal- a través de la impresión de las innumerables huellas que las prácticas han dejado en la lengua, incluso las propias de civilizaciones ágrafas. Al igual que en el caso de Rimbaud o de Kafka, literatura y riesgo son inseparables porque ellas se juegan en el espacio de la soledad absoluta: el del cuerpo. No resulta artificioso que el autor creador afirme que para él el lenguaje es desnudamiento: el lenguaje como cuerpo que puede ser radiante o infame (p. 89). Esta animización, esta verdadera encarnación del lenguaje y ya no meramente de la escritura recuerda la célebre idea de Novalis:

> "Hay algo extraño en el hecho de hablar y escribir. El error risible y asombroso de la gente es que creen hablar

> en función de las cosas. Todos ignoran lo propio del lenguaje: que sólo se ocupa de sí mismo. Por eso, constituye un fecundo y espléndido misterio. Cuando alguien habla simplemente por hablar, entonces justamente es cuando dice lo más original y verdadero de lo que puede decir... Sólo aquel que tiene el sentimiento profundo de la lengua, que la siente en su aplicación, su perfil, su ritmo, su espíritu musical. Sólo aquel que la entiende en su naturaleza interior y capta en sí su movimiento íntimo y sutil... sí, aquel solo es profeta". (Blanchot, 1970: 550).

Este reconocimiento definitivamente se contradice con la cosmovisión que anhela acceder a la percepción cognoscitiva única, esto es a una percepción prediferencial del mundo y las ideas, porque el conocimiento pasa por la mediación de los signos salvo que permanezcamos en la aprehensión inefable, tal como ocurre en la vivencia mística. Cuando el místico intenta traducir su vivencia en palabras, recaemos en el sistema de las diferencias, en la enunciación vacía (Kristeva, 1981). Esta nostalgia del momento prediferencial, que para algunos es el tiempo de la poesía, concebida como un constituyente antropológico esencial (García Berrio, 1988), supondría una mirada a la idea pura, absoluta. Por ello el requerimiento que Eielson sitúa en primer plano para la creación poética es la inocencia (p. 90).

Finalmente, la reflexión sobre la escritura se dirige a una redefinición de la misma por medio de su integración y coexistencia con otras formas expresivas que compartirían el mismo substrato semántico. Así tenemos que Marilyn Monroe, Símbolo de Femina Orbis degradada por la subcultura ha

sido objeto de otras aproximaciones estéticas por parte del autor: tal es el "Réquiem por Marilyn Monroe" que Eielson ejecuta en 1962 (p. 89). Algo parecido puede decirse del paisaje de la costa, tan presente en PMM como en la obra plástica de Eielson, o la idea de que la novela es un "espectáculo escrito" (p. 101), lo que implica un esfuerzo por superar los constreñimientos que la linealidad del discurso impone a todo texto, mediante una espacialización del mismo que sugiera una suerte de presencialidad. Esto último es un desafío pues la presencialidad pertenece al nivel material de la lengua; los referentes no se hallan frente al lector/espectador; con lo que, o bien se privilegia la abstracción que los signos evocan, o bien se carga el acento en las formas efectivamente presentes, en el nivel de los significantes. En PMM parecería que el designio apunta a lo primero; no en balde el autor se hace presente para reflexionar sobre su texto; y la sospecha de que las palabras, antes que reflejo de la realidad crean su propia realidad, es una intuición brillante que podría profundizarse más. Aunque excede al ámbito de nuestro trabajo, no consideramos impertinente citar lo que el propio Eielson opina sobre sus tentativas por lograr la confluencia de diversas artes:

> "(...) siempre he considerado la actividad creativa como una totalidad (...) Esta actitud ha persistido siempre en mí y ha procurado una visión amplia y flexible de la creación y de la existencia que, sinceramente, considero indispensable para mi propio equilibrio. Dicho esto, era fatal que un día mis variadas actividades se encontraran y conformasen una obra única. Pero no en el

sentido de la "obra de arte total" auspiciada por el romanticismo alemán, con Goethe a la cabeza, sino en una acepción restringida y opuesta: es decir, no involucrando todas las formas de arte conocidas, sino transgrediéndolas y reduciéndolas a su mínima expresión, optando por el menos-es-más del suprematismo ruso y tendencias de la época. E incluyendo la propia vida y la contingencia del momento como ingredientes indispensables de la obra". (Forgues, 1988: 91)

2.3 EL CUERPO Y LA MELANCOLIA

La temática del cuerpo, o el cuerpo como significante (según se mire), goza de especial atractivo actualmente en la literatura peruana, en especial en la poesía, por razones que no es del caso explicar aquí. En eso -como en otras cosas- Eielson se adelantó (pensemos en textos como "bacanal", que data de 1946, o "El cuerpo de Giulia-no", que se publica en 1971). Ya desde un inicio el epígrafe de Joyce reclama para la obra la consideración de que quien en realidad se expresa es el cuerpo, órgano por órgano. Ahora bien, esto puede comprenderse de dos maneras que terminan complementándose. Por una parte, que a lo que se refiere la idea de Joyce que el texto asume, es que en última instancia quien escribe no es algo más que carne y líquidos, una suerte de defamiliarización de la persona merced a entenderla como mera materia. Por otra parte, podemos entender que suponer que es el cuerpo el que habla implica asumir sin vacilar que el origen de la enunciación se halla en un campo de fuerzas de las que la persona-escritor no se hace cargo (no podría hacerse cargo) por completo. En suma, que

el cuerpo es un significante y que, como tal, remite a otros significantes en un juego inalterable de cambios (Derrida, 1989). El cuerpo como significante jalaría los significados (Lacan, 1966), es decir que ante todo predomina él como evidencia de su propia entidad física y que la carga semántica del cuerpo resulta fluctuante acorde al contexto. Esa multiplicidad íntima perdura en la fijeza de los rasgos materiales; esos rasgos materiales conservan las huellas de los sentidos precedentes (Eagleton, 1988): si el cuerpo imanta sentidos diversos y rechaza otros, entonces el oxímoron se impone como un rasgo indispensable antes que una opción de simple ruptura del orden realista. Esta existe, pero es excedida por la coherencia formal: María Magdalena, la denominación con la que nos referimos a un cuerpo, permite que perduren los rasgos de santidad y abyección, de ternura y degradación que, separados en el tiempo cronológico, coexisten en un presente único: el del cuerpo. Ese cuerpo tradicional, se transmuta en el cuerpo "moderno": Lady Ciclotrón[25]. Por lo indicado, parece revelador que el personaje culmine su vida como un mendiga sin nombre, como un cuerpo anónimo, como un N.N. Cuando ello ocurre,el cuerpo ha intentado renunciar a las transformaciones, cerrarse a la circulación. Es fascinante considerar que el cuerpo muere justamente cuando intenta convertirse en un significante vaciado de referencia. La inexistencia es el precio de la huida del circuito de elección y preterición.

---

25 No cabe duda de que el nombre Lady Ciclotrón alude a una modernidad doble. En primer lugar la palabra ciclotrón que remite hasta al lector más ignaro a lo tecnológico, la física nuclear. La palabra "lady" nos conduce a la modernidad hegemónica estadounidense.

BIBLIOTECA Facultad Letras, Ciencias Humanas

Empero, una es la visión que de su propio cuerpo podría tener el personaje y la otra la perspectiva del autor creador. Para éste, el cuerpo se halla troceado, disperso, fragmentado: el cuerpo son el sostén senos, la estola de plumas de avestruz, los guantes, las medias, etc. Esto es: el cuerpo se representa desmembrado sin que se le aluda directamente; sinecdóticamente, se mencionan las prendas, lo que objetiva por elusión al cuerpo y lo torna ficticio:

> "La mujer dividida, separada, no es más que una especie de diccionario de objetos-fetiches. El artista (y éste es el sentido de su vocación) reúne este cuerpo desgarrado, despedazado (recordemos los juegos del niño en el colegio), en un cuerpo total, cuerpo de amor finalmente descendido del cielo del arte..." (Barthes, 1980: 95).

Antes de proseguir conviene que volvamos al punto de partida. Cuando señalábamos la intención manifiesta mediante la elección del texto de James Joyce para iniciar nuestra aprehensión de PMM ¿no nos habremos equivocado al confundir el cuerpo del emisor -que se expresaría en PMM, órgano por órgano, función por función -con el cuerpo de la protagonista? ¿A cuál de esos dos cuerpos atribuimos la calidad de significante? ¿No estamos avanzando en la línea de una sustitución arbitraria y hasta caprichosa? La respuesta es bastante clara: si nos ocupamos del cuerpo de María asumiendo para él la premisa que el epígrafe adelanta para la fuente de emisión del texto, lo hacemos porque, tal como lo hemos demostrado en 1.4.4 , el autor creador, se ha posesionado del personaje, haciendo de éste una cámara de

ecos de su problemática. No es aventurado señalar que precisamente la fragmentariedad con la que el cuerpo es constituido encuentra su explicación en la imposibilidad de concluir el personaje como una entidad al margen del creador en una operación cuya analogía con el estadio lacaniano del cuerpo fragmentado (Lacan, 1966) es plausible. Nos encontramos ante el horror en relación con la propia imagen. Es factible que ese horror derive de la melancolía. Lo cierto es que el cuerpo no es solamente conjurado en el personaje de María sino también en la relación de José con Pedro y la de Roberto con María. En el primer caso la muerte del pescador Pedro es una manera de eternizarlo afectivamente a la par que se le sustrae al deterioro y la corrupción (así como a la potencial relación homosexual, (ver páginas 43 a 53). Es decir que la muerte del cuerpo se sublima en el triunfo del cuerpo inolvidable, incorruptible, sin órganos, revertido a su condición nonata:

> "Bajo la presión, el cuerpo de Pedro se había encogido, como si hubiera regresado al seno materno(...) Sus facciones le parecieron más tranquilas que nunca, ahora, como si, finalmente, hubiera obtenido lo que deseaba". (pp 52-53).

El pasaje no es apacible, por ello se alude a que los ojos del cadáver miraban a José con "desesperación". Presumiblemente ese tránsito que le permitirá a Pedro unirse a la intemporalidad majestuosa del mundo, como ocurre con las momias a las que se asemeja (p. 52) sea preferible a la degradación del cuerpo que PMM se regodea en mostrar. En el caso de Roberto con María, la idealización la da la añoranza (p. 82).

En PMM se manifiesta un poderoso placer por presentrar lo corporal en sus manifestaciones menos agradables las deformaciones, las taras, lo gesticular y grotesco y el inmovilismo. De la primera son buenos ejemplos el hacinamiento de cadáveres en Palacio de Gobierno (p. 10) con el que se abre PMM, la hediontina de la masa que asiste a la procesión (p. 25), la transformación del semblante adorable de la abuela de Roberto en el de un "animal masacrado" (p. 30), y qué decir de un fragmento como éste:

> "Eran raros los que, como él, conservaban un aspecto sano. Casi todos tenían la cara y el cuerpo cubiertos de manchas rojizas. Otros cojeaban, escondían una mano en el bolsillo o trataban de disimular uno de los labios, que dejaban ver las encías y los dientes cariados. Sin mencionar a los ciegos y a los tuertos, con una película blanca en la pupila. O a los que perdían el pelo por mechones y mostraban llagas vivas en el cuero cabelludo" (p. 97).

De lo segundo, cabe decir que parecería reservado para lograr efectos ridiculizadores del Ministro, encarnación de un gobierno farsesco (pp. 17 y 96). Pero el empleo más interesante de lo corporal residiría en el comportamiento del cual se halla ausente la reacción, el comportamiento que aparece mecanizado y desprovisto de racionalidad, algo así como un mero reflejo de repetición:

> "-Pasen por aqui- les dijo el mayordomo. Y los condujo por un sendero que corría por detrás de la mansión. Enormes palmeras y laureles en flor refrescaban la parte posterior de la casa. No lejos

de allí, grupos de jóvenes y muchachas jugaban alegremente y se zambullían en la piscina". (p. 15).

