
«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 reconciamos, 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 de 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 Cuscatlán, 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 Poems: 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 lector³. 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 lector⁴.

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 significado⁶. 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 tiasas 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 tiasas 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