«En el envés inasible»: los códigos de la niñez y la magia en *El nombre de las cosas,* de Cecilia Bustamante [1]

«... trato de nombrar, interrogar, poner a prueba la resistencia de los objetos, perseguir sus signos que se muestran casi ausentes de identidad en su contradicción, en su apariencia. Los transformo, se rebelan; nos reconciliamos, mi presa y yo, su presa, en el envés inasible, en la reflexión en que se da el poema.»

CECILIA BUSTAMANTE
El poeta y su texto (1979)

La lectura detenida de la poesía de Cecilia Bustamante atestigua la presencia de imágenes pertenecientes a una realidad de hace veinte años transformada en textos estéticos que persiguen sus significados en los signos de la niñez y la magia, matrices semánticas de los procesos que configuran su quehacer poético que está reunido en *Poesía* (1964) y *Nuevos poemas y audiencia* (1965), *El nombre de las cosas* (1970), hallándose vigentes aún en el poemario publicado en 1982 en México *Discernimiento,* que reúne textos escritos desde los años 1971 hasta 1979 [2].

[1] Una versión abreviada de este estudio fue leída en el *28th Annual Meeting of the Pacific Coast Council on Latin American Studies,* Tijuana, Baja California, 15 de octubre de 1982.

[2] La producción poética de Cecilia Bustamante comienza en *Revista Peruana de Cultura* y otras revistas limeñas en 1956 y desarrolla en la publicación de los siguientes libros se poesía: *Altas hojas* (Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública, 1956); *Símbolos del corazón* (Lima: Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Colección Forma y Poesía, 1961), que se recogieron en *Poesía* (Lima: Ediciones Flora, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1963); *Nuevos poemas y audiencia* (Lima: Ediciones Flora, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1965), que ganó el Premio Nacional de Poesía para 1965; *El nombre de las cosas* (Montevideo: Editorial Alfa, Colección Carabela, 1970; 2.ª ed. corregida, San Salvador: Editorial Cuscatalán, Imprenta La Cruz del Sur, 1978); *Amor en Lima* (Lima: Ediciones de la Manzana Mordida, 1977); *Discernimiento: (1971-1979)* (México, D. F.: Premiá Editora, Colección del Bicho, 1982). Los únicos estudios críticos sobre la obra de Bustamante son el breve ensayo de Julio Orgega en su *Figuración de la persona.* (Madrid: Edhasa, 1971, págs. 206-210), que demuestra como el poema de C. B. «es el campo donde la realidad fragmentada muestra su propio vértigo, su alucinación y sus coincidencias. La dicha ganada o perdida, la memoria y el tiempo, son otra vez convocados por estos textos para mostrar sus signos evanescentes y nítidos a la vez». (pág. 210). Y el estudio de Ramón Layera, «Alquimia verbal y existencial en la poesía de Cecilia Bustamante», *Revista Iberoamericana,* 112-113 (julio-diciembre de 1980), págs. 571-577, que trata de las cuatro colecciones que se publicaron antes de 1970. Varias traducciones de la poesía de C. B. al inglés, francés y flamenco han aparecido en revistas y antologías de Europa y los Estados Unidos en: *Perú: The New Poetry,* ed. David Tipton (New York: Red Dust, 1977; *Convergence/Convergencia,* trans. Miriam Joel, ed. Julio Ramos (Austin, 1978); y *Selected Poemas: 1960-1980,* ed. and trans. by Maureen Ahern and Cecilia Bustamante, manuscrito en prensa por publicarse en 1983 por Latitudes Press Books, Austin, Tx. El poeta belga Marcel Hennart ha traducido *El nombre de las cosas* al francés y una selección de poemas al flamenco. «The Poet and her Text», tr., por Maureen Ahern, apareció en *Affinities,* 1, 1 (1981), págs. 107-111.