Una vez concluida la entrevista, los pescadores se retiran decepcionados por la demagogia del Ministro, pródiga en halagos, a la vez que intimidados por sus maneras:

> "Se sentían aturdidos. Extrañamente halagados y como desechos al mismo tiempo. Pasaron de nuevo cerca de la piscina color esmeralda. Los jóvenes y las muchachas seguían allí, jugaban y se zambullían, sin cesar, riéndose alegremente". (p. 20).

El esencialismo de la descripción desnuda, elemental, de comportamiento y su relación contrapuntística con el drama de los pescadores otorga una ominosidad mayor al automatismo de los jóvenes. Pero la repetición también nos remite a la ceremonia del strip-tease, en la que Lady Ciclotrón exhibe un inmovilismo estatuario a pesar del desempeño referido. La explicación de tal efecto quizá resida en el hecho de que la dinámica del desnudamiento siempre recomienza: una prenda se deja caer ante la excitación de una turba animalizada. Lady Ciclotrón es una suerte de "Reine Sidérale" (Praz, 1969), una fuerza de la naturaleza encarnada en mujer, oficiante de ritos trascendentes, hierofante del placer y el saber meduseo.

No faltan en PMM vivencias "corporales" comunes, corrientes; son, principalmente las que ejecutan los sujetos de extracción popular (p. 14). Atraen más la atención los raptos extáticos

y la contemplación. En ambos casos lo que se pretende es que el cuerpo como totalidad no se pierda en la potencia de la sensación (Deleuze, 1981: 34-37) en la que la unidad se ve sometida al sufrimiento en tanto que materia (HYLE) es decir entidad sujeta a estímulos e influjos. La sensación potenciada anularíase por sí sola. Son significativos los pasajes en los que José se fusiona en la percepción de la belleza plena e inhumana de la arena, en su otredad intimidante como potencia acumulada (p. 46) o aquel en que el recuerdo de María Magdalena y Arturo llenan el cuerpo de Roberto de un dolor feliz al que se entrega con deleite (p. 65). Pero el fragmento más interesante tal vez sea aquel en que, en medio de la procesión, Pedro se solaza con un cuerpo:

> "Pedro gozaba como nunca en su vida. El transporte de su alma, unido a ese cuerpo sin rostro, sin sexo, sin amor, eran el placer total, no identificado, perfecto. Se abandonó, pegado a ese cuerpo caliente y anónimo" (p. 25).

Sería atinado indicar que PMM contrapone una erótica de la sensorialidad pura a las elaboraciones culturales de la burguesía que estratifican el campo del erotismo constriñendolo a un determinado tipo de agente a los que se provee de imperativos éticos y reproductores, es decir la pareja heterosexual monógama (Foucault, 1987), definitivamente tiene una relevancia mayor señalar que, como se deduce del pasaje, el cuerpo ideal, el cuerpo que, como proclama el metadiscurso, permitiría somatizar a uno el orgasmo "común" a todos los participantes en el rito (p.

27), sea un cuerpo sin límites, indeterminado, un simple pivote para la sensación. Un cuerpo inaseguible, tan inaseguible como el propio cuerpo, objeto imaginario que reconstruimos a partir de los influjos desperdigados. El cuerpo ideal para el goce sería un cuerpo infantil (por su autosexualidad) o, más factible, el cuerpo inaprehensible como totalidad identificable: el cuerpo roto. Un cuerpo así, carente de límites y márgenes contundentes, es un cuerpo que franquea las barreras espaciales (no se sabe bien dónde termina) y se salva (quizá) de la descomposición: no hay partes de un todo, no hay todo que se pueda disgregar. Es sólo después de esta reflexión cuando comprendemos la necesidad de fragmentar el cuerpo de la protagonista: salto atrás, reversión del proceso que inevitablemente conduce a nuestra propia aniquilación, a la aniquilación de todo ser, a la aniquilación del autor enmascarado, y ese terror meditabundo y con los ojos fijos en el rutilante espectáculo de la putrefacción y el deterioro, esa conciencia superconcentrada explica la atmósfera sentimental que tiñe (de violeta, desde luego) al texto íntegro y que solamente puede ser definida con una palabra ilustre: Melancolía.

Definimos con Melancolía a una clase de temperamento caracterizado por una suerte de tendencia a la inercia entristecida y demorada que de súbito se ve transtornada por raptos de gran excitabilidad. Es bastante extenso, comparado con lo que se ha dicho respecto a los otros tres "humores" a lo largo de la historia, lo producido respecto a la melancolía, por eso sería muy largo repasarlo pero no podemos abstenernos de brindar una síntesis útil: Los signos de la Melancolía

son fijados en la Alta Edad Media: el melancólico es envidioso, codicioso, de tez terrosa, triste, lento y timorato. La Melancolía, conforme la teoría de los 4 humores que legara la antigüedad y que es retomada por la Escuela Salerno en el siglo XII, se debe al predominio de la Bilis Negra. Ahora bien, durante el Renacimiento la Melancolía adquiere un aura de grave grandeza pues se le contempla como una condición peligrosa en la que se desliza la persona desde la apatía e insensibilidad hasta la mayor actividad intelectual y el frenesí creador. Entonces, la Melancolía es percibida como el carácter de los verdaderamente "Grandes". Un elemento decisivo en esta relectura es la idea, ajena al Medioevo, de genialidad. Por otro lado, dicha percepción de la Melancolía permitió a los Neoplatónicos recuperar la concepción del creador como ser poseído por un agente divino. Es así como la Melancolía resulta siendo la forma natural de los científicos, hombres de estado, filósofos pero, sobre todo, de artistas. Un dato más que nos concierne aquí: conforme a la astrología, alimentada por la astronomía de Abu Ma'shar, el planeta que rige al melancólico es Saturno. Este planeta gozó de mucho prestigio durante el Renacimiento: Saturno encarna los atributos de la divinidad griega: cruel devorador de sus propios hijos (ligado así a la pesadumbre y a la muerte); destronado y encerrado en la tierra (la piedra es uno de los emblemas de la Melancolía); al ser el más antiguo de los olímpicos, se relaciona con el tiempo, agente modificador de lafortuna por excelencia[26].

---

26 Para un estudio detallado de la Melancolía son indispensables los siguientes textos: Walter Benjamín "El origen del Drama Barroco Alemán". Madrid, Taurus, 1990; Raymod Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, "Saturno y la Melancolía", Madrid, Alianza Editorial,

Una vez hecho este brevísimo repaso estamos en mejores condiciones de comprender ciertos elementos de PMM, aparentemente arbitrarios, como manifestaciones de un solo gran tema; el de la Melancolía. En efecto, el primer elemento decisivo que prueba nuestro aserto es el color violeta, ligado, conforme se declara en el metadiscurso (y conforme funciona en el discurso), a "gran parte de la desventura humana, de la adversidad y de la muerte" (p. 37). El color violeta sería el color de Saturno (p. 27) aunque hay allí un elemento de indecisión al hablarse del morado del Señor de los Milagros -tal vez pensando en la funcionalidad de ese pasaje-, empero, el violeta se vincula a la procesión incubitativamente, así tenemos que las capas de los hermanos que transportan el anda son violetas (p. 25) y en la página 27 se termina de confirmar esa relación: "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". No hace falta reiterar el rol simbólico del violeta, color, lo repetimos, saturnino, es decir melancólico; de ahí se deriva tal vez las características de apatía indolente y marasmo que emponzoñan la vida limeña, "una suerte de limbo" (p. 70), una ciudad mezquina bajo la que se encuentram innumerables osamentas en reposo, pero ello es también ambivalente: es triste y apagado, suave, negativo en suma, y es majestuoso y fulgurante, un verdadero reino subterráneo oponible a la ciudad de alma provinciana (mezquina) y afanes de grandeza hispánica (p. 70). No olvidemos que "Sangre de Saturno" es el nombre de una enredadera artificial, fabricada en los laboratorios de

---

1991; Erwin Panosky, "Vida y Arte de Alberto Durero", Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Iquitos (p. 29) y que en el Palacio de Gobierno, abandonado y en ruinas, triunfa una monstruosa enredadera: la que Pizarro plantó.

Bajo esta luz, se entiende que los Hombres Violeta, encarnación de la maldad en un Comic, son una manifestación de la Melancolía, (consecuentemente, los Hombres Violeta parecen adorar un enorme cerebro: la demencia es un atributo de la Melancolía) (p. 84). Y violetas son las prendas de mortificación de Lady Ciclotrón.

Pero, al margen del color mismo, la Melancolía aparece en la conducta de los propios personajes, en especial en Pedro, quien, por su nombre, resulta ligado a lo pétreo, y por su conducta a la tristeza indecisa, a la volubilidad y a la apatía. En Roberto, aparece como un lento malestar hiperlúcido e indeciso acompañado de raptos de ensimismamiento y maravilla ante agentes naturales: la noche, el pájaro. El configura un ejemplo de artista melancólico[27].

Dijimos ya que Saturno está ligado al tiempo, pues es el más viejo de los olímpicos. La conciencia de la temporalidad es muy acusada en el temperamento melancólico: es una percepción acentuada del desgaste, del deterioro y la muerte; pero esas presencias reimpulsan una cosmovisión grandiosa y dolida en la que la certeza de la finitud no impide el placer pero sí conduce a una suerte de anonadamiento ante los instantes privi-

---

27 Una confirmación de lo que veníamos sosteniendo, aunque ajena a PMM, nos la da el poemario "Noche Oscura del Cuerpo", escrito en Roma en 1955 y recién editado en la década del 80. El poema titulado "Cuerpo Melancólico" alude a la Melancolía como "una antigua enfermedad violeta".

legiados, de frágil equilibrio[28]. El fragmento 27 (página 42 del libro) es una muestra elocuente.

Para concluir debemos indicar que a pesar de los intentos por encontrar equivalentes formales, escriturales a la corporeidad, el cuerpo permanece como una temática sin duda central pero que no confiere a PMM un estatuto diferenciado. En verdad, fuera de las alusiones y la mayor conciencia del asunto, ¿en qué se diferencia esta obra de muchas otras que no reclaman para si una calidad tan especial como aquella de escritura segregada por el cuerpo? Nos atrevemos a contestar que, salvo a la fragmentariedad del cuerpo y a la sensorialidad desbordada que supera límites físicos referidos pero nunca construidos (Eco, 1981: 209-215), PMM no parece dotar a su escritura de mayor propiedad cinésica. Pues al optar por la simple mención de lo corporal el texto nos induce a realidades osificantes por su empleo hasta el hartazgo en la literatura. El cuerpo, en efecto, es una temática pero no parece oírsele hablar. Tal vez un manejo defamiliarizador (-Shlovski, en Todorov, 1980: 65-70) habría podido romper esa entidad reificada, el cuerpo, para devolverle la dureza y la suavidad, la materiali-

---

28 Hay que recordar que PMM data de hace más de 30 años y que Eielson posiblemente ya no se reconozca -si es que alguna vez lo hizo- en esa lasitud causada por la conciencia de la muerte. A Roland Forgues, quien toca dicho tema en una entrevista (Forgues, 1988: 83-93), le responde: "No vivo obsesionado por la muerte ni por la vida. Repito: los poemas a los que te refieres fueron escritos hace casi cuarenta años. Por entonces podrían decir que estaba enamorado de la muerte, como a otros jóvenes poetas (y también a mi) sucede de escribir poemas de amor a una muchacha. Pero los objetos amorosos caducan y el amor suele buscar otros objetivos".

dad del cuerpo amado; posiblemente el cuerpo de la Madre.



CAPITULO III

LA TRASCENDENCIA TEXTUAL

CAPITULO III

LA TRASCENDENCIA TEXTUAL

Nos interesa estudiar ahora PMM en cuanto a su relación, ora evidente ora subliminal, con otros textos. Para ello asediaremos tres niveles: Paratexto, Hipotexto y Metatexto. Conviene señalar que no se trata de categorías acabadas, cerradas sino de construcciones tentativas para aprehender la transcendencia textual (Genette, 1989). En realidad las divisiones mencionadas no serían, en nuestra opinión, más que cortes de lo que se denomina intertextualidad[29] que Genette define, a

---

29 La intertextualidad es el espacio donde resulta factible el encuentro de las subjetividades en el texto, en tanto que toda práctica discursiva se orienta doblemente: horizontalmente, implica una proyección textual antelada del lector y, en términos verticales (diacronía), los textos se inscriben en una relación de respuesta con respecto a un Corpus que los precede:

> "El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto". (Kristeva, 1981: 235).

su vez, de manera restrictiva, como la relación de "copresencia" entre dos o más textos; esto es como la presencia efectiva de un texto en otro.

