

# La avaricia verbal y el gozo

**Jaime Urco**

## 1. Doble mirada

La poesía contemporánea (y occidental para mayores señas) –según Barthes– es un discurso doble. Por un lado dice algo del mundo. El sujeto al relacionarse con un objeto no sólo hace evidente su conjunción o disjunción con él, mostrando su deseo o su carencia. Junto al vínculo está fundando el sentido. Diseña, nombra, simula. Inventa mientras nombra un mundo paralelo al mundo físico: el mundo simulacro.

Simultáneamente, pero en otro nivel, la poesía mira su ser. Contempla los elementos que la configuran, las relaciones que establecen sus términos: paradigmas y sintagmas que la dotan de existencia.

### 1.1. La primera mirada

No importa qué significa el mundo. Este por sí solo no tiene sentido alguno. Es insensato. El hombre desde el momento que aparece produce

realidad<sup>1</sup>. Es decir, contempla lo real, lo factual y crea el universo paralelo, su representación: una construcción mental, a imagen y semejanza de lo observado. Los hombres no tenemos jamás la cosa en sí, únicamente poseemos el discurso que elaboramos en torno a ella. De este modo el lenguaje hace surgir la significación. Las lenguas naturales (los idiomas)<sup>2</sup> son el primer modelizador: imponen el orden original, clasificando todo lo que nos rodea. La realidad, entonces, no existe como materia, su ser es verbal. Puro discurso. Discurso hecho a base de prohibiciones. Prohibo ergo obligo. No es tanto que el castellano, en nuestro caso, nos permita hablar de tal o cual modo, más bien nos obliga a un único modo de decir<sup>3</sup>. Lo mismo sucede con ese otro discurso: lo humano que no es otra cosa que una serie de prohibiciones. Interdictos que hacen la estructura del hombre.

La poesía es un segundo sistema de lenguas. Y al igual que las primeras, es decir las naturales, ella modeliza. Su cometido básico es construir simulacros de lo real<sup>4</sup>. Proponer formas de ordenar las cosas. Nuestra inteligibilidad tiene entonces nuevas directrices para ser descifrada. Los poemas, en este caso, no hacen otra cosa que construimos

1. Una cosa es lo real (todo lo que está fuera de nosotros) y que carece de significado porque es natural, pura materia; y otra cosa muy distinta es la imagen que a partir de ella nos construimos: realidad. Esta no es otra cosa que el simulacro mental, es decir lenguaje o lo que es lo mismo discurso.
2. Walter Mignolo (*Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica, 1978; pp. 54-55) habla de dos lenguas (siguiendo la epistemología de Juri Lotman): las naturales (que corresponden a los idiomas; al instrumento de comunicación por excelencia) que mantienen relaciones simétricas entre emisor y receptor y las lenguas segundas o artísticas en donde los roles de emisor y receptor son inmodificables (relaciones asimétricas de comunicación).
3. «... toda lengua es una clasificación, y... toda clasificación es opresiva... Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir.

Pero la lengua... no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir». Roland Barthes. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Colombia, Siglo Veintiuno Editores, 1984; pp. 118-120.

4. Claude Bremond en un trabajo sobre la lógica de los posibles narrativos sostenía que toda narración propone una forma de entender el mundo. La literatura sería el discurso que se produce con propósitos irnegables de dar al texto de la realidad una decodificación.

Sin embargo, el mundo no existe para ser descifrado. Está porque el hombre con sus discursos lo inventa, añadiría.

constantemente, diciéndonos qué somos, qué deseamos ser y qué no queremos ser.

## 1.2. Segunda mirada

Y por otro lado –al margen de decir algo del mundo, de edificarlo de un modo peculiar– cual discurso narciso voltea la cabeza y se mira deleitándose en sus formas, tomando conciencia de sus estructuras, contemplándose como objeto. Es la mirada que registra la constitución de un ser. Mirada que funda y es fundada. Haciendo un autoanálisis de los materiales que la configuran y las relaciones que entablan. Esta mirada narcisista es la que permite conocer las normas, los requisitos, las convenciones necesarias y suficientes para elaborar el cuerpo de ese Narciso: poesía.

Digo que la poesía es espejo porque refleja una imagen ajena a ella, y entonces proyecta simulacros del mundo, para que sepamos en qué universo nos hallamos parados, pero a la vez es espejo paralelo que sólo se mira a sí misma, abandonándose de las cosas, seres, sentimientos; en una palabra desentendiéndose del otro. Y se ve a ella misma por necesidad de saber de su ser. La ontología pasa por un requisito de olvido momentáneo de lo ajeno. La poesía es pues Narciso y el Otro.

## 2. Preguntas sin respuesta

En este trabajo me centraré en el lado Narciso de la poesía. Por el momento me olvidaré de que la realidad existe. La dejaré en suspenso.