Estas imágenes y procesos que integran la producción de Cecilia Bustamante, aspecto que no ha sido indagado por la crítica hasta ahora, pueden examinarse en las oposiciones que se disciernen en su obra, de cuyos códigos verbales depende el efecto total de los poemas. Propone nuestro trabajo, entonces, centrarse en los códigos de la niñez y la magia que efectúan estas transformaciones y su integración en la realidad estética —aquél «envés inasible» de los poemas— como constantes que nos permitirán decodificar los procesos configuradores que se dan en el discurso poético de *El nombre de las cosas,* libro clave en la perspectiva más amplia de la obra de esta poeta peruana.

Al leer esta colección de poemas, percibimos diversas realidades y diversas perspectivas implícitas simultáneamente en ellos que abarcan múltiples ecos y reacciones ante el mismo hecho, los cuales emiten sus signos más allá del nivel mimético de la representación de una realidad lógica y objetiva. Son los elementos que constituyen los códigos verbales. Nos valemos del concepto de códigos de Roland Barthes, quien lo utiliza para postular cómo una obra literaria contiene, simultáneamente, varios niveles de significado que coexisten en ella y forman parte de la experiencia total comunicada al lector [3]. Según Barthes, la hermenéutica del texto no tiene por objeto otorgar un significado determinado a las partes específicas del texto, sino, más bien, apreciar la pluralidad de valores y evocaciones que el texto contiene. En cuanto a la poesía de Cecilia Bustamante, nuestro propósito será identificar los códigos —«una serie de elementos y vocablos o *significantes* que, en conjunto, producen un nivel de *significado*»— y examinar uno o más de sus valores y, luego, relacionarlos con los otros códigos para ver cómo sus operaciones configuran el efecto total que el poema produce en el lector [4].

El poema «Internado» [5] ilustra el empleo y el efecto de tales códigos en la poesía de Cecilia Bustamante, y la manera en que éstos crean diversos niveles de significado [6]. Dos de los niveles, el uno mimético, literal y anecdótico, que representa la realidad lógica del mundo objetivo, y el otro figurado, metafórico, a nivel del significado, resultan muy evidentes al leer el poema. La presencia del código de la niñez se deja

---

[3] ROLAND BARTHES: *S/Z An Essay* (1970), tr. by Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1974), págs. 5-27. Quisiéramos reconocer nuestra deuda con el excelente estudio de Andrew Pl. Debicki, «Los códigos y la experiencia en poemas de Claudio Rodríguez», *Journal of Spanish Studies,* 5:2 (Fall, 1977), págs. 97-110, cuya aplicación de los códigos bartheanos a textos de C. R. nos ha sugerido semejantes posibilidades en la obra de C. B.

[4] Aquí seguimos la aplicación de Debicki, pág. 98.

[5] Todas las citas y referencias a éste y otros poemas de *El nombre de las cosas* corresponden a la primera edición de 1970, donde «Internado» es de la página 12 y «Vísperas de San Juan» de las págs. 19-21.

[6] Nos valemos del concepto de los planos de significante y significado como niveles del discurso poético de MICHAEL RIFFATERRE en su *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), págs. 2-4, al postular: «The transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text into a signifying unit, now a member of a more developed system, at a higher level, this functional shift is the proper domain of semiotics» (...). «Representación may be altered visibly and persistently in a manner inconsistent with verisimilitud or with what the context leads the reader to expect, or if distorted by deviant grammar and lexicon of contradictory details or representation can be canceled out all together. The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system» (pág. 4).

sentir a partir del título «Internado», reforzada por los objetos ordinarios de la primera estrofa «una fruta seca un pan», que apunta a la realidad del internado, por una parte, mientras, por otra, «una partida de casino español», apunta al código más abstracto del azar. De allí en adelante, el poema entretejerá ambos niveles. El efecto total dependerá de la función de tres códigos intrínsecos: uno que funciona a nivel mimético, y dos a niveles metafóricos que, como veremos, se sintetizan al catalizarlos el código cultural extrínseco, plasmándose entonces, la experiencia total que el poema como conjunto produce en el lector.