3.1 EL NIVEL PARATEXTUAL

El paratexto es un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda suerte que presentan al texto; de algún modo lo prolongan y convergen en un mismo interés pragmático, pues todo elemento paratextual se define por su situación respecto a la naturaleza del destinatario y la ilocutoria del mensaje que esos elementos portan (Genette, 1987). Los elementos paratextuales son los títulos y subtítulos, los prólogos, las notas, los epílogos, prefacios, advertencias, así como las presentaciones en las tapas y las contratapas e, incluso, las fajas de sobrecubierta, amén de un sinnúmero de prácticas autógrafas que pueden provenir del autor o no, pero que siempre constriñen al texto. No hay texto sin paratexto.

3.1.1 El Título

En realidad el Título, tal como lo conocemos en la actualidad, es un invento moderno, un artefacto de recepción o de comentario anticipado (Genette, 1987: 54). Todo título, como ocurre con el nombre, lo que busca es individualizar, distinguir confiriendo originalidad. Genette señala dos clases de títulos: Temáticos y remáticos. Es

---

Hay por tanto una ambivalencia dialógica en las funciones de Emisor y Destinatario y, por supuesto, a nivel de mensaje.

Gerard Genette plantea una restricción de la intertextualidad a la cita, la alusión y el plagio (Genette, 1989: 10-11).

claro que "Primera Muerte de Maria" es una clase de titulo que brinda una significación sobre el contenido temático de la obra, a diferencia de "poesía escrita", titulo que funciona más bien como designación o como una descripción formal del objeto.

No hace falta insistir en la significación del título-tema ya desarrollado en el anterior capítulo- lo que sí conviene resaltar es que dicho título remite al lector enterado hacia un poema de Eielson que data de 1949. Es posible establecer de inmediato relaciones entre poema y novela cuando menos a nivel de expectativas temáticas y estilísticas. Así, la novela que nos ocupa no aparece como una "novedad" (por plantearlo en tales términos) dentro de la obra de nuestro autor sino como una suerte de desarrollo colateral.

3.1.2 Epígrafes

PMM exhibe tres epígrafes. El epígrafe es una cita ubicada en exergo, casi siempre al inicio de la obra o en diversos momentos de la misma y, si tal es el caso, suele coadyuvar a subdividir el texto. Deriva de la Divisa Latina y su función es la de comentar con antelación lo que se leerá[80], o dirigir la aprehensión del lector. Muchas veces juega un papel simpático, colocando el texto bajo la égida de algún autor, o se intenta introducir con él un ornamento. No falta el epígrafe ostentoso del que desea integrarse a

---

80 El Comentario no es otra cosa que una instancia textual que busca elucidar y esclarecer el sentido de una obra determinada. El extremo límite que puede alcanzar esta operación es la paráfrasis (Todorov, 1971: 242).

determinada familia cultural (Genette, 1987: 134-145).

El primer epígrafe, tomado de Sebastián Salazar Bondy reza:

> "Este libro se debe a Lima. Lima hizo a su autor e hizo su aflicción por ella"

Es importante, porque además de contener una declaración personal, sitúa el acento de la novela: los polos son el autor y la ciudad de Lima. María es una suerte de ducto que une esos polos del proyecto.

El epígrafe de James Joyce dice así:

> "En mi libro es el cuerpo que habla: órgano por órgano, función por función, apetito por apetito, de manera que cada uno de ellos necesita de un signo diferente. Además, este lenguaje del cuerpo, que apenas aflora a la conciencia, posee formas verbales muy vagas y tiende a la oscuridad, aparece confuso. No se trata, en realidad, de una determinada forma, sino más bien de una ausencia de forma"

Junto con el primero cumple la función de "abrir" el texto: Ambos apuntan hacia aquello que ha de guiar al lector en la construcción del sentido. Este segundo epígrafe puede resultar muy pertinente como reflexión sobre la forma del "Ulises" pero cotejado con PMM no parece muy feliz. Ya hemos indicado que no se logra iluminar bajo una luz distinta el tema del cuerpo, que no encontramos rasgos formales en los que cuaje una manifestación de lo corporal que no sea la que

atraviesa cualquier texto convencional de calidad. No se trata tampoco de un texto confuso (precisamente hay un deseo inmoderado de dejar en "claro"). Podría decirse que en PMM antes que una ausencia de forma lo que hay es una forma descentrada (la del cronotropo de la Novela de Formación). Lo único que puede alegrase en abono del proyecto esbozado a través de la cita es aquella disgregación de lo corporal que intenta elaborar un signo diferenciado. Pero nos estamos repitiendo.

La "segunda parte" de PMM se halla precedida por el siguiente texto de Gustave Flaubert sobre "Madame Bovary":

> "Este libro, todo cálculo y astucias de estilo, no lleva mi sangre. Yo lo tengo en entrañas, lo siento más bien como una cosa voluntaria.
>
> Será quizás un tour de force que cierta gente admirará (aunque sea en número reducido), otros encontrarán alguna verdad en los detalles, en ciertas observaciones. Pero los grandes pasajes, los anchos periodos que proceden como olas, la multiplicidad de las metáforas, los fulgores del estilo, todo lo que realmente amo, en suma no estará presente. En cambio saldré de él, quizá, preparado para escribir algo bueno. Quisiera que pasaran ya quince días para poder leer a B. Este principio de la segunda parte (lo que hará, en total 120 cuartillas, el trabajo de diez meses). Temo que el libro no tendrá grandes proporciones, puesto que para el cuerpo mismo de la novela, para la acción, para la pasión actuante, no me quedarán sino 120 a 140 cuartillas, mientras que los preliminares tendrán más del doble. He se-

> guido, estoy seguro, el orden verdadero, el orden natural. Se lleva consigo durante veinte años una pasión adormecida, que no se realiza sino un solo día y en seguida muere. Pero la proporción estética no es la fisiológica. Moldear la vida ¿es acaso idealizarla? ¡Tanto peor si el molde es de bronce!".

Se trata de una clara explicación de la relación que el autor entabla con su obra: un afán de construir un artefacto con determinadas características antes que la cifra de una necesidad expresiva a la que se le diera libre curso: el voluntarismo. De lo que se trata es de una opinión explícita sobre la situación socio-económica del país, tal como Fielson le confiara a Ronald Forgues en una entrevista (Forgues, 1985).

Corresponde hacer tres observaciones. La primera es que entre el epígrafe tomado de Joyce y aquel de Flaubert media una diferencia sustantiva de proyecto. Si el segundo proclama lo racional y lo voluntario de la escritura de PMM, el primero configura un modelo que apelaría a la efusión de los sentidos segregados por el cuerpo de modo confuso. Tal vez, entonces, lo valioso de PMM podría hallarse en el encuentro inarmónico entre decisión y deseo, en la irrupción dentro del espacio literario de unas presencias proscritas, por ello la necesidad de explicar meridianamente el por qué de ciertos núcleos.

La segunda observación que se impone es que los epígrafes de PMM se refieren menos al texto mismo que a la relación que con el texto establece su autor. Los epígrafes no nos dan indicios de lectura de PMM; nos informan cómo hemos de considerar PMM genéticamente, qué significa dentro de

la obra mayor -esa matriz que lo contiene - de Jorge Eduardo Eielson. Esta es también una indicación de lectura pero una indicación que apunta a un espacio fuera del texto muy especifico y pequeño: no es una idea o un sentimiento lo que pueden servir de llaves al lector sino la diferencia entre el texto por ser leído y la obra anterior del autor. En suma, la función del epígrafe pareceria distorsionarse al trabajar ofreciendo una negatividad referencial.

En tercer lugar, y repitiendo lo que hemos dicho ya en un ensayo que data de 1985 titulado "Abominación del Epígrafe", que aún permanece inédito, consideramos que el condescender al uso de tales es un error, una lamentable claudicación pues o bien el autor no confía en sus capacidades para transmitir algo y recurre a instancias externas que iluminen desde fuera lo que, de estar planteado, no requeriría elementos apósitos, o bien no asume ni se adecua a la inevitable polisemia del texto e intenta restringir las interpretaciones posibles mediante un elemento rector.

3.1.3 El Comentario de la Contratapa

Como es usual, el comentario de la contratapa no lleva firma; de modo que existe una indeterminación con respecto a la autoría del texto, ¿en qué medida se expresa en el comentario de la contratapa lo que el autor piensa de su propia novela? Para esta pregunta resulta arbitraria cualquier respuesta.

Reproducimos, a continuación, dicho comentario:

"En Primera muerte de María Jorge Eduardo Eielson ha querido plasmar su visión de la realidad peruana y simultáneamente reflexionar sobre su propio quehacer artístico. Novela collage en donde se entrecruzan imágenes y destinos. Primera muerte de María nos muestra un amplio panorama de un Perú aún sumido en profundas contradicciones, con sus blancos y sus mulatas, sus aristócratas y sus miserables, la vida de sus barrios marginados y el paisaje cautivante de los desiertos de su costa. Revela, también, la compleja relación que, desde Europa, Eielson establece con su país natal.

Un variado lenguaje y una estructura versátil se conjugan en este libro para mostrarnos un mundo en donde la culpa y el dolor conviven con la fiesta y el apego a las costumbres; un cuadro donde sueño y realidad se confunden para darnos esa "visión corregida y aumentada de la desventura peruana". Aquí, la ciudad de Lima es a la vez un paraíso y un infierno y no obstante "la única grandeza permitida a los peruanos".

Jorge Eduardo Eielson es autor de los libros de poesía: Reinos, Canción y muerte de Rolando, Mutatis mutandis y Poesía escrita, y de una novela: El Cuerpo de Giulia-no".

Lo que se afirma es que:

1.- PMM es un texto sostenido por dos columnas intencionales: dar un punto de vista sobre la realidad peruana y reflexionar sobre el propio quehacer artístico.

2.- PMM es una "Novela collage".

3.- PMM es una pintura, un mosaico de un contradictorio país, llamado Perú.

4.- PMM revelaría la relación del autor, Jorge Eduardo Eielson, con el Perú. Esa relación es calificada de "compleja".

5.- En PMM se entremezclan la culpabilidad y el dolor (en el nivel de la trama, del universo referido) y tales sentimientos, amén de lo tradicional y los festivo, nos son entregados mediante un variado lenguaje y una estructura versátil.

6.- En PMM se da una fusión entre la realidad y lo onírico.

Lo que se hace, en rigor, es proponer una lectura desde la perspectiva editorial. Ahí la perversidad floja -pues tampoco cabe alarmarse- del texto citado. No nos detendremos largamente para analizar los postulados arriba resumidos, ellos no son, en verdad, muy originales ni de envergadura. Un ejemplo de ello es el número 4, un auténtico lugar común en la literatura, ya que del "Ulises" se podría decir que revela la compleja relación de Joyce con Irlanda así como "Todas las Sangres" también revela la relación de Arguedas con el Perú que, por supuesto, es compleja. No nos despeñaremos por el camino de la probanza pero nos atrevemos a decir que tildar de compleja la relación de un autor con su medio ha de ser posiblemente uno de los lugares comunes más socorridos. Tal parece que se deploraran las relaciones marcadas por la simplicidad. Un caso

más grave nos lo da el elemento numerado con el 6, pues implica una domesticación fácil por la vía racional de lo que es un desborde de dichas categorías. En los elementos resumidos en 1,3 y 5 lo que se propone es, creemos, antes que una interpretación una exposición de la "riqueza" del contenido de la obra.