Eliot<sup>5</sup> sostenía que toda actividad crítica merecedora de tal nombre debería hacerse dos preguntas ineludibles y teleológicas: ¿qué es la poesía? y ¿es éste un buen poema? Interrogantes teóricas porque sabía muy bien que no se puede llegar a una definición universal (atemporal y aespacial) ni tampoco a una valoración definitiva. Por lo demás, si esto fuera posible qué beneficios nos reportaría. Qué ganamos conociendo

5. T. S. Eliot. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968; p. 30 y ss.

qué es la poesía y cuáles son los términos valorativos eternos; de qué vale una suerte de poesiómetro (Ya de por sí la palabreja es horrible).

El hombre es un ser lúdico que hace cosas por el mero hecho de hacerlas y de ahí su placer. Entre gastar tiempo y neuronas en la solución de un crucigrama –acto legítimo de ludismo– y desentrañar metafísicas en la poesía no veo mayores diferencias. En ambos casos lo que está en juego es el saber. La aprehensión. La actividad cognoscitiva, y etc. Lo que digo es que llegar a un concepto único de poesía, con su apéndice de valoración igualmente único, sería un acto narciso. Se volvería sobre sí. El puro ejercicio intelectual. La actividad deleitándose en su pura acción. No se harían mejores o peores poemas. Como siempre, a pesar de conocerse la receta completita, se producirían poemas exitosos y fracasados (si es que el éxito y el fracaso se pueden medir). Nuestras manos no tendrían mayor certeza que la que ahora tienen. Lo mismo sucedería con la valoración. Lo meritorio o desastroso del producto artístico seguiría siendo discutible porque en el fondo de todo como siempre estaría nuestro particular modo de utilizar las normas. Nuestra personal manera de responder a los influjos externos. No hay que olvidar que la poesía toca nuestros saberes ocultos, que llega donde la protectora vigilia no puede llegar. A la zona del miedo, donde nos sabemos solos y vulnerables e indignos de aprecio: el puro ego destructor y autodestructivo.

Sin embargo, la actividad crítica lo intentará una y otra vez y cual Sísifo caerá, se levantará y volverá a emprender su tarea. Su utilidad (para referirnos a términos muy de esta civilización pragmática, digo) estaría en responder consistente y coherentemente y no en las conclusiones obtenidas. No interesa qué respuesta se dé a las dos preguntas de Eliot, ya que de todas maneras serán parciales, incompletas y precarias. Importa dar testimonio de un modo de descifrar uno de los tantos mundos posibles donde vivimos: la poesía.

### 3.

Este trabajo renuncia a una de las preguntas de Eliot: la valoración. Sinceramente no creo en ella, es tan subjetiva, tan cambiante en el mismo

sujeto, tan unida a lo emotivo<sup>6</sup> que no me atrevo a hablar de ella pues estaría haciendo un discurso que una vez más hablaría de mí y no del objeto de estudio. Por lo menos en lo que sigue creo disimular en algo mi ser, y dejar que el otro sea el que hable. Únicamente me centraré en el aspecto de la poesía como la mirada que se busca a sí misma. Ojos que se contemplan al iris mismo. Narciso, pues. Busco la gramática de un texto de poesía. Un metalenguaje para uno de los discursos poéticos en vigencia en el Perú.

Para esto diré primero que estoy convencido de que no existe definición única de poesía como tampoco existe un solo modelo de producir, de consumir literatura. Existen tantos conceptos como escrituras. El tiempo, el espacio, es decir la historia, la cultura, meten su mano y constantemente van cambiándole de faz<sup>7</sup>. Me limitaré a indagar en la definición de la poesía en un solo autor: Marco Martos. Para ello usaré los versos de su poema «Rito»<sup>8</sup>.

#### 4. Poesía: purificadora del lenguaje

Los antiguos estudiosos de la literatura pensaban que en la poesía estaba la mejor práctica del lenguaje. Ahí se explota sus potencialidades, y ahí también el buen uso de los recursos lingüísticos. Digamos que esta era una de las utilidades del poema. Para decirlo con una frase muy manida: función de la poesía: tamiz de lo permisible y lo no permisible en la lengua. La corrección verbal del hablante garantiza la pureza de la

6. De acuerdo a mis estados anímicos produciré y consumiré poesía. Lo que coincida por empatía con mi estado coyuntural diré que es bueno o malo. Sé que existen márgenes, que algo que es malo siempre lo será (lo bueno y lo malo únicamente son mensurables de acuerdo a pautas particulares válidas para las escrituras que han permitido su existencia pero no para cualquier tipo de escritura), pero lo que digo es que lo emotivo es un filtro que hace variar nuestras valoraciones. Leemos desde nuestras fobias, amores, prejuicios. Nadie puede llegar a una anulación de su ser y desde esa objetividad leer, construir poesía. Existe el hombre parcial, nunca el total.
7. Cuando se dice que tal cosa es poesía tenemos que aceptar que la definición que estamos dando tiene sentido sólo temporal, restringida a la sociedad que ha producido ese tipo de poesía. Por esto es que Barthes habla de estas definiciones como sociológicas.
8. Este poema pertenece a la colección de poemas que Marco Martos publicó con el nombre de *Carpe Diem*. Lima, CEPES, 1981, p. 7 (ver reproducción al final de este artículo).

lengua: no deja filtrar elementos extraños ni permite relaciones heterodoxas.