INTERNADO

Una fruta seca un pan una partida
de casino español
qué nostalgia
Delia nació el mismo día que yo
y en las barajas nos confundía
un viejo silencio.

Un pan una partida
de casino español
al centro el cielo
los tréboles sensuales
minúsculos tiesas deliciosas flores
en el invernadero opaco
qué temor
los niños de a uno
las mujercitas de a dos
hasta la mesa larga
para comer lo que padre mandó.
Más allá la nostalgia
y los niños para siempre
las niñas para siempre
de a uno
nunca más de a dos.

En su trono las barajas
abren en sombra
una partida.

Desde la primera estrofa, la yuxtaposición de vocablos, que denotan los objetos ordinarios sin aparente relación, nos hace percibir los dos niveles. Esta enumeración tiene como resultado el «qué nostalgia» del tercer verso. Sigue la enigmática declaración del hablante lírico figurado sobre la suerte de tiempos pasados:

En su trono las barajas
abren en sombra
una partida.

De aquí la yuxtaposición de significantes, tanto similares como disimilares, donde cada combinación produce a su vez un efecto diferente debido a la contigüidad. Aunque estas combinaciones no parecieran tener relación lógica, su proximidad les permite contribuir a la creación de diversas imágenes en la mente del lector.

Esta técnica de enumeración y yuxtaposición de los códigos denotados por los elementos disímiles de la merienda, el azar, el destino y la nostalgia presentados en la primera estrofa, crea un marco dramático que introduce la doble perspectiva que ofrecerá la segunda estrofa. En ésta, a la contigüidad de los códigos reiterados en su comienzo:

Un pan una partida
de casino español
al centro el cielo

se añade un tercer código de jardín en:

los tréboles sensuales
minúsculas tiesas deliciosas flores
en el invernadero opaco

cuyos elementos en su combinación con los de la suerte en «tréboles» y con los de la mesa en «deliciosas flores» dentro del invernadero (estructura en la que también se protege y cultiva), forman un tercer código que funciona como puente. A la vez que este nuevo código recoge los elementos de los códigos iniciales del comedor y del azar que han sido calificados de «nostalgia», serán integrados en otro código que se evocará «qué temor». Este connota otro nivel metafórico cuya visión, tan insólita como repentina, se percibe simultáneamente, como superimpuesta a la acción literal escénica de la vignette que sigue de los niños que ingresan en fila de a uno y de a dos:

los niños de a uno
las mujercitas de a dos
hasta la mesa larga
para comer lo que padre mandó.

De este modo, se produce un montaje *(montage)* de dos realidades simultáneas que triplican el enfoque del momento dramatizado, justamente en el punto que es el centro espacial y anecdótico del poema. La escena que sigue coloca «más allá de la nostalgia» a los niños que retroceden en desfile, visión subrayada por el retroceso de los mismos sustantivos, los niños y las mujercitas, ahora calificados por las oposiciones generadas por las frases adverbiales «para siempre», que son reiteradas, y la repetición «de a uno» y «de a dos» que son calificadas como «nunca más». En este desfile, donde los mismos vocablos retroceden sintáctica y referencialmente a la vez, la repetición y reducción

acentúan un tono grave y medido del acto solemne, omnisciente, ritual. La combinación de los tres códigos y sus correspondientes niveles de significados —mimético, metafórico, alegórico—, produce una especie de eco a la inversa que logra reforzar la visión tripartita a la vez que sirve para aumentar y enfocar la dramatización del momento captado. Así, una escena de la niñez que evoca nostalgia y temor, se vuelve un momento dramatizado en el tiempo.

La estrofa final, con su código nuevamente signado por el azar desde su reino, forma un segundo marco.

En su trono las barajas
abren en sombra
una partida.