Más curioso resulta lo que se afirma en el punto 2: que PMM es una "Novela collage". El Collage, término tomado de las artes plásticas, consiste en una mezcla de texturas sobre una superficie plana. Dejando de lado la radical diferencia entre artes espaciales y artes temporales, creemos que a lo que se alude es a algún intento de producir en el texto una suerte de despliegue espacial. En realidad, si hemos de tomar en serio la afirmación no podemos dejar de preguntarnos qué novela no es un collage, pues el género se caracteriza por su enorme capacidad sincrética y fusionadora de estilos y recursos expresivos. Se trata entonces de un elemento que intentaria dotar de un atractivo mayor -el de la sofisticación- a PMM, al margen de lo que una lectura serena y cultivada nos permite aprehender.

Unas palabras finales sobre todo esto. Ya hemos indicado la indeterminación esencial de la voluntad del autor en relación al designio del comentario de la contratapa, pero contamos con un elemento extratextual (al que ya hemos aludido) que nos permite opinar con base que existe una distancia entre el comentario y lo que el propio autor piensa de su texto: remitimos a la nota 12 del primer capítulo.

3.2 PRIMERA MUERTE DE MARIA Y LA HIPERTEXTUALIDAD

La hipertextualidad se produce a partir de la relación que se establece entre un primer texto-modelo (hipotexto) y un segundo texto que parte del primero. A ese segundo texto se denomina hipertexto (Genette, 1987: 9-15). La relación entre hipotexto e hipertexto es de compleja transformación y nunca de análisis o comentario de un texto primero por un segundo.

3.2.1 Transposición

La transposición es una transformación con fines serios y es la más socorrida de todas las prácticas hipertextuales. Ejemplos de ella serían el "Doktor Faustus" de Thomas Mann, en donde se vuelve a narrar la antigua leyenda germánica que inspiró después a autores como Marlowe, Lessing y Goethe, o, para proponer un ejemplo hispanoamericano, "Ifigenia Cruel" de Alfonso Reyes, a partir del mito griego plasmado para la escena por Eurípides. Las transposiciones pueden ser temáticas y formales. Entre las últimas encontramos el paso del verso a la prosa (prosificación) y también lo inverso: la versificación o paso de la prosa al verso. Lo primero es mucho más común que lo segundo. PMM, novela escrita por Jorge Eduardo Eielson en la década del 50 y publicada en 1988 es también una transposición de "Primera Muerte de María", un poema que Eielson escribió en París en 1949. Desde luego, la relación entraña más que un mero cambio. Pasar de un texto de 67 versos a una novela de 115 páginas supone un proceso transformador que extiende la temática y

modifique el estilo (Genette, 1989: 338-340); es decir que se añaden personajes y situaciones a la historia que un poema nos narra.

Antes de analizar la vinculación entre ambos textos, conviene indicar que existe un texto común, matricial, que subyace en ambos, que los antecede. Se trata de la historia de Cristo, en especial el relato de su concepción. En lo que atañe a esto es interesante notar -aunque quedará claro más adelante- que la primera operación habría sido la de tomar como eje temático para el poema una historia teñida de sacralidad en la cultura de Occidente sobre la cual se proyecta el procedimiento del trasvestimiento burlesco, que se combina con una elocución seria. La relación entre poema y novela, en cambio, parece guiada por una absoluta seriedad[1].

Transcribimos el poema "Primera Muerte de María":

A pesar de sus cabellos opacos, de su misteriosa
delgadez,
de su tristeza áurea y definitiva como la mia,
yo adoraba a mi esposa,
alta y silenciosa como una columna de Humo.

María vivía en un barrio pobre,
cubierto de deslumbrates y altísimos planetas,
atravesado de silbidos, de extrañas pestilencias

---

[1] Estaba escrita ya esta parte de la tesis cuando se produjo, el 4 de Agosto de 1993, el Homenaje a Eielson en la "Revista del El Peruano, donde aparece una pieza de teatro en un solo acto de Eielson, "Acto Final", ganadora del Premio Nacional de Teatro en 1947, que tiene enormes analogías con la novela que nuestro trabajo no hemos podido asumir material y aquí dejamos constancia de ello.

y de perros hambrientos.
Humedecido por las lágrimas de María
todo el barrio se hundía irremediablemente en
un rocío tibio.

María besaba los muros de las callejuelas
y toda la ciudad temblaba de un violento amor a
Dios.
María era fea, su saliva sagrada.

Las gentes esperaban ansiosas el día en que
María,
provista de dos alas blancas,
abandonase la tierra sonriendo a los transeúntes.
Pero los zapatos rotos de María, como dos clavos
milenarios,
continuaban fijos en el suelo.

Durante la espera, la muchedumbre escupía la
casa,
la melancolía y la pobreza de María.

Hasta que aparecí yo como un caballo sediento y
me apoderé de sus senos.

La virgen espantada derramó una botella de leche
y un río de perlas sucedió a su tristeza.
María se convirtió en mi esposa.
Algún tiempo más tarde, María caía a tierra
envuelta en una llamarada.

Esposo mío -me dijo- un hijo de tu cuerpo
devora mi cuerpo.
Te ruego, señor mío, devuélveme mi perfume, mi
botella de leche, mi barrio miserable.

Yo le acerqué su botella de leche y le hice beber
unos sorbos redentores.
Abrí la ventana y le devolví su perfume adorado,
su barrio polvoriento.

Casi enseguida, una criatura de mirada purísima
abrió sus ojos ante mí,
mientras María cerraba los suyos
cegados por un planeta de oro: la felicidad.

Yo abracé a mi hijo y caí de rodillas ante el
cuerpo santo,
de mi esposa: apenas quedaba de él un hato de
cabellos negros,
una mano fría sobre la cabeza caliente de mi
hijo.
¡María, María -grité- nada de esto es verdad,
regresa a
tu barrio oscuro, a tu melancolía, vuelve a tus
callejuelas
estrechas, amor mío, a tu misterioso llanto de
todos los días!
Pero María no respondía.
La botella de leche vacía, solitaria en una es-
quina, como en un cono de luz divina.
En la oscuridad circundante, toda la ciudad me
reclamaba a mi hijo,
repentinamente henchida de amor a María.

Yo lo confié al abrigo y la protección de
algunos bueyes,
cuyo aliento cálido me recordaba el cuerpo tibio
y la impenetrable pureza de María.

Ya hemos hablado de los temas de la novela por lo que nos resulta más productivo atisbarlos nuevamente desde la peculiar perspectiva de su formulación o ausencia en el poema. Ambos textos asumirían como temática primordial la muerte como un ritual de pasaje y de superación de una realidad hostil que vulnera cualquier tipo de grado de inocencia. Esa realidad que ambos textos convocan, puede ser identificada sin mayor dificultad con un contexto concreto, el del Perú contemporáneo. En ambos textos María, la protagonista, aparece como un ser sumido en la indigencia mate-

rial y la opresión. La novela desarrolla esto con nitidez mientras que en el poema es un punto de soporte no manifiesto. En ambos casos hay en María una suerte de resistencia callada, que podría confundirse con pasividad, ante la vejación. En ambos textos sucumbe en el momento de dar a luz. En este punto se produce una diferencia importane. En la novela, el hijo de María nace muerto; en el poema esa criatura vive y es confiada por su padre a la protección de algunos bueyes. Este final del poema es, lo creemos, esencialmente afirmativo al vincular lo narrado con las hierofanías telúricas tradicionales que advierten el inicio de un nuevo ciclo. El niño solo, aislado, en suma, abandonado:

> "Se ve compendado por la grandeza mítica del "huérfano" del niño primordial en su absoluta e invulnerable soledad cósmica, en su unidad. La aparición de semejante "niño" coincide con un momento aurora: creación del cosmos, creación de un mundo nuevo". (Eliade, 1972: 230).

Por ello la historia que el poema nos cuenta acaba con el abandono del hijo, pues el "orden" suyo es esencialmente distinto al de la madre; es un advenimiento del cual sólo se nos hace una anunciación. Como se ve a estas alturas, lo narrado ofrece conexiones con los evangelios, con la historia del nacimiento de Cristo. Esta historia del engendramiento de un nuevo "ungido" se sitúa en una realidad pedestre (barrio pobre, perros hambrientos, botella de leche) en la que acaecen prodigios que involucran hasta a los astros. Esta ruptura del registro verosimil es común a ambos textos aunque, decididamente, más

lograda en el poema, puesto que en la novela su empleo es medido en exceso. La muerte en el poema es pues esencialmente afirmativo:

"Yo le acerqué su botella de leche y le hice beber
unos sorbos redentores.
Abrí la ventana y le devolví su perfume adorado,
su barrio polvoriento.
Casi enseguida, una criatura de mirada purísima
abrió sus ojos ante mí,
mientras María cerraba los suyos
cegados por un planeta de oro; la felicidad.

No debemos perder de vista que en la novela se mantiene la misma estructura de base del poema. Se parte de una conjunción de María con la pobreza que es interrumpida por la irrupción violenta del amor y, finalmente, se retorna a esa conjunción, se reclaman los orígenes al tiempo que se asume la maternidad. Ese momento en el poema es, significativamente, cuando el personaje protagónico asuma por primera y única vez el uso de la palabra:

"Algún tiempo más tarde, María caía a tierra
envuelta en una llamarada.
Esposo mío -me dijo- un hilo de tu cuerpo
devora mi cuerpo.
Te ruego, señor mío, devuélveme mi perfume, mi
botella de leche, mi barrio miserable".

En la novela la pobreza es una opción, una forma de resistencia. En ambos textos el esposo sobrevive a María y en ambos se recurre a referencias cristianas. Tales referencias en el poema son el nombre de María misma, la santidad de su cuerpo, su "impenetrable pureza", la sacralidad de su saliva, el "violento amor a Dios" que ella

provoca, la expectativa de las gentes por verla remontar los cielos provista de alas blancas.

3.2.2 "Primera Muerte de María" y los Evangelios

En el Capítulo primero habíamos hablado de las relaciones intertextuales entre PMM y los evangelios. Habíamos indicado que la relación era bastante fácil de determinar pues el hipotexto es sobradamente conocido dentro del ámbito de la cultura occidental, la cual es una de las vertientes de nuestra realidad pluricultural. Las analogías que el texto propone son:

- María Magdalena Pacheco.- Es decir la virgen y la ramera unificadas en un solo sujeto.

- José.- El pescador, esposo de María y padre de su hijo.

- El Hijo.- El fruto de María que nace muerto.

- Pedro.- El pescador concupiscente y voluble. Así como el Pedro de los evangelios, que niega a Cristo; éste parece encarnar el espíritu negador.

- Roberto.- Amante de María. En la página 34 se le compara con Cristo pero su comportamiento es poco cristiano. Si asumimos que Cristo es el hijo de María, la analogía dibuja la imagen del incesto sagrado en la novela.

- Ezequiel Martínez.- El líder de los pescadores que desaparece, remite al profeta bíblico de

la destrucción de los abominadores.

Amén de lo anterior, conviene recordar que el Arcángel Gabriel se transmuta en PMM en un gallinazo:

> "Un gallinazo negrísimo y enorme se posó en el alfeizar de la ventana y con un breve vuelo fue a parar a los pies de su cama. Ella se lo quedó mirando, ni sorprendida ni asustada, como si lo hubiera estado esperando. El animal brillaba. De sus plumas se desprendía una suerte de fulgor sobrenatural. Apenas emitió un graznido ronco, agitando el pico ganchudo. Pero ella comprendió de inmediato el motivo de su visita: un hijo nacería de su vientre y ese Arcángel de alas negras estaba allí para anunciárselo". (p. 11ss).

Es evidente que hay una relación de transposición del relato evangélico, pero ella es a la vez tenue. Es decir, el texto no se preocupa por parodiar (Genette, 1989: 17-44) la historia de Cristo (del nacimiento de Cristo pero también de lo que ocurre después) de modo sistemático. El hipotexto es un campo semántico al que se acude de vez en cuando para efectuar ciertas deformaciones que resultan difíciles de adjetivar. Por momentos parecerían burlescas, lo que ligaría nuestro texto hacia funciones propias de las parodias sacras (Bajtin, 1986) en las que brillaba el ánimo carnavalesco; pero ellas eran acusadamente irreverentes, lúdicas y ése no es el caso en, por dar un ejemplo, la vinculación del pescador José con el esposo de la virgen María, ahí no sentimos una búsqueda de ridiculización (lo que en realidad sería propio del travestimiento bur-

lesco (Genette, 1989)).