Mas en esta concepción se escapa una distorsión debido a no percibir que una cosa es la lengua natural (los idiomas, repito) y otra distinta (aunque basada en la primera) las lenguas segundas o artísticas.

El habla (término saussuriano incansablemente citado) modifica, altera, perturba y corrompe la lengua. Los hablantes de carne y hueso, con diferentes grados de cultura, con diferentes culturas, obligados a convivir en un mismo espacio por mandato extralingüístico –por ejemplo, político–, usan la lengua de acuerdo a sus necesidades y sus posibilidades y por esto precisamente surge la transformación, la reinención<sup>9</sup>. Para la lingüística moderna esta es una dialéctica no sólo necesaria sino ineluctable. La lengua (el sistema, siguiendo la terminología de Saussure) estaría funcionando como lo que es: a la vez ella misma y cambiante (por mano y acción del habla) y no como algo estático e inmodificable que le asegura existencia. Otra vez la vieja oposición griega. Entre el movimiento (Heráclito) y la inmovilidad (Parménides) está el ser.

Algunos académicos, editores y poetas piensan que la poesía debe preservar a la lengua de transformaciones degradantes que ciertas sintaxis del habla, léxicos, eufonías/cacofonías establecen por ignorancia produciéndose la corrupción del instrumento lingüístico. Y es entonces que aparece la poesía. Discurso que sirve para preservar otro discurso: el «dialecto de la tribu»<sup>10</sup>. Esto responde más a deseos de ver el mundo (en este caso el mundo del discurso poético) tal y como lo conocimos (no queriendo saber si surgen hablas que cambien el sistema del discurso poético) que a meras ortodoxias radicales.

Decir que la labor (o una de ellas) de la poesía es la purificación del dialecto de la tribu: limpiar su ser de todas las impertinencias,

9. El español y otras lenguas romances aparecen precisamente por una alteración del latín: mezclado con otras lenguas, modificada su sintaxis, su léxico se metamorfosea en un discurso diferente. Es decir sus paradigmas y sintagmas se reelaboran para constituir un nuevo ser verbal. Y el resultado de la perturbación del latín vulgar no fue el caos lingüístico, la Babel mítica sinónimo de destrucción de la comunicación. Sino otros productos lingüísticos casi ajenos a su lugar de origen (manejo aceptablemente mi castellano pero no puedo descifrar a Catulo en su lengua madre).

10. *para purificar el dialecto de la tribu ... habla la poesía.*

perturbaciones, extrañezas para su inmaculada conservación es sostener que si cambia sobreviene la paulatina degradación y corrupción que haría que el discurso poético simplemente muriese. La muerte es la traducción a la nada. La nada es angustiante, es estar ante un discurso indescifrable y mejor aún ante la ausencia de discurso, ante el sinsentido. Un espacio no humano, ingobernable por no ser lenguaje y por lo mismo inquietante. El caos (objetos extraños unos de otros: paradigmas sueltos sin ninguna norma de relación; sin sintagmas) es lo que no entendemos, las normas de construcción que no existen ante nuestros ojos.

El enunciador del texto «Rito» apuesta que el hacedor de poesías debe cribar lo insano de lo benéfico, lo mortecino de lo vivificante. El dialecto del que habla no es otro que el dialecto del lenguaje poético. No está al cuidado de gazapos, dislates, barbarismos de la lengua natural, sino vigilante de que en la lengua segunda (dialecto poesía) no se filtren elementos subvertidores que produzcan la temible y angustiante destrucción de un orden para la implantación de otro distinto.

La tribu a la cual ofrece su trabajo es el grupo reducido de productores y consumidores del género poesía. No creo que haya que tomar tribu como sustituto de sociedad. Ambos términos, dialecto y tribu, remiten exclusivamente a la lengua segunda y sus practicantes. La lengua primera de comercio social y sus usuarios nada tienen que ver en este nivel<sup>11</sup>.

Cosa muy distinta es que la poesía por trabajar con una materia verbal anterior a ella (los idiomas) conserve sus marcas y a la vez deje posteriormente sus señas en ella. Cosa similar sucede entre habla y lengua. Aquella con su acción modifica, niega a la lengua, pero ésta es la que establece límites (aunque sea para traspasarlos), prohibiciones que dan la seguridad necesaria para decir un mundo nuevo: invención de una inédita clasificación del orbe. Una novedosa epistemología. Ambas (lengua y habla) se constriñen, ambas se buscan. Objetos amados y negados mutuamente.