La integración en el marco dramático de la última estrofa de los códigos de la suerte de las barajas con el de las plantas que abren en sombra en una partida, plasma el efecto total del poema. Al finalizar la lectura, se cristaliza la visión trifurcada donde los niños que desfilan al comedor del internado de a uno y de a dos, como los minúsculos tréboles del invernadero, son apresados por un destino que también se les baraja de a uno y de a dos, pues el trébol es el naipe que corresponde al basto. Los tres códigos encuentran su coyuntura en estos versos finales del cuadro poético que lo enmarcan desde el mando de la baraja.

En éste, como en otros poemas de *El nombre de las cosas* y de *Discernimiento* [7], Bustamante basa sus poemas en una mirada, una sensación, una imagen que le son familiares al código cultural de lector, en este caso el del colegio de niños internos. El poema, sin embargo, logra transformar esta realidad conocida, hasta trillada, en poema. El significado del poema surge de esta transformación y la percepción del lector ante ella. La mesa del comedor, la partida de casino español, y el invernadero, aparecen sacados de sus moldes normales y aún del contexto de internado. La tensión producida por dos motivos poéticos tradicionales —el recuerdo de la niñez y la vida como un juego de azar—, que se presentan configurados por los códigos en dos niveles de significados como dos imágenes superimpuestas —colegio/invernadero— enmarcadas por otro —la baraja de naipes—, produce el efecto general de hacer que algo tan ordinario, de acuerdo a nuestras perspectivas conocidas, se impregne de presentimiento y del destino.

Ha ocurrido aquí el extrañamiento de que hablaba Shklovsky, aquel proceso que cambia el contenido y aumenta la dificultad y la duración de percibir y describir el objeto por medio de las violaciones que los códigos engendran, lo que «nos obliga a

---

[7] Procesos parecidos ocurren en el poema «TresTrentaiséis» (págs. 11-12), donde la evocación del tema del mundo gris de la niñez limeña y los abuelos y la casa ancestral se convierten en la evocación de una nostalgia del presente y del futuro, o en «Tenderness», págs. 15-16, donde los juguetes configuran los mundos que separaban a las primas. En «Diana», pág. 73, los códigos son índices de los signos de la carta del tarot que elaboran su iconicidad, como también ocurren en «Mundos», al contemplar el «Retrato de Alicia», de Modigliani. En *Discernimiento,* serían el mismo caso los poemas: «Animal Social», con su epígrafe del vals peruano «La flor de la canela»; «El Premio Nobel de la Paz»; «Fairy Tale», «El gato de Isolda» y «Paisaje en verano».

mirar de forma diferente la cosa representada, pero al mismo tiempo, como es natural, también los medios de representación de los códigos a que se referían, característica clave del texto estético» [8]. El efecto total es la actualización de una triple dimensión dramatizada del recuerdo.

En cambio, en «Vísperas de San Juan», una celebración, cuyos orígenes provienen de ritos precristianos que de por sí eran mágicos [9], los códigos del destino de la magia y de la niñez realizan transformaciones metafóricas de una feria popular en escenario de un viaje cósmico donde la aparición de San Juan plasma el acto de partir en dos el destino.

Nuevamente, el título apunta al nivel mimético de la celebración popular de la feria de San Juan en la sierra peruana. Allí, nos ha escrito Bustamante en una comunicación privada, en «esta noche se cree que se puede ver el destino. En mi país se derrite cera, plomo y se vacían en un vaso de agua helada y las formas se interpretan. También se parte un huevo fresco y se pone al sereno de la noche de San Juan en un vaso de agua. Siempre hay luna en esta época en las sierras donde San Juan es patrono de muchos pueblos y las fiestas compesinas... Los jóvenes practican aún estas costumbres: también se escriben deseos y se ponen debajo de la almohada: a las 1-2 a. m. se sacan sólo tres de ellos» [10]. Este código cultural, que, según Barthes, habla por y acerca de conocimientos o sabiduría aceptados, conlleva la función de verificar las formas culturales establecidas; en este caso concreto son las creencias y prácticas de la ilusión de «ver» el destino y de pedir los deseos.

