

objetivas asumiendo una crisis urbana permanente y planteando soluciones desde diversas tendencias. Los espacios de este discurso empiezan a configurarse a partir de la década del 50. Esta racionalidad se aboca ahora a una Lima desurbanizada que se expande en una división del espacio desigual y termina en una desigualdad de recursos, jerarquizando a sus habitantes. “No tiene por ello sentido el seguir hablando desde una Lima invadida o deteriorada... Tampoco meramente plantear la condición moral horrible de una Lima antinacional. Ambos discursos sólo prolongan una confrontación irresoluble. El hecho es que... ésta es una ciudad disforme, plural y heteróclita”. Se trata entonces —sostiene Ortega— de que la nueva urbe y su nueva cultura sean capaces de reconocer el valor de sus diferencias, de las subculturas, de la pluralidad que nos incluye y comunica.

El análisis del discurso literario se inicia con el estudio de la primera novela propiamente urbana de Lima: *Cartas a una turista* de Enrique A. Carrillo (Cabotín), cuyo espacio social es Chorrillos, (denominada Trapisonada en la novela). Igualmente son estudiados *Bajo las lilas* de Manuel Beingolea, *Crónica limeña* de Marisabel de Pinilla de Sánchez Concha. Tal vez la particularidad de estas novelas sea su densidad explícitamente ideológica. No sucede así con expresiones más complejas como *Duque* o *La casa de cartón*. En el primer caso Ortega señala que “la literatura peruana no ha producido una condena tan violenta de la clase dirigente como esta novela. Su crítica es integral: incluso los sobretonos del argumento y la truculencia epistolar, adquieren forma en un discurso narrativo explícitamente hecho para exponer el repertorio completo de la corrupción de una clase” (p. 186) *La casa de cartón* requiere un análisis más audaz ya que se trata de la “novela de estilo vanguardista” más heterodoxa de la literatura peruana, y del discurso narrativo “más urbano y modernizante que se produjo en estas primeras décadas de modernización”. Nuevamente la jerarquización del discurso y el relato, donde el primero prevalece, es definitorio, y el segundo, la ciudad queda latente.

Esther Espinoza

Achugar, Hugo: *Las mariposas tropicales* (subtítulo: “o Soma, 30 textos cotidianos y un apéndice para ser leídos en voz alta”). Hanoi, N. H., Ediciones del Norte, 1987; 56 pp.

El crítico y poeta uruguayo Hugo Achugar, conocido por sus libros y estudios sobre las

obras de José Donoso, Rubén Darío, la literatura modernista en general y la poesía uruguaya del cambio de siglo (*Poesía y sociedad*, Montevideo, Arca, 1985) acaba de publicar su quinto y, a nuestro criterio, más destacado libro de poemas, bajo el sello de una pequeña pero cuidada y ya importante casa editorial norteamericana dedicada a la literatura en Lengua española, Ediciones del Norte, afincada en la ciudad universitaria de Hanover a orillas del río Connecticut en Nueva Inglaterra.

En una esmerada y sin lugar a dudas bella edición, *Las mariposas tropicales* viene así a darle lucidez a un ejercicio poético que ya dura más de veinte años, y que afirma a su autor como uno de los raros casos de escritores igualmente diestros en el análisis crítico y en la producción lírica. El libro se inscribe dentro de la corriente que genéricamente se conoce como poesía conversacional, pero logra modular un timbre propio, a cierta distancia de voces dominantes como las de Cardenal, Lihn o Cisneros. En efecto, sin dejar de ser profesional y colocalista, intencionalmente prosaica a veces, la poesía de este libro posee no pocas resonancias de la lírica del pasado, del siglo de oro español, el romanticismo becqueriano o el modernismo de Darío, por ejemplo, lo que hace deleitosamente anacrónica y moderna, tradicional y neovanguardista, y más exactamente atemporal y, sin embargo, de actualidad innegable.

“La historia literaria —dice la nota de Eco transcripta en la contratapa— sirve de telón de fondo para que el poeta construya un discurso sensual de activa potencialidad lírica”. Ello es verdad. Primero porque, como veremos luego con mayor detalle, el poemario constituye un amplio tejido de referencias y extrapolaciones literarias, que sirve a un principio desestructurador de la historia y reestructurador, al mismo tiempo, de una visión moderna, quizá desencantada, pero más realista y humana, del pasado. Y segundo porque, no obstante la gravedad crítica del proyecto central que lo anima, el texto no se rinde al nihilismo o la desesperanza, y ampliando sus registros temáticos y expresivos se vuelve un discurso de afirmación de vida y de integración al mundo físico y a la naturaleza por vías de los sentidos y la pulsión erótica: “se hunde la tarde en nuestro abrazo/ toca mi lengua tu erguida oreja/ tu mano acaricia mi estremecido/ sexo que te busca que te busca...”