Y la poesía está ahí precisamente, en el filo mismo de la constricción y la libertad, entre la muerte del sentido y su reconfortante conservación.

11. Este punto lo trabajo explícitamente en el ítem 5.1 Sincronía.

Es decir, entre las mullidas paredes del lenguaje establecido y su tanática modificación. Lo erótico no reside en la pura purificación ni en la pura destructiva transgresión. Eros se mueve entre las fronteras de lo estable y lo mudable.

## 5. Sincronía/diacronía

Por otro lado, la poesía es también un discurso doble porque en un nivel cambia, pero en otro es inalterable. El sujeto de la enunciación de «Rito» asevera que purifica el dialecto de la tribu con la finalidad, digo yo, de que el discurso poético sea preservado de contaminaciones para la estabilidad y permanencia de su ser. Estamos hablando de Parménides: piedra que para ser piedra debe ser por siempre lo mismo, ajena a cambios y modificaciones. La inmovilidad, la inmodificación garantizan la esencia del ser.

Sin embargo el actante enunciator también sostiene que usa palabras del «lenguaje de hoy pues las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado y las palabras del próximo año esperan otra voz». Es decir, el lenguaje variado por el factor tiempo.

No es que ahora se proponga una dialéctica que antes se negaba. Sucede que el texto está hablando en dos niveles.

### 5.1. Sincronía

Cuando la poesía no cambia, cuando está pura –sin elementos extranjeros– es discurso universal. Como concepto, categoría. Las estructuras culturales, históricas, religiosas, políticas, etc. no la alcanzan. Aquí, en la China y en la Cochinchina la poesía es siempre la misma, la actividad que hace un buen uso de la lengua, obediente de las únicas premisas, exigencias, requisitos, convenciones. La creencia del eterno e inefable poema que no se transfigura por las gentes y sus historias.

Mas aquí debo recordar (nuevamente) que una cosa son las lenguas naturales y otra las lenguas artísticas. El enunciator se está refiriendo únicamente a las segundas (que la poesía purifica a la lengua poética). Por algo habla de dialecto, de tribu. Me expando en estas palabras que ya nombré líneas arriba. Fijo los semas que cubren estas dos palabras:

**dialecto:**

- habla local dominada por un habla oficial (marginalidad/oficialidad)
- habla reducida que hace difícil la comunicación entre dialectos particulares (lo múltiple, simultáneo pero no interrelacionado)
- formas emparentadas históricamente: coevas (coexistencia simultánea necesaria)<sup>12</sup>.

**tribu:**

- grupo reducido
- grupo no oficial/marginal
- grupo unido espacial y temporalmente
- grupo unido afectivamente

La lengua natural sería la oficial (una estándar existente sólo en los manuales a la que todos los hablantes miramos como lejano referente) y dominante; el dialecto poesía, marginal, porque su consumo no es masivo, porque no circula entre la mayoría de los hablantes<sup>13</sup>.

Y, curiosamente, el segundo ítem que da Todorov<sup>14</sup> se ajusta muy bien a la comunicación en poesía. Un dialecto convive con muchos más y debido a sus particularidades chocan entre sí como objetos extraños, sin entenderse, sin tenderse puentes de comunicación que permitan el tránsito de una ribera a otra. Códigos islas que a lo sumo se entrecruzan desde la ribera, oteando el horizonte de la otra. Un poema de Martos es un dialecto que no tiene puente de contacto con el dialecto, por ejemplo, de un poema de Pablo Guevara. No estoy hablando de poemas mejores o peores. O lo que sería torpe: cual de ellos es preferible y por lo mismo llevado a categoría de modelo. Simplemente enfrento textos (no me

12. Ver *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 1974; p. 74 y ss.

13. Si pudiera hacerse una estadística de los consumidores de poesía en el Perú la cifra que obtendríamos sería magrísima, tanto que la nada paralizante de puro miedo estaría por absorberla. Creo que somos algo más de 22 millones. De ellos leeremos, produciremos, compraremos, asistiremos a poesía unas 10 mil personas, veinte tal vez. Y esto en porcentajes es 0.0909...; es decir casi no somos.

14. Ducrot/Todorov, *op. cit.*

interesan las personas en este caso. Estoy hablando únicamente de discursos) y veo su mutua extranjería.

Y el tercero también se cumple. La poesía posee variados dialectos (hablas) que coexisten en un mismo tiempo, y en un mismo espacio. Para un lector de poesía es tan poético un texto de Javier Sologuren como uno de Alejandro Romualdo o uno de Eguren como uno de Luis Hernández (me refiero al Hernández repetitivo hasta el delirio de los cuadernos y plumones). Dialectos que tensamente conviven en un coincidente universo. En este caso, la poesía peruana contemporánea.