En este poema, la contigüidad, combinación y contraste de los signos de tres núcleos metafóricos que señalan los códigos de la transparencia y el reflejo, de la magia y de la nave cósmica, emiten signos más allá del nivel mimético. Al plasmarse esa representación gráfica de la noche, donde un San Juan personificado contrasta con el hablante lírico figurado de «nosotros», tanto el emisor como el receptor líricos vienen a ser elementos estructuradores del discurso poético que va mucho más allá del simple tema de la magia popular de la niñez andina.

Estos núcleos, con sus correspondientes códigos, se elaboran desde los primeros versos del poema en base a densos haces de imágenes que denotan las oposiciones de noche / blanca / dura con mundo / pozo de vidrio y tierra en luna, o sea, el primer código de la transparencia y el reflejo en los espacios del cielo y de la tierra.

La segunda estrofa presenta el segundo código de la magia y la cultura popular de los elementos de las prácticas y los conjuros mágicos de «monedas amarillas / adi-

---

[8] UMBERTO ECO: *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), trad. esp. de Carlos Manzano *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Editorial Lumen, 1977), págs. 419-420. Sobre el concepto de extrañamiento o *prieëm ostrannenja,* de VICTOR SHKLOVSKY, 1971, en su «Iskusstvo Kak prie», en *Poetick,* 1913. (En Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* París, Seuil, 1965.) Véase también SHKLOVSKY: «Art as Technique», en *Russian Formalist Criticism,* ed. Lee T. Lemon & Marion J. Reis (London: University of Nebraska Press, 1965), págs. 13-22, y R. H. STACY: *Defamiliarization in Language and Literature* (Syracuse, N. Y.: Syracuse University University Press, 1977.

[9] FRAZER, SIR JAMES GEORGE: *The New Golden Bough.* Ed. y Dr. Theodor H. Gaster (New York: Criterion Bookds, Inc., 1959), págs. 622-629.

[10] Comunicación privada de Cecilia Bustamante a Maureen Ahern, 1980.

vinación de alhelí / berilo amuleto piedra del verano» que preceden los «mundos ligeros y térreos», como contrapunto al sinécdoque de «una sola aleta en el lomo de la noche».

La tercera estrofa introduce las imágenes de la noche como «máquina en altamar» / máquina de guerra / » y atestigua su combinación con el segundo código de la magia popular:

en el cascarón cerrado
de tus vísperas eternas
símbolos armados donde cuajan
en el aire
hirvientes estrellas
ciegas y sencillas razones
la constancia
la máquina de guerra su figura
cola de escorpión
sus grados exactos su amplitud
que el sol recorre cuando otoño media
hacia oriente gira sin soltar amarras
. . . . . .
porque vela el sueño de las colegialas
sus tres deseos bajo las almohadas
los del año venidero
que nos quema cerrado entre las manos
juego en el que se perderán todas las piezas
que sin embargo se ganan.

Las tres estrofas iniciales, con sus metáforas bien delineadas por los códigos, son el escenario para la meditación del hablante lírico colectivo en: «La voluntad la voluntad de ser felices, la voluntad el deseo de algo por sí mismo querido.»

Es el mismo quien, en la penúltima estrofa, declara:

Queremos semejantes privilegios
corteza del silencio
cuerda que nos derriba y ata
para que giremos juntos
en verdad o engaño
conformidad.

Notemos el vocablo *giremos* del hablante lírico que incluye al lector, que a su vez es eco o reflejo del viaje cósmico de la máquina del verso 35, que «gira sin soltar amarras».