Pero la presencia del hipotexto es poderosa también porque se trata de un hipotexto fácilmente identificable por el lector promedio peruano. Es por esto que tales reenvios parecen fugas del discurso para mantener una línea que ya habíamos apuntado: la de guiar nuestra lectura a través de un hipotexto prácticamente proclamado en el titulo. Se toma un esquema referencial, algunos personajes y situaciones pero no se sigue la línea de acción con detalle y esa malla de correpondencias se interpone entre la materia referida y su aprehensión, minando así una comprensión conforme a usos realistas de lo narrado. Es un caso parecido, y a la vez muy diferente, al del "Ulises" de Joyce. Aquel texto teje una red útil, intricada, fina, de interrelaciones con su hipotexto proclamado (filtrado a críticos) pero permite plenamente una lectura ingenua también muy rica, pues la sutileza de las referencias aparece como uno más -quizás el más grato, quizá el más estéril- de los niveles posibles. Con PMM no ocurre igual: el hipotexto es tan obvio que es muy difícil abstraerse respecto a él, de modo que su sombra se proyecta impidiendo la disociación entre lo referido y la referencia intertextual. A estas alturas sabemos bien lo que se intenta. Una vez más: desconstruir una novela (una modalidad de novela).

3.2.3 El Resumen de "El Cuerpo de Giulia-no"

El resumen también puede ser una forma literaria de segundo grado, según cual sea su hipotexto (Genette, 1989: 309-310). Es una forma de condensación que despojando al texto de todo

accesorio, intenta reducirlo a su desnudez esencial. Existen resúmenes de obras realizadas por los autores de las mismas, lo que los dota de interés pues iluminan a la relación intelectual del autor con su texto. Desde luego, esa lectura (resumir es una forma de leer) no tiene una jerarquía mayor ante otras (Barthes,1982).

En PMM nos topamos con un resumen de "El Cuerpo de Giulia-no":

> "Los vestidos con los que, en 1962, realicé mi Réquiem por Marylin Monroe, según he anotado antes, sigue (sic) siendo para mí el equivalente plástico -táctil y visual- de la moral burguesa: la disimulación, el aderezo, el arropamiento, el falso pudor, las buenas maneras, el maquillaje, el travestimiento, la mascarada. En el cuerpo de Giulia-no -escrito un par de años antes de la manipulación de los vestidos- el travestimiento de Giulia-no, y viceversa, es un recurso escénico y narrativo virtualmente impuesto por la platea, y por el lector, para dar mayor rasalto al drama del artista en un mundo regido por el conformismo. El Gran Traje de Seda Negra -como el Traje de Satén Violeta- no es sino un esplendente, doloroso disfraz. Es también una macabra anticipación del Réquiem que más tarde habría de realizar con un traje semejante, del que no conservó sino el busto (como de las camisas no conservaba sino el cuello, o de los pantalones la bragueta). En ambas ocasiones, la protagonista se suicida. En ambas ocasiones, los vestidos (que ocultan el deseado cuerpo) desaparecen en el instante final: Giulia-no, desnuda en las aguas del Gran Canal de Venecia; Marylin, desnuda en su lecho solitario de Hollywood. El mecanismo perverso que destruye sus cuerpos es el mismo: la

> modelo equívoca, que posa para mediocres revistas ilustradas, no puede ser sino una prostituta: la famosa actriz, que tiempo atrás posó desnuda ¿qué otra puede ser sino una mujerzuela?" (pp. 89-90).

En un primer momento podría parecer que estamos ante un comentario. Y lo es hasta cierto punto. Pero en realidad se trata de una relación transtextual por dos motivos: aún para comentarla, el fragmento citado resume en frases muy breves la trama de "El cuerpo de Giulia-no". Una frase como: "la protagonista se suicida", o aludir a la novela como a un espacio donde se narra el drama del artista en un mundo regido por el conformismo", son formas (como cualquier otra) de sintetizar, en un caso el destino final de la heroína -pasible de resumirse en una frase- o el contenido temático de todo el texto. En segundo lugar, la presencia del pasaje citado dentro del metadiscurso que, a su vez, se publica con la novela, le da un cariz distinto al del comentario: no es un texto sobre otro solamente; es una parte del texto donde se filtra un resumen y una explicación del sentido de otra novela del mismo Eielson. La intención más evidente sería de aclarar el texto presente y potenciar ello por la vía de la comparación. No solamente se alude a la primera novela de Eielson sino a trabajos suyos plásticos, como el "Réquiem" o la serie "paisaje infinito de la costa del Perú".

3.3 EL METADISCURSO

PMM es un texto que incluye un metadiscurso; es decir que constatamos la copresencia de un discurso principal y un discurso segundo cuyo objeto es el anterior y con el cual se vincula críticamente (Genette, 1989: 13). El discurso segundo adopta la forma de un Diario. El diario es una forma de narración autobiográfica que supone periodicidad pero es bastante libre en cuanto a la composición y el estilo. Lo más relevante es que de él puede decirse que comparte con las memorias el hecho de que en él confluyen instancias que se identifican en un solo sujeto: el autor, quien, a su vez, es él mismo el héroe (un héroe testimonial) y el narrador (un narrador testigo o protagónico) (Genette, 1983: 72-73). El Diario consta de 7 fechas. En cada una de ellas el autor elabora comentarios sobre su novela. Hay entre novela y metadiscurso una distancia cronológica de 30 años. Estudiaremos cada fecha.

22 DE AGOSTO DE 1980

Aborda la intención de la redacción del pasaje en el que se describe la procesión. El autor compara su recuerdo lejano de esa experiencia con la realidad de ese mismo espectáculo cuando lo volvió a vivir en 1979. Al autor asombra la semejanza entre lo que se escribió y lo que se ha vivido una vez más. Otro elemento interesante es el que se explique la intención de recuperar la dimensión orgiástica del culto. Eso explica el pasaje en el que Pedro logra un orgasmo gracias a

un cuerpo de sexo indeterminado.

Pero lo medular está mencionado rápidamente, casi de pasada:

> "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". (p. 27).

26 DE AGOSTO DE 1980

Nos encontramos con una explicación desde la perspectiva personal del autor de aquello que en el texto opera con claridad:

> "Mi incomprensión proviene de una antigua ceguera, de una suerte de curioso daltonismo que atribuye el color violeta gran parte de la desventura humana, de la adversidad y de la muerte".

El rol del color violeta parece claro en el texto, de modo que el comentario sólo enfatiza y liga genéticamente un elemento semántico.

11 DE SETIEMBRE

Este comentario encara resueltamente el "tema" de PMM: Lima, la ciudad en la que perduran Reinos subterráneos bajo una superficie colonial, abúlica y racista, un suave limbo (desmentido por el texto). Prima, por lo tanto, la imagen del autor, imagen teñida por el recuerdo desde el exilio. Se comentan y explican también el origen de ciertos símbolos: la arena, el exilio mismo (símbolo

vector del metadiscurso), por el que el autor siente una vocación declarada.

17 DE SETIEMBRE DE 1980

Aquí nos remontamos al origen de la novela y tenemos un dilema: ¿Es el autor, el poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, que emite ese discurso? ¿o se trataría de un emisor ficticio? La respuesta a la que nos inclinamos es que se trataría del propio Eielson. Lo deducimos de la explicación precisa de las necesidades expresivas que cristalizan en la serie "paisaje infinito de la costa del Perú", que Eielson viene trabajando exitosamente, así como datos que coinciden con el periplo del autor:

> "Cuando salí del Perú rumbo a París, tenía algo más de veinte años y mis intereses más urgentes, mi única pasión eran la poesía, el arte, la literatura. París, en 1948, en plena posguerra, era una urbe trágica y deslumbrante, un inagotable manjar para los sentidos en un mar de inteligencia". (p. 76)

19 DE SETIEMBRE DE 1980

Se explican las relaciones simbólicas entre María Magdalena y Marylin Monroe, así como el pesaje en el que su imagen se separa del ecran donde se le está proyectando:

> "La piscina de agua esmeralda es solamente una constante fúnebre: son las aguas del Hades. Como lo atestiguan claramente las letras de la palabra FIN impresas en las rosadas nalgas de la estrella". (p. 83).

Se acentúan además, los elementos que

la identificación entre el emisor y Eielson:

> "En 1962, dos años después de la escritura del pasaje anterior, Marilyn Monroe se suicidó en su casa de Hollywood. Por entonces yo llevaba adelante mi trabajo pictórico, incrementando la serie matérica sobre el "paisaje infinito de la costa del Perú" (...) Fue en ese mismo año, precisamente, que desemboque en la manipulación de las prendas de vestir (que más tarde me llavarían al simple anudamiento de los textiles de colores, que yo llamé "quipus", en homenaje a los antiguos peruanos)". (82).

24 DE SETIEMBRE DE 1980

Se establece una relación de intertextualidad mediante un resumen de "El cuerpo de Giulia-no. Fuera de lo ya indicado en 3.2.3, cabría decir que este resumen se integra al epitexto público del autor (Genette, 1987: 318-370). Además, se explica la actitud virginal e inocente del autor ante la vida y la obra. Una relación absoluta, total:

> "Pero el auténtico escritor no es solamente el que escribe los más puros y osados textos, sino sobre todo el que los vive con igual pureza y osadía. De esta manera el libro se convierte en un instrumento de combate, en un arma de amor y muerte" (p. 90).

Pero, sin duda, lo verdaderamente fascinante reside en la reinvidicación de la magia como el

substrato arcaico, milenario y esencial de la poesía, lo que hermana inocencia y poesía. El texto finaliza ensalzando la escritura:

> "Y aún si la palabra oral sobreviene (la próxima generación de microcomputadoras recibirá y transmitirá mensajes orales), si el antiguo verbo de Homero, Pitágoras, Sócrates, Buda, Jesús, vuelve a la boca del hombre, la escritura tendrá siempre el singular privilegio de una tecnología hipersensible y varias veces milenario. El milagro encontrará, simplemente, un espacio mayor para manifestarse". (p. 21).

8 DE OCTUBRE DE 1980

Ante este texto pensamos con más fuerza que nos encontnamos ante un diario de trabajo, o ante un simple diario:

> "Esta mañana -una radiante mañana mediterránea, frente a los olivos plantados, á las suaves colinas, a los verdes chopos que se asoman por mi ventana- la costa del Perú me parece irremediablemente árida y distante. No tengo ganas de leer lo que escribí hace tanto tiempo. No quiero turbar la armonía de este momento, en esta isla serena en donde la tragedia de los pescadores peruanos, terriblemente alejada por la geografía y la ficción, no significa nada". (p. 100).

Es significativo que esta reflexión final sobre PMM vaya acompañada por una nota en la que se aclara que las "notas", como se denomina al metadiscurso, tienen una función de suplementa-

riedad para el autor y para el texto. Un poco más adelante señala que la idea no era tanto escribir una novela como la de "la composición de una suerte de espectáculo escrito"[32]. Se recalca el rol que juega la canción de Cole Porter: "Ella fue -antes que Schoenberg, Bach o Charlie Parker- la columna sonora de mi adolescencia" (p. 101).