Con el lexema tribu se remarca al receptor del discurso poético: reducido, marginal. La tribu es distinta a la sociedad en número, en complejidad estructural (esto es lo que nos han hecho creer)<sup>15</sup>, pero no hay que olvidar que de las tribus nace la sociedad al igual que de los dialectos (hablas locales) surge la lengua nacional (por decisiones políticas, culturales un dialecto se extiende por todo el espacio geográfico de una sociedad y se convierte en su lengua oficial). La poesía entonces sería eso: dialecto que dará origen a toda el habla de la nación y tribu germen de agrupación humana para una sociedad nacional. Nueva y distinta.

El sujeto enunciador del texto «Rito» está proponiendo que la poesía sea un discurso modelo para el surgimiento de una lengua nacional y que esa lengua nacional sea poética. En otras palabras: que las lenguas naturales dejen de serlo, que desaparezcan para que las lenguas poéticas sean las únicas existentes. Utopía claro está. Pero aquí nadie está hablando de proyectos para su ejecución en la vida pragmática. Se está hablando de deseos, modelos que uno quisiera ver existiendo. La sustitución sería: de un hablante de castellano, en nuestro caso, a un hablante de poesía. He ahí la utopía, el deseo irrealizable pero no por ello impedido de presencia en el mundo del sentido. Se habla no porque se desee transformar el mundo (pragmático) sino porque el habla es la

15. Claude Lévi-Strauss (*El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1972; 413 p.) ha puesto en evidencia que los salvajes no son tales (salvaje=naturaleza=no represión), que se rigen individual y socialmente por reglas tan rígidas como las de cualquier habitante de urbe moderna. Ambos están inscritos en el discurso humano: el discurso de la interdicción.

búsqueda de un espacio de reconocimiento: hablo luego existo. Digo poesía luego existo. Qué importa que nunca se cumpla este sueño. Importa que se haya enunciado, puesto sobre la faz de la tierra. Dueña de un lugar en el universo de los discursos.

Si la lengua poética es colocada como habla nacional sus hablantes ya no serían comunes e inconscientes usuarios del lenguaje. No más ignorancia o transgresión de la norma lingüística. Los hablantes se convertirían en competentes practicantes. Poseen el saber luego pueden consumir el lenguaje en todas sus dimensiones y recovecos. El hombre con lengua instrumento sería reemplazado por el hombre con lengua opaca, lengua narcisa. Y de acuerdo a lo que dijimos hace un momento: hablar significa ordenar el mundo, inventar un cosmos. Entonces el cambio de una lengua a otra implicaría un reordenamiento de la realidad. Una nueva realidad. No sé si mejor o peor, pero inédita. Deslumbrante por novedosa.

El lexema tribu tiene un componente que no figura en el lexema dialecto: afecto. Los miembros de una tribu –tomada ésta en un sentido figurativo– se relacionan por afectos. En nuestro caso, el discurso poético me une a otros por empatía, por pasión por la escritura. El ánimo es el hilo que nos conecta. Estamos vinculados por la poesía porque ella es lengua (escrita o dicha) que genera pasión, producida desde la pasión. Por más que Sartre diga que somos una pasión inútil; no sólo lo útil merece ser vivido. Lo infructuoso es digno de atención, de tiempo, paciencia, esfuerzo y entrega.

Con todo esto estoy diciendo que la poesía vista sincrónicamente es un producto para unos pocos, que está dissociada del prestigio de la oficialidad, que se asume como una relación afectiva y que ella es así y que siempre lo ha sido y siempre lo será. Parménides y su piedra son la imagen de este concepto de poesía.

## 5.2. Diacronía

El texto habla de usar palabras del lenguaje de hoy pues las palabras del año pasado pertenecen al lenguaje del año pasado y las palabras del próximo año esperan otra voz. En este nivel del discurso la noción de

tiempo es la que determina quien existe y quien deja de existir. La vigencia y lo pasajero están en estos versos. Pareciera que la poesía no es ya eterna. Las leyes que la producen no son invariables. Cada enunciador estaría sometido a la acción de lo establecido por la época. Cada voz usaría un lenguaje que sabe precario y de frágil existencia. Cronos todopoderoso con su presencia ordenaría las formas de producir poesía que deberían quedar sepultadas para dar paso a otras nuevas.

¿Quién establece la vigencia?, ¿quién gobierna al tiempo? No se dice pero se puede legítimamente afirmar que se trata de algo extraliterario. Perteneciente a las estructuras sociales. Es decir, el enunciador no es un demiurgo todopoderoso, su acción aparece regulada tanto por las normas propias del discurso poético como por las normas sociales (la idea —así como su vigencia— de tiempo es una convención social).