Si atendemos a los hablantes y oyentes líricos representados en este texto [11] y su

[11] ELIANA RIVERO: «Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, Canadá: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980), págs. 501-605.

relación con los códigos ubicados en el poema, observamos que es precisamente en el punto de la aparición del oyente poético en el verso 25, «en el cascarón cerrado, de *tus* vísperas eternas, símbolos armados cuando cuajan / en el aire /hirvientes estrellas / ...», donde se entrecruzan los tres códigos operantes en el poema: el de la transparencia y el reflejo de la noche, el de la magia del cascarón cerrado y los deseos de los colegiales, y el de la nave y el viaje espacial que conforman las metáforas principales del poema, señaladas ya en las estrofas 1, 2, y 3.

Vuelven a fundirse los códigos en la penúltima estrofa, con *giremos* y luego en la última:

Pero en la transparencia de las noches de junio
San Juan cubre el sueño sobre la noche blanco
y en el pozo de vidrio parte en dos el destino
nos desnuda del plomo y aquilata
sereno bajo lluvia de fuego
sus letras pesadas nos hunde en la memoria.

Aquí las enigmáticas metáforas con sus códigos se aclaran, pues el oyente poético de «*tus* vísperas eternas» de la tercera estrofa, ahora pasa a primer plano como el sujeto poético del enunciado quien resuelve las perspectivas metafóricas, porque este personaje, San Juan, es, como parte del enunciado, un receptor de la visión poética. Su acción ahora en el punto dramático del poema - - cuando «parte en dos el destino / que nos desnuda» y cuyas letras funden en un todo los códigos de noche, magia y destino, los niveles de la enunciación y el enunciado y los dos ejes comunicativos del hablante y oyente poéticos, nos sintetiza la visión integrada del misterio y la magia de nuestro destino: La noche es un pozo de vidrio, el mundo el cascarón cerrado donde San Juan parte en dos el mundo que revela nuestro destino.

La experiencia total del poema se deriva de la fusión de las tres perspectivas de las metáforas codificadoras que recrean y reinterpretan una serie de niveles y percepciones. Si bien éstos se combinan enigmáticamente en la experiencia del poema, no se explican lógicamente uno en función del otro, sino que coexisten y, al final, se funden en un misterio mágico de nuestro destino en que participan vitalmente un santo, las experiencias del folklore popular andino de la niñez y la tradición de la noche clara. El poema, «Vísperas de San Juan», se convierte en una experiencia donde la noche y el mundo, el santo y nosotros, la niñez y el destino es una sola y, a la vez, diversa.

Los detalles que hemos observado en esta transformación, que se lleva a cabo en múltiples niveles del discurso poético, nos hacen sentir las tensiones existentes entre ellos, subrayando nuevamente el proceso de «extrañamiento» o desfamiliarización que generan. Explican cómo el poema en su conjunto transforma la víspera del feriado religioso popular en otra realidad total que no es descripción costumbrista mi recuerdo de la niñez, sino la compleja creación artística que crea una visión nueva - - aquella sensación cósmica de que hablan Eco y Shklovsky de «como si se viese por primera vez» [12].

---

[12] Ver nuestra nota número 8.

En la poesía de Cecilia Bustamante los motivos poéticos tradicionales de los recuerdos de la niñez y la magia con transformados por los procesos de codificación, estructurados por hablantes y oyentes poéticos en los niveles observados en los ejemplos de los dos poemas aquí tratados. Las transformaciones de las realidades cotidianas se detectan mediante los códigos y sus combinaciones insólitas que permiten verse desde perspectivas dramatizadas.

Las expectativas que articulan los títulos de «Internado» y «Vísperas de San Juan», señalan el nivel mimético, mientras la operación de las metáforas codificadoras utilizadas en los contextos cotidianos apuntan a otros niveles que obligan al lector a proceder de una manera inconsistente con el contexto y el nivel mimético que los títulos, y en parte, los códigos, le han instado a anticipar, escindiendo así el nivel representacional, obligándole a la electura decodificadora que es donde se revela la rica dinámica y unicidad de cada poema.

MAUREEN AHERN
Foreign Languages Department
Arizona State University
TEMPE, Arizona 85281 (USA)