Las mariposas tropicales comprende un lenguaje que busca en cierto modo desestabilizar aquellos discursos de la cultura que gozan de

mayor estima en los medios de alguna ilustración, como la literatura romántica, la de fuente parnasiana, el estilo de las memorias, y hasta las socorridas imágenes de la lírica más convencional (las perlas de tu boca, los labios de rubí). Desestabilizar también los textos de la historia que quisieran enfatizar los objetos y los instantes “gloriosos” de un pasado ya irrecuperable. Desde esta perspectiva, el nuevo poemario de Achugar puede ser considerado como un contra-discurso, que logra desquiciar y dinamitar la significación y los valores originales de textos de distinta índole, para incorporar los escombros resultantes a un mensaje que quiere echarle nueva luz al pasado y, por esa vía, otorgarle un sentido menos heroico a la cotidianidad. Un clarísimo ejemplo de esa intencionalidad contradiscursiva lo tenemos en la “Elegía por Delmira Agustini”, en que el verso mismo se reconoce “Discurso para honrar tu muerte, no los versos de lirios y gigantes asombrado ante el amor oceánico;/ discurso para honrar tu muerte, la calle, el burdel, el balazo permanente”.

“La transformación de estrofas conocidas —continúa la nota de la contratapa con palabras que bien vale transcribir— y el deliberado anacoluto que las acompaña abren como una llaga el sustrato del poema en su proceso de formación. En lugar de insistir en la plasticidad de un referente explícito, el poeta primero pide desnudar la corporeidad de la oración para descubrir la tradición verbal que le da forma y estructura. De esta manera —señala por último la nota—, consolida mitos y textos prestados, pero también acentúa la identidad colectiva del hablante con respecto de sus antepasados”.

En efecto, se distingue en el libro una conciencia metalingüística —más bien metapoética— que hace al autor reflexionar sobre los materiales que intervienen en el hecho poético que lo convoca, y más aún en el modo de articularlos dentro de una estructura textual en desarrollo. Y también, por cierto, el texto resultante logra consolidar los mitos evocados, pero no por la vía de abonarles sustancia y esplendor, como podría pensarse a partir de una lectura desprevenida del comentario crítico transcrita, sino por la vía de destacar la condición mítica misma de esos discursos, la naturaleza de ficción, la base de mentira que entrañan. Contrastarlos, extrapolarlos, caricaturizarlos hace de los mitos y los textos prestados del libro un conjunto reducido al absurdo, casi un significativo vacío que nos lleva desapaciblemente a pensar en la posible vacuidad de los discursos que ahora estemos produciendo.

Esa insinuación recorre todo el volumen, y se alza inequívocamente como uno de los mayores méritos del libro. Otros son la memoria, como recurso expresivo actuante aún contra el imperio de una historia mítica, y la ternura —por uno mismo, por los de uno, por el prójimo— como un efecto de sentido nunca corroído por el ácido de una visión irónica y crítica de la realidad y la vida.

Raúl Bueno Chávez

Hernández Viveros, Raúl: *Una mujer canta amorosamente*. México, Oasis, 1984.

Raúl Hernández Viveros incursiona una vez más en el cuento con su último libro titulado *Una mujer canta amorosamente*, donde reúne cuatro textos en los que predominan nuevamente algunas de sus principales constantes literarias: los personajes populares, el ambiente suburbano, la enajenación de la clase media, el sentido del humor, la amalgama de lo cotidiano y lo fantástico. Además de estas recurrencias hay que señalar, como rasgos frecuentes de su estilo, la inseguridad de la escritura atribuida a una puntuación a veces errada que no corresponde de ninguna manera a la índole del relato, la aglutinación en un sólo párrafo de descripciones o situaciones que no inciden en la acción central sino más bien la perturban, y la contracción de ciertas ideas, medianamente esbozadas en el texto, que no llegan a desarrollarse cuando podrían enriquecerlo con significaciones más amplias. Estas “deficiencias” son, a mi modo de ver, los problemas de composición más evidentes que restan efecto a algunos de los cuentos de Hernández Viveros, que, por estas mismas disonancias, parecen proclives a producir un estado de confusión cuando lo que se pretende es más bien lo contrario.

Estos señalamientos, que me atrevería a considerar como “particularidades” de este modo de narrar, pueden resultar, sin embargo, convincentes y hasta legítimos si nos atenemos a los personajes y medios por los que tiene el autor especial predilección. Es la vida de barriada y de los departamentos clasemedios con sus prototipos humanos agobiados por la pobreza o envilecidos por el hastío. Con un estilo directo, impregnado de expresiones lexicalizadas, verificable aun en aquellos cuentos donde el signo dominante es el de la ambigüedad, como en “Los demonios de la ciudad”, Hernández Vive-