La contradicción entre lo que digo ahora y lo dicho líneas arriba (entre lo eterno, inmodificable y lo efímero, cambiante de la poesía) se explica por la diada ser/parecer. El tiempo es un elemento extrapoético que actúa sobre la apariencia de la poesía y no sobre su propio ser. La esencia de la poesía es inalterable, ajena a cambios temporales o espaciales. Su ser, invisible, no es modificable. Sólo fenoménicamente puede presentarse como distinta. Cambia sólo de ropaje, jamás se transfigura en un nuevo ser.

ser ----- invariable

parecer ----- variable/mudable

El entorno, la realidad (que no es otra cosa que otro discurso) no alteran ni modifican al poema.

#### 4. Parquedad

Es muy de nuestro siglo la idea del poema como el discurso avaro. Habla poco dice el enunciador de «Rito». Luis Loayza en su cuento «El avaro» indicaba los beneficios de todo Harpagón. Su poder es virtual, nunca ejercido y por ello nunca desgastado<sup>16</sup>. Siempre sigue siendo el

16. «El poder se destruye cuando se emplea». Loayza. *El avaro y otros textos*, Lima, INC, 1974; p.17.

mismo en potencia, el mismo en su entereza. El avaro no gasta su dinero, no consume su poder. Atesorado su objeto mantiene su ser apartándolo de todo aquello que pueda disolverlo: la acción. La avaricia es pues un mecanismo de conservación, de supervivencia en plenitud. De inmovilidad (nuevamente Parménides y su ser inmóvil).

Esta idea es aplicable a la poesía. Para el actante enunciador del texto de Martos que me ocupa la poesía habla poco porque de otra manera muere. El derroche, el hablar generoso sería sinónimo de destrucción. La continencia preserva, garantiza vida; el derroche nos avienta a la difuminación. Los poemas son escritos desde un lenguaje sobrio, moderado, ajeno a gastos verbales, exuberancias que más que preciosismos darían pie a la desaparición del discurso.

La parquedad es una de las exigencias de una de las poesías practicadas en occidente en el presente siglo. Y de ella fácilmente se ha derivado el concepto de economía verbal. ¿Por qué un texto poético tiene que decir lo que tiene que decir con el mínimo posible de palabras? No creo que sea porque los poemas deseen quitarnos poco tiempo con su lectura (consideración cordial más bien propia del protocolo), dando posibilidad a que dispongamos de un tiempo mayor para otras ocupaciones o para la lectura de otros textos. Se nos ha inculcado la parquedad porque de ese modo tenemos control tanto de lo que decimos como de la forma de decirlo. La ponderación (cuidada medida) en el decir y en la expresión, para usar viejas terminologías, está en juego<sup>17</sup>.

Hablo de una reserva del enunciador que funciona a dos niveles; por un lado está la avaricia formal evitando que el discurso se abandone a sí mismo en un delirio autodestructivo. El control sobre las piezas con que construimos los poemas no se pierde. Se elige con cuidado los paradigmas, y con prudencia se enlazan en cadenas sintagmáticas.

En el nivel semántico hablar poco significa dejar entrever escasamente o casi nada lo de uno. El pudor personal que muchos discursos poéticos practican sirven para poner a buen recaudo el yo del enunciador.

17. Desde el renacimiento la medida se ha comportado como un elemento fundamental en la edificación de las obras artísticas. La edificación exige medida, es decir justa medida que marca el claro límite entre la construcción y la destrucción.

Hablar poco de uno, o hablar de modo tan indirecto, disfrazado que nadie perciba nuestras miserias, egoísmos que nos empujan a escribir, a vivir. En un discurso parco por simple cálculo de probabilidades existen menos posibilidades de tomar por asalto las riendas del sentido aquel que no podemos permitir que ponga su signo en nuestro sentido: el ello. Hablo para no decir aquello que deseo decir pero que no puedo dejar aparecer. El enunciador está escindido en dos instancias: el que puede pronunciar sus palabras porque produce un texto previsible, consonante con lo establecido; y el otro, el que pronuncia terribles signos que hacen trastabillar todo convencimiento colectivo, toda norma gregaria.

Estoy hablando de un enunciador social, voluntario, consciente, vigilante y de un enunciador individual, inconsciente.

Si hablas poco lo más seguro es que te equivoques poco. El enunciador mesurado tendrá el suficiente control como para no dejarse llevar por sus palabras y hablar de más. Pero quien habla de más deja decir cosas que uno no debería comunicar. Si se habla mucho se dice más de la cuenta, generosamente se expone signos que no deberían haber salido nunca a superficie. O si no se ha hablado tanto que el dicho pretendido se ha extraviado en un mar de palabras. Este hablar con medida tendría como meta dejar en la puerta del lenguaje al ello. No darle espacio para que instale su signo. El enunciador desde la vigilia—medura, parquedad, control— produciría un discurso sensato, acorde con los saberes establecidos. El hablador dejaría suelto en plaza al ello para que enuncie su terrible palabra: el deseo. Detrás de la parquedad queda la transgresión del deseo.