Hemos concluido un repaso un tanto fatigoso mas necesario para la correcta evaluación de la dialéctica discurso/metadiscurso. Entendemos, en un primer momento, que se trata de una exposición del origen, naturaleza y funcionalidad de ciertos componentes relevantes de la superficie textual: la arena, el color violeta, el mar, el cuerpo, lo ritual, lo orgiástico, el proceso mismo de la escritura, el exilio; remitiendo todo ello, así como las líneas temáticas que no mencionamos aquí, a una especie de andamiaje individual que se asume sin vacilar. Supone esta operación, apostar la propia experiencia -la imagen e idea que de la propia experiencia se tienen- en un desnudamiento paralelo al que realiza la protagonista. Pero lo que se pretende es dejar sentada la propia verdad. Hay un valor en el hecho de manifestar el proyecto de la novela precisamente ahí donde puede ser cotejado con su plasmación. El metadiscurso complementaría, así, al discurso. Empero, debemos decir que ese elemento define y

---

[32] Es ilustrativo recordar que Eielson ha declarado lo siguiente a propósito de "El cuerpo de Giulia-no": "No creo que "El cuerpo de Giulia-no" pertenezca realmente a la narrativa. Se trata más bien de un largo poema en prosa, un poco a la manera de "Ajax en el infierno", aunque con una temática mucho más evidente. (Forgues, 1988: 93).

constriñe la potencial lectura y opera como elemento obstructor al marcar posibilidades interpretativas a las que más de un lector podría aferrarse, habida cuenta la oscuridad de algunas entidades simbólicas, perfectamente aclarables como elementos que pertenecen a la vida del autor. Notamos, entonces, un deslizamiento que va del discurso al metadiscurso, donde empieza a dominar lo segundo en detrimento de la actividad de clarificación o de soporte para el propio autor. En efecto, las "notas", como se les llama, transmiten una autoridad, una palabra rectora antes que una apertura del campo semántico. Es curioso porque en PMM se intenta negar una novela haciéndola, escribiéndola. Precisamente al desplazar el valor decisivo al metadiscurso novelesco, se socava la novela misma, pues ella se convierte en una ilustración de los fantasmas, las pulsiones y los proyectos del autor. Se podría objetar -aunque sin mucha relación con aquello de lo que aquí se trata- que un autor tiene derecho a proponer (no se trataría nada más que de eso) una lectura propia (que, en rigor, no es tal tal) de su texto, sin que eso suponga inducir al lector a aceptarla. Ello es correcto, pero olvida el estatuto metadiscursivo, que va anejo a ese tronco que es la novela. Ahora bien, al relatarnos todas las fuentes de los distintos componentes simbólicos parecería caerse en la ingenuidad de considerar que al texto antecede una entidad -llámense ideas, recuerdos, objetos mentales- a expresar, de modo que la escritura, que precisamente se reivindica ante una amenaza potencial de la oralidad, no jugaría otro papel que el secundario: lo esencial ya está "dado" de antemano: es

el espacio del autor, propietario de algo que decir y de la oculta expresión del texto (Ricardou, en Tel Quel, 1971: 263-300).

3.4 PRIMERA MUERTE DE MARIA Y LA DESCONSTRUCCION

PMM asume la ruptura y el cuestionamiento de la novela. Pero como ya vimos cuando en nuestro primer capitulo hablamos de qué entendíamos por novela, ésta se caracteriza por situar en primer plano el ideologema del signo, lo que supone el juego de permutaciones y variables de los destinos, las situaciones, lo que la haría inacabable. En suma, la novela que niegue la Novela, en tanto que género, se coloca (y al negar, de facto reafirma) en la tradición de recambio que ella ostenta. Cabe preguntarse si lo que PMM niega y socava es una variedad de la novela. Creemos que sí y creemos haber probado ya que se intenta fracturar el paradigma de la novela realista. PMM afirma la ficcionalidad de su universo referido, su carácter de mera construcción verbal, de realidad que surge de los signos y no de objetos presentes a través de la nominación, en suma señala el aplazamiento enmascarado de lo real que efectúa el realismo; disuelve a los personajes como sujetos al tornarlos emblemas; ilustra su proceso escritural; se niega a la progresión propia del género, intenta, aunque imperfectamente, colocar la escritura junto a otros códigos expresivos (las artes plásticas).

A diferencia de lo que ocurre con otras manifestaciones, como la música o la pintura, la literatura trabaja con una materia que ya es

significante por sí misma antes de que se la reelabore, es ya un sistema: el lenguaje. Una novela es un particular tipo de práctica escritural pero, antes que nada, es escritura. De esta constatación se derivan importantes consecuencias. La cultura occidental ha preterido la escritura, relegándola a un papel suplementario del habla. La oralidad ha sido valorada positivamente porque ella supone una capacidad de control sobre el discurso que el texto escrito, liberado de la fuente emisora, no tolera. El fonocentrismo de la cultura occidental pretende la presencia de una ausencia en la escritura: la del emisor, cuya voz poseería un valor mayor que la grafía, mero registro de la primera:

> "(El fonocentrismo) se confunde con la determinación histórial del sentido del ser en general como presencia, con todas las subdeterminaciones que dependen de esta forma general y que organizan en ella su sistema y su encadenamiento histórial (presencia de la cosa para la mirada como eidos, presencia como substancia/esencia/existencia (ousia), presencia temporal como punta (sigma) del ahora o del instante (nun), presencia en sí del cogito, conciencia, subjetividad, co-presencia del otro y de sí mismo, inter-subjetividad como fenómeno intencional del ego, etc.). El logocentrismo sería, por lo tanto, solidario de la determinación del ser del ente como presencia". (Derrida, 1986: 19).

El habla queda, en la concepción logocentrista del mundo, en relación directa con el significado que el mundo pueda tener, lo que no puede afirmarse de la escritura, suplemento del habla y de menor valía por tanto. Un texto como PMM, al

cuestionar la representación está también cuestionando la metafísica de la presencia propia al fonocentrismo. Por ello resultaba muy lúcido el autor cuando en el texto del 22 de Agosto de 1980, se preguntaba si el alcohol, la miseria y la droga, así como las calles miserables y las lamentaciones de la procesión no serían realidades surgidas del texto. No obstante, cuando analizamos la vinculación entre discurso y metadiscurso hallamos un binarismo que se puede sintetizar así:

METADISCURSO	DISCURSO
- Autor	- Narrador
- Verdad	- Ficción
- Esencia	- Forma
- Autoridad	- Discurso no autorizado
- Afirma lo real	- Socava realismo
- Escritura (de la oralidad)	- Escritura (autónomizada)
- Suplementariedad (respecto al discurso)	- Inconclusión

La deconstrucción del estatuto privilegiado de la oralidad, que aparece encarada con sagacidad, es luego restituida por la vía del metadiscurso, el cual introduce la "presencia" del propio Jorge Eduardo Eielson, su voz, comentando "su" texto en un decir autorizado que ilumina hasta lo más velado: es un intento de evidenciar, también, la presencia del autor ante sí mismo (no olvidemos la función de soporte que las notas le proveen), postulando identidades y genealogías que sólo a él incumben. Esta presencialidad está, a pesar de todo, desbordada por la polisemia de

los signos que no permite, en rigor, que quien se expresa a sí mismo pueda alcanzar (al menos no a nivel discursivo) una morada del concepto puro y prediferencial (Culler, 1982: 92-95); nadie puede aislarse de los signos, que son huellas recorridas por las innumerables diferencias de los términos preteridos de la cadena de significantes. La regulación de la semiosis es imposible también porque toda significación depende del contexto en el que se coloca un enunciado (Van Dijk, 1986) pero el contexto mismo es subsumible por otro distinto. Con esto, la principal razón (declarada) de ser del metadiscurso queda eliminada.

Cuando en el pasaje del 8 de Octubre de 1980 se afirma:

> "Aunque no es absolutamente indispensable leer estas notas, ellas tienen para mí una función de sostén, que apuntala el texto, empecinado en mostrar las miserias de una sociedad y una ciudad declinantes" (p. 101).

Los que irrumpe en un dualismo que vicia con su ambigüedad:

> "El suplemento es un extra no esencial, añadido a algo completo por sí mismo, pero el suplemento se añade para completar, para compensar de una falta con la que se supone se completa a sí mismo. Estos dos significados diferentes de suplemento están unidos en una lógica poderosa, y en ambos significados el suplemento se presenta como exterior, extraño a la naturaleza "esencial" de lo que recibe la adición o en lo que sustituye". (Culler, 1982: 94)

Esto mismo se aplica a la relación entre metadiscurso y discurso. El primero viene, ¿a completar el segundo? Pero como puede un texto completarse a sí mismo si, en realidad, ese metadiscurso y ese discurso componen un único texto. Nos encontramos con una paradoja provocada por la autorreferencialidad: los fragmentos que intentan comentar la cadena son parte de la cadena misma y no cabe que describan o expliquen la cadena como lo haría un elemento externo a ella. El texto se intenta autoexplicar mas es imposible que se autocontemple del mismo modo que una persona no puede verse a sí misma más que acudiendo a artefactos auxiliares que le darán una imagen invertida.

Por otra parte, es viable invertir la jerarquía en PMM, texto compuesto por fragmentos reflexivos y por fragmentos narrativos. Los segundos se han presentado como complicaciones de los primeros, aunque pueda decirse que, cronológicamente, la reflexión es posterior, pero el juego de los suplementos puede continuarse. Entonces surge la pregunta ¿el texto es un suplemento de qué? ¿de la vida del autor? ¿de sus pulsiones, obsesiones y nostalgias? Sea como fuere, la respuesta nos llevará a otro discurso a medias implicado en PMM: el de la vida del autor, quien se halla ausente. La obra nos dice esa ausencia y ése sería, a fin de cuentas, su architema.



C O N C L U S I O N E S

CONCLUSIONES

- "Primera Muerte de María" es una novela que asume en un primer momento la forma de Bildungsroman o novela de Formación pero instaura una fragmentariedad en la enunciación que es una negativa a progresar.

- "Primera Muerte de María" es un discurso analéptico.

- "Primera Muerte de María" complementa la ruptura de la progresión con una tendencia a la iteratividad, lo que buscaría crear la sensación de espacialización del tiempo, pero la linealidad discursiva siempre recupera para sí a la novela.

- "Primera Muerte de María" es un texto narrado heterodiegéticamente, utilizando la tercera persona y los pretéritos imperfecto e indefinido. En la novela, la focalización suele ser variable. Hay un marcado afán por servirse del Discurso Indirecto Libre.

- La extraposición de conciencia que culmina con el logro del personaje como entidad autonomizada no se logra en la novela; el caso es más bien el de la apropiación del personaje por el autor, quien lo teledirige y proyecta en él su problemática individual. El uso del Discurso Indirecto Libre enfatiza tal apropiación, pues la voz del autor creador se superpone a la de las creaturas; no existe polifonía.

- El universo futurista no tiene base científica sino que es una posibilidad semántica que va a ayudar a romper el paradigma del Realismo.

- "Primera Muerte de María" es una novela en la que el lirismo irrumpe derivando el discurso hacia otros ámbitos semánticos que no son el decir de la historia sobre la que versa el texto. Para ello, se acude a tres figuras retóricas que se emplean sistemáticamente: La Comparación, La Metonimia y La Identificación. Este lirismo redunda en una atmósfera de inefabilidad que subraya la incomplitud de los personajes, que no se quieren ejecutar como suele hacerse en el Realismo sino que tienden a lo simbólico antes que a lo particular concreto.

- El universo futurista expone las contradicciones de un contexto subdesarrollado en el que cuaja un proyecto de Modernidad que incorpora lo existente como formalización externa. Parejo a ello se asume un Modernismo propio del subdesarrollo. Las respuestas son de asimilación del nivel occidentalizado de la sociedad limeña y la exclusión de los no-blancos, los pobres y los contestatarios.

- El Modernismo socava los nexos con la cultura tradicional y con lo sagrado.

- La naturaleza aparece como un elemento de crítica política.

- De las diversas opciones de resistencia ante la realidad hostil (combate político, exilio, vindicación individualista y evasión lírica), "Primera Muerte de María" propone el paradigma de la resistencia cotidiana, no-heroica así como la experiencia de la "Heterogeneidad" que se sustrae al sistema a costa de la autoinmolación. La pobreza entonces, al ser escogido, exalta la no funcionalidad, el despilfarro de la potencial fuerza de trabajo.

- La muerte es entendida como rito de pasaje, supone la posibilidad del retorno, de la permanencia.

- La escritura es pasible de una reflexión "aplicada" y de una reflexión pura.

- La reflexión sobre la escritura delimita tres vías: asediar al origen de la simbología y los elementos semánticos más importantes, lo que supone un control pretendido de la semiosis; reivindica la autonomía del significante y, finalmente, busca redefinir el espacio de la escritura y de la literatura en medio de otros códigos.

- La reflexión sobre la escritura presenta gran afinidad con la del Romanticismo alemán.

- "Primera Muerte de María" se constituye entre las tensiones del texto pretendido, y el desborde del proyecto por lo irracional.

- El texto supone más de un lector. Ese narratario ideal que todo texto supone se desdobla en uno, ajeno a especificaciones y detalles culturales remarcados, y otro para quien tales marcas si son relevantes.

- "Primera Muerte de María" reflexiona sobre el cuerpo (que es visto en sus facetas de plenitud, degradación, autoinmolación, automatizado en reflejos de repetición, grotesco, extático o ilimitado) y busca, dotar a la materia verbal de cualidades cinésicas.

- La Melancolía aparece como uno de los grandes temas. En ella se condensan la apatía y el sacudimiento de la misma; lo inerte y la exaltación y, sobre todo, la conciencia de la finitud.

- "Primera Muerte de María" es un texto sobre la melancolía, que se filtra en los personajes e informa el universo del texto.

- El nivel de la trascendencia textual de "Primera Muerte de María" se encuentra elaborado con precisión y detalle apuntando siempre a determinar claramente el sentido (los sentidos) del texto.
  El título, los epígrafes y la nota de la contrapa cumplen a cabalidad dicha función paratextual.

- La novela articula un diálogo evidente con el poema del mismo título, que data de 1949, y con la historia de Cristo, aunque hay otras resonancias bibli-

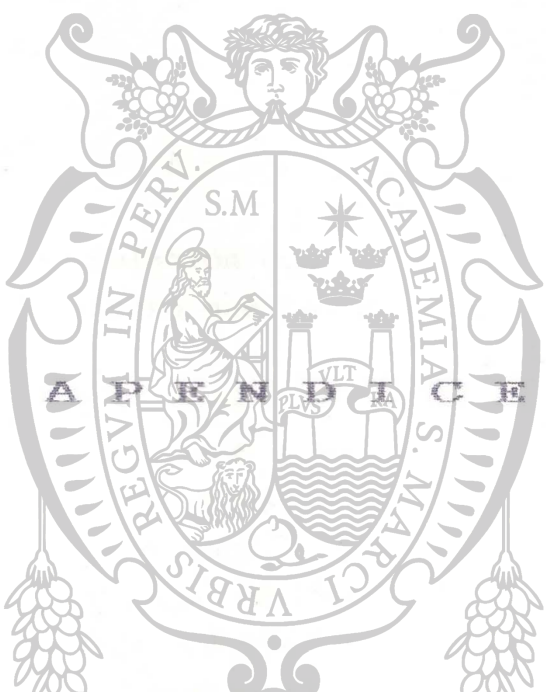
cas. Todo ello reimpulsa la materia semántica desde las fuentes y las proyecta en su propio eje novelístico con una fuerza tal que resulta imposible eludir los referentes.

- En "Primera Muerte de María" encontramos una evaluación de los propios trabajos de Eielson, en especial de su novela "El cuerpo de Giulia-no", de la que se entrega un resumen. Lo que se intenta siempre es aclarar la intención y la transposición creadora de la "idea" a una configuración estética.

- El nivel metadiscursivo -pues "Primera Muerte de María" consta de un discurso y un metadiscurso- supone de facto la intromisión, bajo la forma diarística, del autor quien afirma la "verdad" de la cual sería propietario. Esta operación termina reduciendo el texto a una mera manifestación de deseos subyacentes cuyo sentido sólo el autor puede otorgar.

- La ruptura del canon realista que supuso la diégesis y sus recursos perfectamente ensamblados resulta minada ya que la oralidad rectora erige una nueva metafísica de la presencia. Así, la presencialidad logocentrista del discurso realista y del cronotopo empleado que había sido desalojado en la medida que se subvirtió el código y se remarcó el significante, reaparece en la oralidad metadiscursiva. Con ella el autor se hace patente ante sí mismo antes que al lector.

- La función del metadiscurso de aclarar, comentar, elucidar y definir, carga ese nivel con una valencia afirmativa, positiva, con lo que hace del discurso una manifestación cuya insuficiencia suple. Pero si el metadiscurso es suplementario al discurso entonces cabe entender que para el propio metadiscurso existe un suplemento. Tal suplemento estaría en la vida y la persona del autor creador. He ahí el architema de "Primera Muerte de María".


REGVM IN PERV. ACADEMIAS. MARCI VRBIS
S.M
VLT
PLVS
APENDICE

A P E N D I C E

¿Cuál es su relación con la narrativa y, en especial, con el género que se conoce con el nombre de Novela?

La narrativa fue una parte importante de mi experiencia literaria, entre los 12 y 20 años, que a partir de Dumas, Verne, Salgari, London, Poe y Conan Doyle, culminó con la lectura de Proust, Kafka, Dostoieswsky, Flaubert, Lawrence, Joyce, Faulkner, Celine, Genet, Borges. Nunca he considerado la novela como un género aparte, sino como una manera de estructurar un discurso verbal, que tiene como sostén una misma sustancia poética. En otras palabras, la novela es para mi una forma especifica -más racional y más ligada a la realidad circundante- para expresar vivencias y experiencias, reflexiones y sentimientos, que no tienen cabida en el poema. Yo diria simplemente que todo lo que no se puede decir en un poema es narrativa.

En "El cuerpo de Giulia-no" creo percibir un tránsito desde una relativa confianza en la escritura hacia una clara conciencia de su especificidad en tanto que tal y, por lo tanto, su no-representatividad del mundo,

de lo real. ¿Su relación con el lenguaje es análoga a la que mantiene con la escritura? En todo caso ¿cómo se sitúa frente a esas categorías?

Mis relaciones con la escritura -y con el lenguaje en general- han sido siempre conflictivas y hasta dolorosas. Ello se refleja claramente, creo yo, en todos, o casi todos mis escritos, sean ellos en prosa o en verso. Y esto porque desde niño he vivido el aprendizaje de la lengua como algo artificial, y hasta represivo. La razón -si razones pueden haber en estas cosas- habría que buscarla en mi visceral amor por la música y por la imagen visual, así como por la naturaleza. El lenguaje escrito me ha parecido siempre muy poca cosa para reflejar mínimamente tales maravillas. Y menos aun la narrativa que la poesía, puesto que la primera necesariamente carece de la divina inconsciencia de la segunda.

He notado cierta coincidencia entre "El cuerpo de Giulia-no" y algunas de las principales novelas del movimiento francés que se denominó "Nouveau Roman"; no obstante su novela es anterior. ¿Se siente próximo a dicha tendencia?

Dicho lo anterior, es evidente que mi tentativa al escribir una "novela" fuera, justamente, negarla. Que esto haya sido logrado o no, es otro asunto. La misma actitud aparece también en gran parte de "poesía escrita", cuyo título denuncia ya dicha tentativa. Por otro lado, mis necesidades narrativas no han ido demasiado lejos y han querido sólo colmar un vacío, o sea expresar -como decía más arriba- todo aquello que no tenía cabida en el poema. La filiación que usted encuentra entre el Nouveau Roman y "El cuerpo de Giulia-no" puede deberse a esta actitud, pero se trata de una coincidencia que atañe solamente a la superficie de la lengua

escrita.

En una entrevista que Ud. concedió a Roland Forgues, y a la que él tituló "La creación como totalidad", señala que su visión de la actual tragedia de nuestro país encuentra una expresión clara en una novela escrita a finales de la década del 50. ¿Es "Primera Muerte de María" esa novela o se trata de otro texto todavía inédito?

Sí, se trata de "Primera Muerte de María".

¿Qué relación establece entre su novela "Primera Muerte de María" y el poema del mismo título que data de 1949?

La relación entre el poema y el texto en prosa radica simplemente en la idea de la virginidad mancillada, de la pureza que, dulce o violentamente, no puede eludir el mito de paso de una realidad a otra. Si en el poema hay algo de blasfemo —la inmaculada María, como en el dogma cristiano, es sin embargo violada por su esposo, sea él divino o carnal— en la novela, María se desdobla entre María y María Magdalena, y ambas, de diferente manera, encarnan la misma inocencia maltratada.

¿Intenta Ud. dotar a sus textos, pienso no sólo en "Primera muerte de María" sino en otros como "Canción y muerte de Rolando" o "Antígona", de una dimensión alegórica?

No, nunca me he propuesto dotar esos poemas de una dimensión alegórica. Diría que mi particular versión lírica de aquellos textos épicos y dramáticos, ha adquirido un sabor alegórico que hoy considero no

pertinente. Instintivamente no me lo propuse entonces -los textos que usted cita han sido escritos hace ya medio siglo- y mucho menos lo haría hoy día. Se trata sencillamente de una cuestión de buen gusto, que es lo menos que se puede pedir a un poeta.

¿La "Primera muerte" de María supone una segunda muerte en el sentido que Lacan le da?

Considero más bien que la "Primera muerte de María" supone muchas otras muertes. Se trata, por lo tanto, de una muerte arquetípica, en el sentido en que se "muere" cuando se pasa de una condición a otra, de un estado a otro, como en el rito nupcial, por ejemplo. Una muerte ritual que nunca supone una resurrección en una dimensión diferente. Este ha sido, y sigue siendo, el tema central de mis instalaciones y performances desde hace más de 20 años en galerías y museos de Europa y américa. Realicé un par de ellas en Lima y Trujillo, entre los años 1987, 88.

La Magia, el Conjuro, lo "sagrado extrarreligioso". ¿Se encuentra Ud. ligado a todo ello por una relación de Fe, o se trata de una afinidad estética?

De mi respuesta anterior se deduce mi particular visión de la realidad y de la historia a través del ojo mágico del escritor. Y cuando digo "ojo mágico" no lo considero mera retórica. En efecto, creo que la magia -sin mayúsculas- es realmente la sustancia última de la poesía y de la vida. Pero le quito la mayúscula -que usted observa respetuosamente- porque entonces tendría que ponérsela igualmente a la religión, a la ciencia, al arte, a la historia, lo que acabaría por devaluarla. Creo firmemente, sin embargo, que lo que se llama tradicionalmente magia es un saber milenario que se transforma continuamente y que, desde las sociedades

llamadas primitivas (aún existentes en todo el mundo, sobre todo en América, Africa y Australia) hasta nuestros días, se ha ido convirtiendo en parte integrante de nuestra existencia, con resultados a veces exaltantes, a veces nefastos, como es prerrogativa de la magia. Tomemos esa caja mágica que se llama televisión, por ejemplo, o sea la transmisión de la imagen a distancia, o el avión, que nos permite volar físicamente a distancias y alturas inconcebibles hasta hace sólo unas décadas. Que todo esto sea hijo de la magia es indudable, como lo es también de la ciencia y como la tecnología, a su vez, es hija de esta última. Se podría decir, por lo tanto, que el pensamiento científico y el pensamiento mágico están estrechamente unidos. Es más: son inseparables. Ahora bien, si bien, consideramos la magia en su acepción arcaica -como la alquimia con respecto a la química moderna- es claro que su degradación salta a la vista. La cultura material de occidente -aún con todas sus extraordinarias conquistas (basta pensar en la tecnología espacial) - ha terminado por sofocar la espiritualidad de la magia, como ha sofocado el espíritu religioso, está sofocando la creación artística y el mismo sentimiento amoroso. Así, de la antigua magia no va quedando sino la curandería; de la religión, el rito y la vacía ceremonia; del arte, el vano estetismo, y del amor, la emancipación sexual ilimitada. Todo esto nos ha conducido a una crisis existencial sin precedentes. De ahí el auge de tantas sectas pseudo-religiosas y de un creciente interés por la magia y la espiritualidad oriental. Si a esto agregamos ese substituto nefasto que es el uso indiscriminado de la droga -válido sin embargo en el ámbito de la cultura mágica- el cuadro se presenta profundamente inquietante. El mundo hiper-desarrollado lo paga día tras día con una juventud autodestructiva que es una trágica novedad en la historia de occidente. Pero no me extiendo más. El tema es apasionante y nos concierne en

pleno, pero esta no es la sede para una larga disquisición. Agregaré solamente que mi proximidad al fenómeno mágico no tiene nada que ver con la fe religiosa ni con mis inclinaciones estéticas. Especificamente, considero la magia una de las más altas formas de la espiritualidad humana, por una simple razón: ella reúne en sí misma, incluso en la persona física del chamán, las más altas disciplinas humanas, como son la religión, la filosofía, el arte, la ciencia y, sobre todo, la compasión, en el sentido más amplio de la palabra. Los objetivos finales de la alquimia -la "gran obra", la piedra filosofal, la transmutación de la materia- y los del pensamiento oriental -la iluminación, el no-yo, el vacío de la mente, la reencarnación- se reúnen en la magia naturalmente, dando lugar a lo maravilloso y al prodigio, tanto más conmovedores en cuanto perfectamente humanos.