Hombres mesurados, ponderados con discursos poéticos iguales serían los propuestos por estos versos.

## 5. Deseo/placer/gozo

Barthes habla de textos del placer y textos del gozo. Los primeros son los que otorgan los deleites permisibles, los que nos hacen gustar muy urbanamente, sin estropearle la buena cara a nadie ni a nosotros mismos (durante ciertos placeres nuestra cara se congestiona, se transforma y somos entonces eventuales monstruos porque aniquilamos

nuestra imagen social). Estos son los textos de la buena literatura que deja a todos contentos, no hay cabida para el sufrimiento ni la culpa. La prudencia, el conformismo—estar conciliado con las propuestas actuales, vigentes— y lo plagario («de la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijado por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura»)<sup>18</sup> son su característica. Y no está mal. No existen en mí descos moralizadores ni valorativos (ya lo dije). Describo una opción para hacer, consumir literatura. En este caso, estamos ante los textos del placer.

Y como todo placer es elusivo porque no cubre totalmente las exigencias y expectativas del deseo es necesaria una y otra práctica, uno y otro intento. Lo que es lo mismo: leo placenteramente, escribo placenteramente; entonces debo incesantemente volver a escribir, releer porque una porción de mi deseo no ha sido satisfecha y reclama atención en un nuevo ciclo.

Cosa distinta ocurre con los textos terribles de soportar, aquellos de los que no se puede hablar sino es a costa de repetirlos letra a letra (Pierre Menard). No son parafraseables. Son únicos. No admiten el comercio social. La crítica actividad posterior a la obra artística no puede acercarse a estos textos con su instrumental urbano. La crítica actúa sobre textos del placer. Si aborda uno de estos textos debe pues asumir la misma posición dionisiaca. De gozo hablo. El gozo que no es elusivo ni necesitado de repeticiones. El gozo es acto único (como la muerte, el nacimiento) que cubre totalmente el espacio del deseo.

En «Rito» el enunciador nos informa que los enunciadores están obligados a diferenciarse entre ellos usando lenguajes marcados como diferentes por el factor tiempo contentando de este modo a la tribu. El contenido de que se habla en el texto es pues un placer y no un gozo. Disfrutar con mesura, y por lo mismo con avaricia para volver a disfrutar luego. Es un ser erótico el que habla en el texto. Aferrado a la vida, anulando a Thanatos de cualquier punto del poema. Declarando avaricias que protegen de destrucciones, parquedades que dejan al enunciador vivo y coleando. Como piensa Barthes: el texto del placer da consistencia al ser al darle contentos, euforias provenientes de la cultura, le

18. Barthes. *Op. cit.* p. 25.

permite sentirse cómodo sin romper con ella, mientras que los textos del gozo «ponen en estado de pérdida, hacen vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector»<sup>19</sup>.

Gozo ergo busco la perdida de mf mismo  
plazco ergo busco la consistencia de mi yo.

El placer es dicho, el gozo es indecible. En «Rito» el enunciador habla del lenguaje. Lo ve como un orden, un ser enigmático y originario («nadie lo inventa»). La letra fija los linderos donde lo humano es posible<sup>20</sup>.

19. Barthes. *Op. cit.*

20. Según Serge Leclair (*Psicoanalizar*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 151 y ss.) la represión articula los órdenes del consciente y el inconsciente (es decir lo humano). Existe deseo porque existe prohibición. El gozo es la anulación de la letra, difuminación de la prohibición/represión, es decir la desaparición de la persona, de la escisión del individuo. El gozo da un ser anterior. Sin deseos, sin culpas. Sólo eso: ser (cual nirvana indio).

Hoy, ayer y mañana, hoy, en este instante,  
en el punto inmóvil donde todo y nada sucede,  
para purificar el dialecto de la tribu  
colocando cada palabra en su lugar,  
habla la poesía, habla poco, cumpliendo  
su obligación, y sin que nadie la invente,  
esparza o desordene, evidencia el orden  
y desorden de la vida, orden y desorden y furor.  
Y para que la tribu quede contenta  
usa palabras del lenguaje de hoy  
pues las palabras del año pasado  
pertenecen al lenguaje del año pasado  
y las palabras del próximo año  
esperan otra voz. Y en el punto inmóvil  
donde todo y nada sucede, esa voz es esta voz.

## Colaboradores

---

«Hojas de herbolario» reúne un conjunto de reflexiones poéticas en prosa que Javier Sologuren ha venido publicando en diarios y revistas limeños. Los textos que incluimos, de variada temática y seleccionados por su propio autor, confirman la sutileza de su expresión en un género propio que aspira a la contemplación y sugerencia de temas que parten de la recreación que él percibe desde ángulos distintos donde la realidad también nos evoca. Sologuren ha publicado recientemente el poemario *Un trino en la ventana vacía*. Ediciones del Tapir, 1992.

André Coyné y Luis Monguió comparten un dedicado interés y una similar acuciosidad en el estudio de la poesía de Vallejo hace ya muchas décadas. Los ensayos que reproducimos formarán parte de un volumen que próximamente publicará la Universidad de Lima y que incluirá el total de ponencias presentadas al coloquio internacional sobre Vallejo.

Con su característico estilo que enlaza la ficción y lo documental, Luis Enrique Tord nos ofrece en «Amanlis Indiana» la posibilidad de develación de un «misterio literario» que ha suscitado grandes polémicas: la identidad de la autora de la «Epístola a Belardo».

Antonio Claros (Trujillo, Perú, 1939) dirige desde España la colección de poesía y ensayo denominada «Ediciones del Tapir». En 1986 publicó *Comedia de las imágenes* que reúne toda su producción poética. Posteriormente, en 1988, aparece el poemario *Morada mirada* y en 1990 *Por si fuera cierto*.

El artículo de Joaquín Martínez Pizarro, quien actualmente ejerce la docencia en Nueva York, desarrolla una conferencia dictada por el autor en la Universidad de Lima en enero del presente año.

«Visión plástica de Lima» agrupa obras de Carlos Enrique Polanco realizadas entre 1980 y 1992. Las fechadas entre 1991 y 1992 forman parte de la muestra «Reflexiones sobre el V Centenario».

Oscar Luna Victoria, miembro del comité editorial de *Lienzo*, se desempeña como profesor de arte en la Universidad de Lima.

Oscar Quezada realiza una sucinta aproximación a la *Crítica de la razón pura* de Kant, a partir de la interrelación entre la estética y la lógica trascendentales. El autor ha publicado recientemente *Semiótica generativa, bases teóricas*, Ediciones Universidad de Lima.

Miguel Cabrera, poeta peruano radicado en España desde 1971, se encarga de la sección «Ensayos» de Ediciones del Tapir. Sus últimos poemarios *Noche contra noche* (1989) y *Fardos de la memoria* (1992) han sido publicados por Ediciones Devenir de Madrid.

Nobuaki Ushijima estuvo en el Perú en uso de una beca para realizar la traducción al japonés de los *Comentarios reales* de Garcilaso de la Vega. *El Quijote* constituye un tema de interés central en sus investigaciones que pueden calificarse como pioneras en su país sobre la novela de Cervantes.

Fernando Rosas, doctor en Historia, con postgrado en la Università degli studi di Firenze, Italia, es actualmente Vicerrector de la Universidad de Lima.

Alvaro Romero, poeta español, es profesor de literatura española e hispanoamericana. Su último trabajo ha sido la traducción de la obra de Oliver Lecrivain *Los ladrones de secretos*, Barcelona, 1980.

El artículo de Bill Oliver ha sido tomado de *USA Today Magazine*, Society for the Advancement of Education, marzo de 1990.

Guillermo Niño de Guzmán es narrador coeditor de la colección El Sol Blanco. Textos suyos basados en fotografías de ambiente taurino de Javier Silva se incluyen en este número.

Javier Silva Meinel, fotógrafo galardonado con la beca Guggenheim en 1991, ha publicado recientemente el libro de fotografías *Acho, altar de arena*, con textos de Antonio Cisneros y Guillermo Niño de Guzmán, proyecto editorial auspiciado por Backus y Johnston S.A.

Julio Díaz Falconí fue Decano de la Facultad de Pedagogía y Humanidades de la Universidad Nacional del Centro del Perú, Huancayo. Autor de *La tesis* (1983), *Tradiciones olvidadas de Palma* (1991). Tiene lista para la imprenta su novela *Valle de fornicadores*.

José Quezada nos ofrece una reflexión, acerca de Rossini y el contexto musical imperante en su época. En *Lienzo 12* colaboró con el artículo «Mozart y la Ilustración».

Miguel Angel Zapata codirige la revista *Códice* y ha publicado recientemente *Poemas para violín y orquesta* en la editorial mexicana Premiá (1991). Ejerce la docencia en Los Angeles, California.

«Las ventanas de la tarde», texto que ilustra la vertiente en prosa de José María Eguren, constituye un homenaje con ocasión de los cincuenta años de la muerte del poeta barranquino.

Carlos López Degregori, miembro del comité editorial de *Lienzo*, ha obtenido recientemente el primer premio del concurso organizado por la Asociación Cultural Peruano Japonesa con su poemario *El amor rudimentario*.

Jaime Urco, poeta y docente universitario, es editor del Centro de Investigaciones de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Próximamente publicará su libro *Poca luz en el bar y otros poemas*. El artículo que incluimos constituye la introducción de un trabajo más extenso sobre la poesía de Marco Martos.