REGVM IMPERATRIX ACADEMIA S. MARCI VRBIS VLT PLVS RA

B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. et al.
1974 Industria Cultural y Sociedad de Masas. Caracas, Monte Avila Editores.

ALONSO, Martín
1964 Ciencia del Lenguaje y Arte del Estilo. Madrid, Aguilar.

ARISTOTELES
1974 Poética. Madrid, Gredos.

AUERBACH, Erich
1982 Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental. México, Fondo de Cultura Económica.

BAJTIN, Mijáil
1971 La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais. Barcelona, Barral.

1978 Estethétique et théorie du roman. París, Gallimard.

1986 a — Problemas de la poética de Dostoievski. México, Fondo de Cultura Económica.

1986 b — Problemas literarios y estéticos. La Habana, Editorial Arte y Literatura.

BAL, Mieke

1985 — Teoria de la narrativa. Una introducción a la narratología. Madrid, Cátedra.

BARTHES, Roland

1968 — Le degré zéro de l'écriture. Paris, Ed. Gonthier.

1980 — S/Z. Madrid, Siglo XXI.

1981 — Mitologías. México, Siglo XXI.

1982 a — Image, Music, Text. London, Flamingo.

1982 b — El placer del texto y Lección Inaugural. México, Siglo XXI.

1983 — Ensayos criticos. Barcelona, Seix Barral.

1985 — Crítica y verdad. México, Siglo XXI.

BARTHES, Roland et al.

1971 — Análisis estructural del relato. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo.

BATAILLE, Georges
1964 El erotismo, Buenos Aires, Sur.

BENJAMIN, Walter
1980 Iluminaciones II. Madrid, Taurus.

1988 El concepto de critica de arte en el Romanticismo alemán. Barcelona, Ediciones Península.

1990 El origen del Drama Barroco alemán. Madrid, Taurus.

1991 Iluminaciones IV. Madrid, Taurus.

BENVENISTE, Emile
1986 Problemas de lingüistica general. México, Siglo XXI.

BERMAN, Marshall
1989 Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. México, Siglo XXI.

BLANCHOT, Maurice
1970 El diálogo inconcluso. Caracas, Monte Avila Editores.

BRAVO, José Antonio
1978 Lo Real Maravilloso. Lima, Editoriales Unidas.

BUENO, Raúl
1986 "Planteamiento de (y sobre) la actual crítica literaria latinoamericana". En: Letras:, N 90, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

CORNEJO POLAR, Antonio
1977 La novela peruana: siete estudios. Lima, Editorial Horizonte.

1979 "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En: Hueso húmero, N 3, Lima.

1989 La formación de la tradición literaria en el Perú. Lima, CEP.

CORNEJO POLAR, Antonio & Luis Fernando Vidal (Comp.)
1984 Nuevo cuento peruano. Lima, Mosca Azul.

CULLER, Jonathan
1978 La poética estructuralista. Barcelona, Anagrama.

1984 Sobre la deconstrucción. Madrid, Cátedra.

DELEUZE, Giles
1981 Francés Bacon, logique de la sensazion. París, Editions de la difference.

DERRIDA, Jacques
1986 De la gramatología. México, Siglo XXI.

1989 La escritura y la diferencia. Barcelona, Anthropos.

DUBOIS, Jean et al.
1970 Rhétorique Générale. París, Larousse

DUCROT, Oswald
1982 Decir y no decir. Barcelona, Editorial Anagrama.

DUCROT, Oswald &
Tzvetan Todorov
1989 Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. México, Siglo XXI.

EAGLETON, Terry
1988 Una introducción a la teoría literaria. México, Fondo de Cultura Económica.

ECO, Umberto
1968 Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Barcelona, Editorial Lumen.

1979 Obra abierta. Barcelona, Ariel.

1981 Lector in Fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona, Editorial Lumen.

1986 La estructura ausente. Barcelona, Editorial Lumen.

EIELSON, Jorge Eduardo
1971 El cuerpo de Giulia-no. México, Joaquin Mortiz.

1976 poesía escrita. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

1988 Primera muerte de María, México, Fondo de Cultura Económica.

1989 Noche oscura del cuerpo. Lima, Jaime Campodonico-/Editor.

1993 a "María y María". En: Revista, Suplemento cultural de El Peruano, Lima Agosto 4 pp. 11 y 12.

1993 b "Acto final". En: Revista, Suplemento cultural de El Peruano, Lima agosto 4, p. 6.

ELIADE, Mircea
1972 Tratado de Historia de las Religiones. México, Era.

1981 Lo sagrado y lo profano. Barcelona, Guadarrama.

FOKKEMA, D.W. & Elrud Ibsch
1981 Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción y Semiótica. Madrid, Cátedra.

FORGUES, Roland
1985 "La creación como totalidad, (entrevista a Jorge Eduardo Eielson)". En: Cielo Abierto, Lima, Vol. XI, Abril-Junio, N 32, pp. 18-25.

1988 Palabra viva, Tomo II, Poetas. Lima, Libreria Studium Ediciones.

FOSTER, Hal et al.
1985 La Posmodernidad. Barcelona, Editorial Kairós.

FOUCAULT, Michel
1976 La arqueología del saber. México, Siglo XXI.

1981 Las palabras y las cosas. una arqueologia de las ciencias humanas. México, Siglo XXI.

1987 Historia de la sexualidad, 1: La voluntad de saber. México, Siglo XXI.

FREUD, Sigmund
1974 Obras Completas. Madrid, Biblioteca Nueva.

GARCIA BERRIO, Antonio
1989 Teoría de la Literatura. Madrid, Cátedra.

GARCIA BERRIO, Antonio & Teresa Hernández-Fernández
1990 La poética: tradición y modernidad. Madrid, Editorial Síntesis.

GARDNER, H.
1987 La nueva ciencia de la mente: Historia de la Revolución Cognitiva. Buenos Aires, Editorial Paidós.

GENETTE, Gérard
1972 Figures III,París, Seuil.

1979 Introduction a l'architexte. Paris, Seuil.

1983 Nouveau Discours du Récit. Paris, Seuil.

1987 Seuils. Paris, Seuil.

1989 a Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid, Taurus.

1989 b Figuras III. Barcelona, Editorial Lumen.

GILI GAYA, Samuel
1985 Curso superior de sintaxis española. Barcelona, Vox.

GRIMEL, P.
1966 Diccionario de Mitología Griega y Romana. Barcelona, Editorial Labor.

GUTIERREZ, Miguel
1988 Un mundo dividido: la generación del cincuenta. Lima, Sétimo Ensayo.

HABERMAS, Jürgen
1989 El discurso filosófico de la modernidad. Buenos Aires, Taurus.

1990 Pensamiento postmetafísico. Madrid, Taurus.

ISER, Wolfgang
1987 El acto de leer. Madrid, Taurus.

JAMESON, Fredric
1992 "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el Tercer Mundo: el caso del testimonio". En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, Año XVIII, N 36, pp. 117-133.

JANVIER, Ludovic
1964 Une parole exigeante-Le nouveau roman. París, Les Editions de Minuit.

JAUSS, Hans Robert
1976 La literatura como provocación. Barcelona, Ediciones Península.

1986 Experiencia estética y hermeneútica literaria. Madrid, Taurus.

KAYSER, WOLFGANG
1961 Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Editorial Gredos.

KRISTEVA, Julia
1974 El texto de la novela. Barcelona, Editorial Lumen.

1981 Semiótica. Madrid, Editorial Fundamentos.

1988 Historias de amor. México, Siglo XXI.

KILIBANSKI, Raymond & Erwin Panofsky & Fritz Saxl
1991 Saturno y la Melancolía. Madrid, Alianza Editorial.

LACAN, Jacques
1966 Ecrits. Paris, Seuil.

LAUER, Mirko
1989 El sitio de la literatura. Lima, Mosca Azul Editores.

LE GUERN, Michel
1976 La metáfora y la metonimia. Madrid, Cátedra.

LOTMAN, Yuri
1976 "The concept and structure of the concept of literature". En: PTL, 1, 2-,pp. 339-356.

1978 Estructura del texto artístico. Madrid, Istmo.

LUKACS, George

1963 Significación actual del realismo critico. México, Era.

1969 Thomas Mann, Barcelona, Grijalbo.

1975 Teoria de la novela. Barcelona, Grijalbo.

1989 Sociologia de la literatura. Barcelona, Peninsula.

LYOTARD, J.F.

1979 Discurso, Figura. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

1989 La condición posmoderna. Madrid, Cátedra.

MARTINEZ BONATI, Félix

1972 La estructura de la obra literaria. Barcelona, Seix Barral.

NIETZSCHE, Friedrich

1981 La voluntad de poderio. Madrid, Edaf.

NUGENT, José Guillermo

1992 El laberinto de la choledad.Lima, Fundación Friedrich Ebert, serie Panel.

OQUENDO, Abelardo

1981 "Eielson: remontando la poesia de papel; una entrevista". En: Hueso Húmero, N 10, pp. 3-10.

ORTEGA, Julio
1978 La cultura peruana. México, Fondo de Cultura Económica.

PRAZ, Mario
1969 La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Caracas, Monte Avila Editores.

QUIJANO, Aníbal
1988 Modernidad, identidad y utopía en América Latina. Lima, Sociedad & Política Ediciones.

RAMA, Angel
1982 Transculturación narrativa en América Latina. México, Siglo XXI.

RAMIREZ FRANCO, Sergio
1993 "Narrativa de Eielson. Los límites de la palabra". En: Revista, suplemento cultural de El Peruano, Lima, Agosto 4, p. 10.

REISZ de Revoredo, Susana
1987 Teoría Literaria. Una propuesta. Lima, P.U.C. Fondo Editorial.

SALAZAR BONDY, Sebastían
1964 Lima, la horrible. México, Era.

SANCHEZ, Luis Alberto
1965 La Literatura Peruana. Lima, Ediventas.

SAUSSURRE, Ferdinand de
1983 Curso de lingüística general. Madird. Alianza Editorial.

TADIE, Jean-Yves
1978 Le récit poétique. Paris, PUF.

TEL QUEL (Redacción)
1971 Teoría de conjunto. Barcelona, Seix Barral.

TODOROV, Tzvetan
1971 Poétique de la prose. Paris, Seuil.

1978 Les genres du discours. París, Seuil.

1980 Teoría de la literatura de los formalistas rusos. México, Siglo XXI.

VAN DIJK, Teun A.
1986 Estructuras y funciones del discurso. México, Siglo XXI.

VERON, Eliseo (Ed.)
1970 Lo verosímil. Buenos Aires, Tiempo Comtemporáneo.

VIDAL, Luis Fernando et al.
1986 Presencia de Lima en la literatura. Lima, DESCO.

VOLOCHINOV, V. R.
(Mikhail Bakhtine)
1977 Le marxisme et la philosophie du languague. Paris, Las Editions du Minuit.

ZAVALETA, Carlos Eduardo
1986 "La novela de Lima existe". En: Que Hacer, Lima Febrero-Marzo, N 39, pp. 85-87.


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA