

El arte del silencio: la abolición del arquetipo femenino en la prosa vanguardista de Adalberto Varallanos

Daniela Arcila Medina¹

¹Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

E-mail: daniela.arcila@unmsm.edu.pe

Recibido: 31/05/2023. Aceptado: 31/08/2024.

Como citar: Arcila Medina, Daniela. 2024. «El arte del silencio: la abolición del arquetipo femenino en la prosa vanguardista de Adalberto Varallanos». *América Crítica* 8 (1): 13-22. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/6244>

Abstract—This article analyzes the texts “Prosa con dolor y a un lado” and “Mujer palpable” compiled in the book *Permanencia* (1968) by Adalberto Varallanos. The purpose is to demonstrate that these compositions develop a critique against literature that constructs archetypes in which femininity is pigeonholed. In that sense, through hyperbolizing the narrator-character who rejects the intimate encounter for fear of breaking the ideal he has of the female figure, the male gaze is satirized; as well as, through the omission of the female character, she is freed from the appearance of archetypes that domesticate her. For this, we will outline two concepts that deepen in the particularity of the chosen texts from the review of the theoretical contributions of Stefano Arduini and Giovanni Bottiroli, in addition to the notions of Carlos García-Bedoya’s hermeneutic model. — *Adalberto Varallanos, feminine archetype, rhetoric, avant-garde narrative, character*

Resumen—En el presente artículo se analiza los textos “Prosa con dolor y a un lado” y “Mujer palpable”, compilados en el libro *Permanencia* (1968) de Adalberto Varallanos. La finalidad es demostrar que estas composiciones desarrollan una crítica contra la literatura que construye arquetipos en los que encasilla la feminidad. En ese sentido, a través de hiperbolizar al narrador-personaje que rechaza el encuentro íntimo por temor a la ruptura del ideal que tiene de la figura femenina, se satiriza la mirada masculina; así como también, mediante la omisión del personaje femenino, se la libera de la aparición de arquetipos que la domestiquen. Para ello, perfilaremos dos conceptos que profundicen en la particularidad de los textos escogidos a partir de la revisión de los aportes teóricos de Stefano Arduini y Giovanni Bottiroli, además de las nociones del modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya. — *Adalberto Varallanos, arquetipo femenino, retórica, narrativa vanguardista, personaje.*

*Harto, hartísima, como gustéis,
arranco mi última palabra a los pies de la ausente,
[Aurelia.
Mujer encontrada detrás de una legua.
Adalberto Varallanos*

1. INTRODUCCIÓN

Existe todavía un largo tramo por recorrer en lo que respecta a la visibilización del carácter plural y

heterogéneo de las vanguardias literarias en el Perú. Así lo demuestra la brecha abismal entre la cantidad pletórica de estudios sobre la poesía vanguardista y el grupo reducido de investigaciones que se aproximan a otras aristas discursivas (narrativa, ensayística, revistas). Dentro de este conjunto, el caso de la narrativa vanguardista resulta llamativo, puesto que, a pesar de la existencia de un corpus considerable de textos, obras como la de “la tradición crítica de la literatura peruana ha[n] insistido en

la identificación de *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán como el único producto relevante en la narrativa de vanguardia” (Coca Vargas 2014: 67). Por tal motivo, nuestro trabajo se alinea con aquellos que buscan tejer un diálogo con este repertorio de textos —aún a la espera de una lectura sistemática y profunda— a fin de enriquecer la percepción de las orientaciones, afinidades y rupturas de la narrativa vanguardista peruana¹.

Nos referimos específicamente a Adalberto Varallanos (Huánuco, 1903 – Jauja, 1929), quien fuera uno de los pioneros del surrealismo e iniciador de la técnica del *fluir de conciencia* en el Perú (González Vigil 1990). Perteneciente al vanguardismo peruano, destacó por su función divulgativa relevante al interior de los movimientos vanguardistas. José Varallanos afirma² que “[D]e este grupo, Varallanos era el más enterado de las nuevas tendencias literarias y el introductor y divulgador de los nuevos escritores europeos y americanos” (Varallanos 1968). Si bien se sabe que fue un escritor poliédrico, dado sus incursiones en los terrenos de la narrativa, poesía, crónica periodística y crítica, en vida nunca dejó una obra presta para su impresión. En ese sentido, toda su producción se encontraba dispersa en revistas y periódicos; no obstante, después de cuatro décadas, a modo de homenaje familiar, se compila y publica *Permanencia* bajo la colaboración de José Varallanos y Esteban Pavletich.

De lo anterior se desprende la siguiente interrogante: ¿por qué estudiar la obra de Adalberto Varallanos? Sostenemos que, aun con el carácter fragmentario de su obra, esta presenta una serie de ejes transversales, entre ellos el tratamiento de la figura femenina. Para ilustrar lo anterior, advirtamos la reflexión que esboza el propio escritor en su prosa lírica “Lo que es la mujer”:

Una vez dijo alguien que la mujer era Dalila: *la perdición*. Otra vez dijo otro, que era Julieta: *amadora y heroica*. Y otros y otros dijeron... ¿Pero qué dijeron? Dijeron tan grandes palabras que cerré

1 Mención especial para las tesis Xavier Abril, *novelista disolvente y germinal: tientos sobre El autómatas de Christian Elguera* (2013) y *Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia: propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones* de César Coca Vargas (2014), así como al reciente dossier dedicado a *Escalas* por el centenario de su publicación. Destacamos de este número, los artículos “Lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas” de César Vallejo” de Sergio Luján (2023) y “«Primero el pensamiento, después la razón»: el caso de *Escalas* (1923)” de Eduardo Avalos (2023).

2 A propósito de esto, se afirma que “En cuanto a James Joyce, fue el malogrado escritor quien lo dio a conocer. [...] Adalberto había entrado en un primer contacto con el irlandés, gracias al ensayo publicado por su amigo Valéry Larbaud en la Nouvelle Revue Française, en abril de 1922” (Varallanos 1968: 30).

las puertas de mis oídos. Digo hoy, digo para oír sólo yo: la mujer no es más que una pregunta, esta pregunta: “¿Qué es una mujer?”. (*No se necesita respuesta*) (: 193-194; cursivas nuestras).

Pese a lo que podría decirnos el sentido común, es decir, una aparente aversión o descuido del autor por la figura femenina (con claras alusiones literarias), defendemos la idea de una postura de vanguardia en la obra de Varallanos sobre el personaje femenino en la literatura. En otras palabras, una actitud crítica frente a los escritos que buscan apresar y definir la ontología de la mujer en arquetipos reduccionistas³ (la mujer fatal y la *dolce angelicata*, por ejemplo). Por tal motivo, nuestra hipótesis plantea que en “Prosa con dolor y a un lado” y “Mujer palpable”⁴, de una parte, el narrador-personaje es hiperbolizado con la finalidad de ridiculizar la óptica masculina mediante la expresión del rechazo hacia el encuentro íntimo por temor a la ruptura de un ideal⁵ sobre la figura femenina; y, de otro lado, que el personaje femenino elíptico libera a la figura de la mujer de la domesticación arquetípica y habitual de la literatura amorosa. Para nuestro análisis, haremos dialogar los aportes de la Retórica General Textual de Stefano Arduini y Giovanni Bottiroli con algunas nociones del modelo hermenéutico de Carlos García-Bedoya. Esto con el propósito de perfilar dos conceptos que ingresen en la particularidad de los textos escogidos: el personaje elíptico y el campo figurativo de la hipérbole.

3 Toril Moi (1988) explica que las representaciones sobre la feminidad en la literatura son el producto de un pensamiento dicotómico del que se despliegan personajes que encajan en los estereotipos de “la belleza angelica” o “el monstruo”. En el presente artículo, entendemos por arquetipo femenino no solo uno de los personajes tipos en específico (el ángel del hogar, la femme fatale, la bella muerta, entre otros) sino la pluralidad de las variaciones que hay del personaje femenino ya sea visto desde una óptica idealizada o medrosa en exceso.

4 Para nuestro trabajo, consideramos estos textos como parte de la prosa de Varallanos. Aun cuando se les denomine poemas en prosa, debemos recordar que “los escritores vanguardistas construían obras que, aunque fundamentalmente narrativas, socavaban el proceso narrativo convencional y recurrían a las estrategias retóricas de múltiples modos expresivos, tanto visuales y plásticos como verbales: la lírica [...]; el cine [...]; el periodismo y la publicidad [...]; el teatro y el performance [...]; el folclore [...]; el ensayo [...]; el retablo y el canto [...] y las memorias y el canto [...]” (Unruh 1999: 249).

5 Toril Moi (1988) afirma que la imagen de la mujer en la literatura se encuentra en los extremos de la persona real y como resultado se establecen una serie de moldes.

2. LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA PROSA DE ADALBERTO VARALLANOS

Los primeros estudios sobre Adalberto Varallanos surgen junto a la publicación póstuma de *Permanencia* (Varallanos 1968), específicamente con la introducción y notas de José Varallanos, y el prólogo de Esteban Pavletich (1968). Con respecto a ambos aportes, destaca la evidente pero significativa labor compilativa del deudo del narrador, así como el mérito los dos estudiosos, pues sus investigaciones alumbran datos que consiguen destacar las constantes contribuciones⁶ literarias de Varallanos con relación a su contexto político-cultural. Pese al loable mérito de lo que podría cimentar un estudio de historiografía literaria, señalamos que, en su mayoría, estos primeros asedios a la obra nos brindan un panorama que resulta demasiado extenso (ya del contexto político, ya de la condición de otros escritores de vanguardia) en lugar de una apreciación abisal de la singular obra de Adalberto Varallanos.

Sin embargo, veintidós años después de la publicación de *Permanencia* (1968), González Vigil dedicaría unas páginas a Adalberto Varallanos en la antología *El cuento peruano 1920-1941* (González Vigil 1990), aunque retoma los aportes de Esteban Pavletich y José Varallanos para ahondar y justificar los motivos de la exaltación del autor de “La muerte de los 21 años”. En primera instancia, argumenta que:

Varallanos dejó un racimo de textos de calidad relevante, además de imprescindibles en la historia de nuestra prosa, por constituir en sentido estricto la primera muestra de monólogo interior o flujo de consciencia [...] y de manejo de la secuencia narrativa al modo del montaje cinematográfico y la estética cubo-futurista (: 339).

Debido a que el propósito de estas líneas citadas, en primera instancia, es el de justificar la inserción de la obra de Varallanos dentro de un corpus mayor, González Vigil no propone una interpretación de ella. No obstante, este apartado explica las afirmaciones de los autores anteriores sobre la relevancia del gran prosador desaparecido.

Asimismo, en 1995, la revista argentina *El Jabalí*, bajo la dirección⁷ y pluma de Pablo Narral (1995), publica una nota titulada “Adalberto Varallanos el ignorado” en la que, lejos de profundizar en sus textos literarios, cita lo dicho sobre él, lo cual implica un retroceso en el ya

moroso tratamiento de su obra. Por si no fuera poco, Narral comete graves errores biográficos sobre el prosador, además de incoherencias en cuanto a su afirmación acerca de una nula mención o publicación de su obra después de la muerte de Varallanos, a pesar de que él mismo las cita.

A propósito de la ausencia de una propuesta interpretativa de la obra de Adalberto Varallanos, a inicios del segundo milenio se publica uno de los aportes más relevantes. Nos referimos a la tesis de licenciatura *Adalberto Varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú* de Miguel Bances (2000). Esta se centra en el estudio de las características vanguardistas de tres textos: “La muerte de los 21 años”, “En Chaulán no hay sagrado (film indio)” y “Prosa con dolor y a un lado”. Para ello, previamente, Bances historiza la relación entre la crítica literaria y los movimientos vanguardistas; y también identifica que las principales características de la vanguardia surgen de una relación dialéctica con el discurso de la modernidad. Finalmente, arriba a la conclusión de que los tres textos analizados comparten la idea de que la subjetividad se construye a partir de la fragmentación del discurso.

Para los propósitos de este artículo, nos ceñiremos al apartado de la tesis titulado “La imagen de la mujer como objeto de deseo”, debido a que aquí destacan mayores convergencias temáticas al abordar “Prosa con dolor y a un lado”, texto que conforma nuestro objeto de indagación. En lo que concierne a este apartado, resulta interesante el proceder interpretativo de Bances, pues fracciona el texto en función de las figuras femeninas nombradas con la finalidad de facilitar la exégesis. Si bien consideramos que muchas de sus aproximaciones son pertinentes, cabe señalar la escasa rigurosidad interpretativa, ya que cada fragmento es comentado escueta y superficialmente. Verbigracia, el siguiente extracto: “Andrea. 'un cerro a donde trepamos cogidos del cuerpo; peligroso, no se acerque mucho porque los sentidos supuran salirse hacia afuera” (: 100). Vemos aquí una advertencia de la prohibición del deseo: “no se acerque” (: 109).

Años después, en el “Coloquio Internacional de Encuentros: las vanguardias, México y Perú”, encontramos a Elton Honores (2007), quien se focaliza en el tratamiento del texto “La muerte de los 21 años” y sus conexiones con la vanguardia mediante determinadas expresiones como subtítulos y paréntesis. Estos elementos paratextuales contribuyen al quehacer vanguardista de exploración y amalgamamiento de los géneros. Además, en este breve estudio, el crítico provee un interesante esquema que segmenta la vida del personaje principal en

6 En un apartado del libro *Permanencia* (1968), aparecen comentarios de diversas figuras ilustres del pensamiento peruano. Entre ellas, recopilan un fragmento del tomo IV de *La literatura peruana* de Luis Alberto Sánchez (1965), quien afirma que Adalberto Varallanos practicó el surrealismo en sus escritos antes que Moro y Westphalen.

7 También cabe destacar la dirección de Daniel Chirom.

cuatro etapas, aunque advertimos que sigue un proceder parecido cuando Bances analiza “Prosa con dolor y a un lado”.

En los últimos años, Editora Nómada publicó el libro *Descalzar los atriles: Vanguardias literarias en el Perú* (Di Laura e Ibarra (eds.) 2021), que estuvo bajo la coordinación editorial de Giancarla Di Laura y Katia Irina Ibarra. Esta publicación posee, entre sus varios méritos, la loable virtud de presentar entre sus páginas un pertinente espacio destinado al estudio de la narrativa vanguardista. En este apartado encontraremos tres ensayos y dos de ellos abordan la obra de Adalberto Varallanos; nos referimos a las disertaciones de José Mori Estela y Juan Cuya Nina.

Siguiendo a Mijaíl Bajtín, Mori Estela (2021) se ocupa de calibrar las relaciones dialógicas entre las técnicas cinematográficas y los elementos andinos en la obra de Varallanos; a su vez, las analiza por separado. Por el lado del lenguaje cinematográfico, el ensayista se pregunta de qué manera este redefine el concepto clásico de mimesis, mientras que, por el lado de los grados de asimilación de la palabra ajena (regionalismos, quechua, etc.), se interroga por cómo opera la lucha ideológica dentro de los registros lingüísticos y culturales.

Por su parte, el ensayo de Juan Cuya Nina (2021) tratará la contradicción entre las formas modernas del lenguaje cinematográfico y la ruralidad del mundo representado para establecer una singularidad en la narrativa vanguardista de Varallanos. Esto quiere decir que la modernidad estética del prosista no está expresada en la urbanización del Ande, sino mediante la experimentación de las formas fílmicas. A propósito de esto, Cuya también elaborará un breve análisis de la figura del bandolero andino, sujeto en el que confluyen la modernidad y lo rural; sin embargo, concluye del modo de vida alternativo de los bandoleros, en contraste al modelo occidental, que el prosista se inserta en el indigenismo vanguardista, puesto que sus formas son modernas y el indio ahistórico no puede participar del nuevo proyecto de nación. Esta responsabilidad recae en el neindio o mestizo, pero siempre y cuando este incluya su nueva antigüedad (cultura andina). Sobre las aproximaciones del ensayista, cabe reparar en sus aciertos, entre los cuales es cardinal la relevancia de exponer esta tendencia a la contradicción en la obra de Varallanos. Ahora bien, consideramos confuso dedicar un apartado a la agencia del neindio para la nueva peruanidad, motivo por el que habría que precisar el objetivo de este trabajo debido a la volatilidad de la argumentación.

En síntesis, concluimos tres aspectos sobre la recep-

ción crítica de la obra de Adalberto Varallanos: (i) la aproximación al legado literario del prosista se ejecutó de forma tarda, intermitente y somera, razón que explicaría por qué la nula profundidad analítica de los textos de Varallanos se desarrolló entre largos periodos de pausa y por qué la profundidad interpretativa alcanzada fue gradualmente asida; (ii) pese a que asistimos actualmente a una recepción propiamente crítica de los escritos de Varallanos, es innegable que la sustancia de los estudios recientes radica en ensayar la adhesión de la obra del prosador desaparecido a un rótulo clasificatorio (indigenista o vanguardista); y (iii) la atención de la crítica se encuentra concentrada en “En Chaulán no hay sagrado (Film indio)” y “La muerte de los 21 años”.

3. MARCO TEÓRICO

Para nuestro proceder analítico, usaremos los aportes de la Retórica General Textual y de la Hermenéutica literaria. Esto se debe a que la primera es una rama de la retórica que tiene el acierto de haber ampliado su alcance interpretativo, cuyo análisis se ceñía a la *elocutio*, al estudio de las relaciones entre las figuras y la visión del mundo del texto, el cual comprende las diferentes secciones de esta disciplina (*elocutio, dispositio e inventio*); mientras que el segundo, por su carácter orgánico, favorece el diálogo conceptual con diversos marcos como la retórica. En el presente estudio se emplearán, para el caso de la Retórica General Textual, la categoría de *campo figurativo* de Stefano Arduini y la tipología de personajes retóricos de Giovanni Bottioli; y de la hermenéutica, en cambio, la hipérbole como figura de pensamiento y la caracterización indirecta del personaje, ambas desarrolladas por Carlos García-Bedoya. A continuación, estableceremos puentes epistemológicos entre estos aportes teóricos para el modelamiento de los conceptos de *campo figurativo de la hipérbole* y de *personaje elíptico*.

3.1. Campos figurativos de la hipérbole: hipérbole, verborragia e ideokyrion

Siguiendo a Stefano Arduini (2000), el campo figurativo se define como un ámbito cognitivo que engloba un conjunto de figuras retóricas en relación con un paradigma para la comprensión, organización y expresión del mundo. De lo anterior se deduce que los campos figurativos son el soporte epistemológico de las figuras retóricas; así, Arduini propone seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis.

Ahora bien, como se mencionó en la introducción, la hipótesis esbozada implica la relevancia de la hipér-

bole, por ello cabe preguntarse lo siguiente: ¿en dónde se localiza esta figura retórica en la teoría de los campos figurativos de Arduini? No se obtiene respuesta del teórico italiano. No obstante, si tomamos en cuenta lo planteado por Carlos García-Bedoya, este sitúa a la hipérbole en el apartado de “figuras de pensamiento”. El crítico sanmarquino explica que aquella “consiste en exagerar los rasgos o cualidades de uno o varios elementos” (García-Bedoya 2019: 158). Este mecanismo de exageración, como declara el título del apartado, opera en el pensamiento, es decir, sería compatible con el carácter cognitivo de la categoría de campos figurativos.

En ese sentido, se perseguirá la ejecución de una amalgama entre ambos conceptos con la finalidad de desarrollar una categoría que proponemos llamar el séptimo campo figurativo, que sería el de la hipérbole. Entendemos este campo de una manera más amplia de la que tradicionalmente se le asocia a esta figura y la desdoblamos en tres operaciones: la hipérbole propiamente dicha, la verborragia y la *ideokyrios*. Para explicar tales operaciones, las detallaremos en relación con los estratos planteados por García-Bedoya (2019).

En el estrato superficial encontramos la hipérbole propiamente dicha cuya descripción explicamos en la cita anterior. Por otro lado, en el estrato medio, la verborragia operará en la cantidad de diálogos asignados a los personajes, es decir, la disposición. Finalmente, en el estrato profundo, opera la *ideokyrios*, que implica la dominación de las ideas de un personaje sobre los otros en el relato; esto no se aplica al soliloquio, pues no hay dominación explícita de ideas sobre otros personajes a raíz de la ausencia de estos⁸. La *ideokyrios* es comúnmente patente en lo que llamamos fluir de la conciencia⁹, pues postulamos que, durante este modo de relato, las ideas y pensamientos del personaje en cuestión son hiperbolizadas en contraposición a la de otros.

3.2. El personaje elíptico

Por otro lado, debido a que los textos por abordar son esencialmente estáticos, es decir, no responden en demasía a la acción narrativa como sí al fluir de conciencia¹⁰

8 Podemos ejemplificar con el caso de *Hamlet* (1623) de Shakespeare.

9 “La corriente de conciencia, usada como hemos dicho, va más allá de la sintaxis: obliga a ordenar los elementos semánticos de acuerdo con el principio de la asociación libre” (Chatman 1990: 203).

10 “Aunque murió pronto, antes de legarnos una obra señera, Varallanos dejó un racimo de textos de calidad relevante, además de imprescindibles en la historia de nuestra prosa, por constituir en sentido estricto la primera muestra de «monólogo interior» o «flujo de conciencia»” (González Vigil 1990: 339).

(pensamientos, descripciones, sensaciones, etc.), nos centraremos en el estudio del personaje, por lo cual nos valdremos del planteamiento de García-Bedoya sobre los modos de caracterización de dicha entidad ficcional: caracterización directa, la cual se refiere a la descripción que ofrece el narrador acerca de los personajes, y caracterización indirecta, la cual da cuenta de los rasgos distintivos de estas entidades través de las acciones de los personajes (: 301).

Además, para una mayor precisión en la interpretación de los personajes, emplearemos una categoría desarrollada en la retórica del personaje de Bottiroli, aunque partiendo de lo expuesto por Fernández-Cozman, quien asevera que:

Giovanni Bottiroli (1993) (1993) ha propuesto, desde una óptica cognitiva, el funcionamiento de cuatro provinciales figurales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la negación (léase antítesis). La primera se sustenta en la analogía; la segunda, en la contigüidad; la tercera, en la inclusión; y la cuarta, en la inversión. Este modelo teórico, según el pensador italiano, puede aplicarse al análisis de los personajes de una novela, un cuento, obra de teatro o poema. En tal sentido, hay personajes metafóricos, metonímicos, sinécdoquicos y antitéticos (Fernández Cozman 2011: 8).

En ese orden argumentativo, a fin de abordar la prosa de Adalberto Varallanos y sus particularidades, también proponemos, en diálogo con lo expuesto por García-Bedoya, la categoría del personaje elíptico, la cual se sustenta en la omisión (siguiendo la línea de lo explicado por Fernández-Cozman). Así, definimos la categoría del personaje elíptico como el resultado de llevar al extremo la caracterización indirecta hasta el punto en el que la caracterización directa sea casi nula o nula (omisión).

4. LA SUPRESIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO EN “PROSA CON DOLOR Y A UN LADO” Y “MÚJER IMPALPABLE”

Revisada la recepción crítica y esclarecidos los conceptos teóricos, procederemos a analizar el texto “Prosa con dolor y a un lado”. Veamos lo que indica el narrador:

Yo no puedo cantar mi juventud porque está sobre mí o no lo he palpado en mis años, semanas, días calendarizados; es que pienso en Margarita, personaje de novela, ayer nomás entre mis manos, o dudo si en mi impotencia orillo mis ganas para después. Minuto impropio (Varallanos 1968: 100).

El fragmento citado inicia el relato con la confesión de doble impotencia del narrador que radica en torno a su

juventud y a su inexperiencia sexual. Confiesa no poder hablar (léase cantar) sobre su juventud, debido a que aún se encuentra en esta etapa, así como tampoco la ha experimentado a cabalidad.

Teniendo esto en cuenta, resulta pertinente atender a la primera figura femenina aludida en el relato: Margarita. Sirviéndose doblemente del campo figurativo de la sinécdoque (la parte por el todo), se nombra “personaje de novela” por literatura y, a su vez, alude a esta por ficción. Tal empleo de naturaleza doble del campo figurativo esconde a la figura femenina en sus recursos retóricos, del mismo modo que el designarla como ficción conlleva a pensar en ella como un ser lejano que convoca a la *imaginación* en el narrador. La lejanía de Margarita, argumentamos, implica dos cuestiones: la intangibilidad y la incognoscibilidad. Sostenemos que esta última característica, concedida por el narrador-personaje al sujeto de su deseo, se esconde tras la primera como una suerte de metáfora. Esta operación es replicada de manera general en las interacciones entre otros personajes femeninos y el narrador, por lo que esta hipótesis será verificada en los siguientes fragmentos del relato. De esta manera, el segmento dedicado a Margarita culmina en lo que parece un acto onanista ante la imposibilidad de poseerla, el desborde del deseo, o como indica el narrador: “dudo si en mi impotencia orillo mis ganas para después. Minuto impropio” (Varallanos 1968: 100). La adjetivación de este acto como *impropio* no solo se emplea para desdeñar la masturbación como inadecuada o vulgar, sino que describe al acto como enajenante, es decir, desde la acepción que implica que este accionar aleja a Margarita de lo que es propio de ella para convertirla en algo diferente. Por lo tanto, esta se configura como una sutil crítica a la idealización de la figura femenina.

La segunda figura femenina, Andrea, “es una mujer disoluble para quedarse ahí, hasta mi vuelta. Nos vamos. Esperan a mediodía un cerro a donde trepamos cogidos del cuerpo; peligroso, no se acerque mucho porque los sentidos supuran salirse hacia afuera” (: 100). En el fragmento citado se evidencia la preponderancia del pensamiento antitético en dos puntos: cuando el narrador menciona que Andrea es disoluble con la finalidad de —o para— permanecer, y en la indecisión del relator entre la cercanía que debe o no tener con Andrea: “trepamos cogidos del cuerpo; peligroso, no se acerque mucho”.

Respecto al primer ítem antitético, la clave interpretativa se encuentra en el conector de finalidad¹¹, el cual revela que lo que haría permanente a Andrea (al menos

para el narrador) sería su disolubilidad, su evanescencia y su desvinculación que, desde nuestra lectura, radica en su actitud reticente a la intimidad emocional. Dicho de otra manera, lo que convertiría en imperecedera a esta figura femenina es la capacidad de no dejarse conocer.

El segundo ítem antitético, por su parte, nos revela el miedo por la proximidad física pese a la acción de subir un cerro abrazados (cogidos del cuerpo); esto representa un dilema en el narrador entre asir el cuerpo de Andrea para conseguir llegar al cerro y detener el contacto físico, por ende, no alcanzar el lugar deseado. Ahora bien, la razón que detiene esta proximidad física es que “los sentidos supuran salirse hacia afuera”, mientras que lo que lo mantiene firme a sujetar a Andrea podría ser el deseo de subir el cerro. El hecho de que ambos deban trepar el alcor juntos esboza la posibilidad de que se trate de una metáfora eufemística sobre la cumbre del acto sexual y que el peligro de la cercanía signifique la supuración (o desborde) en dos modalidades: eyaculación y emociones.

En el relato, lo subsiguiente a la advertencia del desborde culmina con una repetición exclamativa de la última palabra del enunciado anterior, que anuncia el anegamiento de sentidos.

[...] los sentidos supuran salirse hacia afuera. ¡Afuera! un ginete cruza el pantano en ascensión y atraviesa con un puñal así mismo, asombro, pero llega el enemigo oportuno, no pensaba, era de la casualidad, venía a caballo ídem, potro alazán, y el encuentro o polémica, violencia, él habla mucho, no grita, él saca su cuchillo y ¡zás! le corta la lengua. Ah, malvado criminal. El ginete corre a campo libre, ágil, joven, enteramente joven, el otro también. Público, señores, mi lengua, se ha llevado mi lengua. Asesino (: 100).

Inmediatamente estos sentidos se liberan en una alegoría: los “ginetes”, quienes refuerzan la interpretación mediante sus respectivas caracterizaciones indirectas. Veamos:

- Ginete 1: Ginete joven que se autolesiona y que luego le corta la lengua a su enemigo. Además, tiene la característica de gritar a raíz de que toma en cuenta la necesidad de contrastarse a la descripción de su enemigo.

- Ginete 2: Enemigo del primer ginete, es el segundo en aparecer y quien apertura el conflicto con su presencia, pues representa las fuerzas contrarias al primero. Se menciona que habla mucho, pero no grita.

El primer ginete se caracteriza indirectamente como sacrificado, profundo e intenso en tanto que el grito parte de la emoción y se distingue por ser un sonido gutural (profundo). Es pues, una alegoría de la pasión. El segundo ginete (el enemigo), en cambio, se caracteriza porque

11 “Para quedarse ahí hasta mi vuelta” (Varallanos 1968: 100; cursivas nuestras).

su existencia está condicionada en función de la presencia del primero, es decir, su existencia es el refrenamiento del primero. A su vez, este es un personaje charlatán y no grita, a saber, es dialogante y moderado. Es, en efecto, una alegoría de la razón.

En ese sentido, ambos personajes alegóricos representan la confrontación de los desdoblamientos del narrador. Esto último culmina con la victoria de la pasión que se representa mediante la mutilación del instrumento de la razón superflua (medura y control): la lengua. La reafirmación de esta interpretación radica, asimismo, en la juventud de los dos personajes alegóricos en concordancia con la del narrador y en el hecho de que al final este afirma que la lengua que el jinete 2 perdió es, de hecho, la suya.

En cuanto a la tercera mujer, el narrador nos revela un amor no correspondido: “Olga no me quiere, segura. Lástima que yo, sí Louis Aragon¹², juventud y no he besado todas las bocas” (: 101). Sobre esto, Bances (2000) acierta al comentar la imposibilidad de un amor o la consecución del objeto de su deseo, pero se debe añadir a esta observación que tal restricción no se basa solo en el rechazo del ser amado, sino también en la inviabilidad del cortejo perpetuo y la sapiencia de la consumación de todos los amores futuros que vendrán, a partir de su referencia al poeta Aragón. Entonces, Olga es únicamente una excusa para expresar su frustración generalizada.

En el cuarto caso, el rechazo a la consumación del ac-

12 Es sugerente encontrar una mención al poeta francés Louis Aragon, cuya obra aborda, entre otros temas, la imposibilidad de amar lo conocido. En *Les yeux d'Elsa* (1942), por ejemplo, se evidencia este pensamiento en la solicitud que la voz poética realiza a su objeto de deseo. Este le pide, como requisito para la realización de su amor, ocultar su retrato como si de un gusano en un crisantemo se tratara, ocultarlo también como un tema dentro de otro tema cuyo amor es la espera del sol y no el sol mismo. Leamos:

*Tu me dis Si tu veux que je t'aime et je t'aime
Il faut que ce portrait que de moi tu peindras
Ait comme un ver vivant au fond du chrysanthème
Un thème caché dans son thème
Et marie à l'amour le soleil qui viendra* (Aragon 1969: 103)

Otro célebre poema titulado “Il n’y a pas d’amour heureux”, perteneciente al poemario *La Diane française* (1944), lo evidencia mucho más en tanto declara que el hombre, al tratar de asir ya sea el amor o la felicidad, terminará desintegrándolo:

*Rien n'est jamais acquis à l'homme Ni sa force
Ni sa faiblesse ni son cœur Et quand il croit
Ouvrir ses bras son ombre est celle d'une croix
Et quand il croit serrer son bonheur il le broie
Sa vie est un étrange et douloureux divorce
Il n'y a pas d'amour heureux* (Holguín 1954: 110)

to amoroso (ya sea de la intimidad emocional o intimidad física) es más evidente:

Naticha me alargó hasta sus brazos. Era para dormirse enseguida, así lo hice. Cúbrame con toda la cama que tenga. Ah, es insoportable. Gracias. Me desgrano. De cerca, cansado, no puedo dejar de esconder mis prolongaciones, de repente aíslo me, como San Lorenzo —frente al Callao— en mi pena (Varallanos 1968: 101).

En este fragmento se advierte la preponderancia de la antítesis que es expresada en el distanciamiento emocional a partir de la aproximación física: mientras ella alarga sus brazos hacia él, también ha alargado (alejado) al narrador. Esta interpretación se reafirma en la metáfora presente en la solicitud del narrador de ser cubierto con toda la cama que tenga, donde la “cama” es intimidad y, pese a solicitarlo, califica la situación como insoportable, y agradece esto. La cercanía al ser amado lo desintegra y causa la prolongación de la distancia que los separa. Vale decir, después de una aproximación física, el narrador no puede evitar estar alejado (aislado) de ella.

En las siguientes líneas, nos dará una pista que potencia la exégesis: “Ella tendrá su porvenir, en preparación, su casa, sus amistades, sus saludos en la calle y yo ¡nada!” (: 102)”. En este fragmento, el narrador describe un futuro para ella, en antítesis con el “y yo ¡nada!” del narrador. Los sustantivos mencionados (casa, amistades, saludos) funcionan como recursos que hiperbolizan la connotación de que ahora (tras la consumación física de su amor) ella es habitual para él, por lo mismo es que a él ya no le queda nada por conocer. Por lo tanto, el hecho de su constatación de no tener nada en contraste con la figura femenina no se basa en sus deseos de ser conocido, sino en el hecho de que ella ha logrado liberarse de la idealización que la apesaba al volverse cognoscible.

Por otro lado, el personaje femenino que clausura este relato es una figura del pasado del narrador: “Aurelia, todavía nos llamaba, con su sonrisa de anteayer. Se adelantaron varios hombres articulados cubriéndole la falda. Sus dedos entonces tejían un rosario de minutos colorados” (: 103). Las acciones del personaje configuran una descripción indirecta a través de metáforas que connotan su intención de retornar al presente del narrador (anteayer), su belleza física y su carácter coqueto, pero virginal mediante la alegorización de los hombres articulados que cubren (vigilan) su falda, interpretamos esto también como una censura de la sexualidad de Aurelia. Por otra parte, la metaforización de los dedos en forma de rosario alude a la virginidad y a la acción de cubrirse el pecho con las manos. En ese sentido, podemos obser-

var que los personajes masculinos se encuentran velando por la idealización de la figura femenina, esto teniendo en cuenta de que la intimidad física ha sido retratada, hasta este momento, como el comienzo de la ruptura de la incognoscibilidad del personaje femenino.

Finalmente, el narrador culmina el texto con una sentencia: “Harto, hartísima, como gustéis, arranco mi última palabra a los pies de la ausente, Aurelia. Mujer encontrada detrás de una legua. 3 p. m. Julio 30 de 928” (Varallanos 1968: 103). En el fragmento citado, el narrador denota un descuido en cuanto a su identidad con el género masculino o femenino en su propia adjetivación (descripción directa); esta caracterización connota hartazgo respecto a las diferenciaciones hombre-mujer. En las líneas siguientes, la exasperación del narrador es patente en el verbo “arranco”, por lo que enuncia, de mala gana, una última palabra sobre Aurelia. No la adjetiviza ni tampoco la juzga ni la alaba. Tras haber pronunciado su nombre como tal, ella es encontrada detrás de una legua. Así, y con base en lo expuesto anteriormente, argumentamos que el hecho de que estuviera perdida y que la localizaran detrás de una legua es un juego de palabras entre “legua” y “lengua”: la primera nos da la impresión de distancia o lejanía, y el empleo correcto de la expresión sería “a una legua”; no obstante, el uso del adverbio “detrás” conlleva a pensar en la palabra “lengua”, lo cual configuraría una metáfora en la que este órgano simboliza la palabrería que oculta a la verdadera mujer.

En conclusión, el narrador muestra un dilema entre la aproximación (física o emocional) a los personajes femeninos, debido al rechazo que supone las implicancias de la intimidad, y el placer del derrotero hacia la consumación del amor (cortejo). Además, nos refiere a un hartazgo con respecto al abordaje de la mujer que no se da sino al final del relato, acaso a modo de evolución. A propósito del hartazgo, este resulta contradictorio en tanto los personajes femeninos se ven totalmente sumidos en descripciones indirectas, *ideokyrios*, entre otros. Estos recursos terminan por configurar diversos personajes elípticos que se ven minimizados al máximo en expresión, por lo que la propuesta de Varallanos termina aboliendo cualquier esbozo de arquetipo femenino; inclusive, esto se evidencia con mayor claridad en el personaje de Aurelia.

Este cúmulo de ideas que nos aproximan a una conclusión general serán consolidadas con la exégesis de un segundo texto de Varallanos. Por ello, en este breve apartado interpretativo, analizaremos “Mujer palpable”, relato en el que se describe directamente a la mujer mediante una hipérbolo: “Ella cabía en mis manos” (: 104).

Tal caracterización no solo implica el ínfimo tamaño del personaje, sino también la connotación de tenerla bajo su dominio pues implica que el personaje femenino posee características que facilitan su manipulación; esta interpretación se ve reforzada en la primera línea del siguiente extracto:

La toqué en las manos que ya no eran tuyas. “Es usted una muchacha muy linda”, le dije. Ah, sí, respondía, vigilando con sus ojos las cercanías para no verla sino yo. Exclusivista, adinerada. Bebía en su perfil porque eran más sus líneas que a los otros ocultaba. Llegué a sus párpados que ensombrecían su rostro. ¿Sabes?, exclamé, debes quitarte esa sombra. Se movía y quería quedarse en mis manos. La detuve, observando que de pequeño me enseñaron a usar con cuidado los objetos de cristal y a recibir las joyas femeninas con los brazos abiertos, diciendo: ¡gracias! (: 104).

El contacto que el narrador establece con el personaje femenino constituye la posesión de su cuerpo: “La toqué en las manos que ya no eran tuyas”. Luego de poseerla, el narrador adquiere voz en el estilo directo cuando afirma “[E]s usted una muchacha muy linda”. En este punto, la verborragia en pro del narrador-personaje es evidente en contraste con la respuesta de la figura femenina que replica mediante la voz del narrador: “Ah, sí, respondía”, de esta manera, la dominación del narrador empieza a expresarse de diferentes maneras. En las siguientes líneas se observa la fascinación del narrador por la exclusividad del personaje femenino y la admiración por su corporalidad, hasta que fija su atención en los párpados del personaje: “¿Sabes?, exclamé, debes quitarte esa sombra”. El hecho de nombrar a los párpados por sombra configura una metáfora en la que aquellos son en realidad una especie de velo natural que oculta a la figura femenina del mundo y viceversa. A diferencia de el relato anterior, en “Mujer palpable”, el narrador no solo rehúye a la posibilidad de conocer al personaje femenino con la finalidad de salvaguardar su idealización sino que pretende que este ideal que se impone a la figura femenina se mantenga intacto ante la sociedad.

Por otro lado, la antítesis se hará patente en la discordancia entre la acción del personaje femenino y la perspectiva que tiene el narrador acerca del comportamiento de la figura femenina: “Se movía y quería quedarse en mis manos. La detuve”. A su vez, en esta cita podemos encontrar una forma de hiperbolización de las ideas o pensamientos del narrador-personaje que dominan los de la figura femenina, esto es, una *ideokyrios*. La incoherencia que nos presenta la interacción antitética entre ambos personajes resulta en la ridiculización del narrador, la

cual funge como crítica sobre la manipulación ejercida sobre el personaje femenino.

Siguiendo la interpretación, en las líneas próximas se provee al personaje de descripciones indirectas de la subjetividad del narrador, pues no se basan en una acción del personaje femenino, sino en una metáfora construida por el narrador, quien sentencia: “de pequeño me enseñaron a usar con cuidado los objetos de cristal y a recibir las joyas femeninas con los brazos abiertos, diciendo: ¡gracias!”. El personaje femenino como un objeto de cristal/joya es entendido como un ser frágil y de finalidad utilitaria a la par de un objeto. De esta manera, el narrador se devela como una entidad que, mediante la hiperbolización de sus ideas, manipula la existencia del personaje femenino en cuanto a la intencionalidad de sus acciones y la caracterización que este le otorga. Sin embargo, señalamos que la *ideokyrrios* del narrador no solo lo sitúa en una aparente posición de dominio, sino que se evidencia y contrapone al contexto del narrador-personaje mediante el empleo de la antítesis. Esto, como se mencionó anteriormente, lo ridiculiza mediante su propia herramienta de dominio, es decir, la hiperbolización.

Asimismo, el narrador expresa su deseo hacia el personaje femenino en el siguiente pasaje: “Y ella acabó alejando su faz que después la rehice, estando a solas, para no entregarle otra” (: 104). Este deseo por poseerla, a diferencia de “Prosa con dolor y a un lado”, no evidencia una antítesis en su indecisión por consumir el acto, ya que es la propia reticencia del personaje femenino lo que lo refrena.

Finalmente, el personaje femenino cede ante el deseo del narrador:

[...] el cielo testigo y dos arbolitos vieron irse a ella con todas las ilusiones que su mamá le había encargado que cuidara. ¿Sabes Alberto?, salía de su boca de color virginal: “yo quiero gozar contigo la primavera”. Gracias, solté de inmediato (: 104-105).

Sin embargo, inmediatamente se asomó la posibilidad de la consumación de las pasiones (aproximación física) mediante la metaforización de la primavera, toda proximidad emocional se deshace. “Pero, ¿ignora? Está ausente y se alquila en las tiendas, en los talleres de moda, en los cines” (: 105). Por tanto, el conocimiento que el narrador tiene sobre ella se hiperboliza, es decir, desde su perspectiva el grado de proximidad que hay entre ella y él también lo posee el resto de las personas, esto se connota en la enumeración de una serie de lugares que implican gran concurrencia de personas y que además se relacionan con el espectáculo. Se puede, por tanto,

afirmar que las pretensiones de mantener intacta la idealización sobre la figura femenina para con la sociedad se ha frustrado tanto como la de mantenerla para él mismo. El narrador sentencia: “PRIMAVERA, GRAN CIRCO” (: 105). Esto hace una sutil referencia a la consumación de la intimidad entre ambos personajes.

Si bien en un inicio se vio que el principal escollo para la consecución de la aproximación entre ambos radicaba en la negativa de la figura femenina, el viraje de sus intenciones la configuran como la artífice de su liberación del *ideokyrrios* del narrador en tanto se aleja de la idealización para encausarse a la búsqueda de una proximidad que deshaga el arquetipo en el que está siendo reducida.

5. CONCLUSIONES

A partir de lo expuesto, hemos evidenciado tres aspectos. Uno, que la interpretación de la obra de Adalberto Varallanos se ejecutó de forma tardía y superficial, de manera que, actualmente, todavía existe una amplia gama de textos que están a la espera de las disquisiciones críticas. Dos, que en los textos “Prosa con dolor y a un lado” y “Mujer palpable”, la hiperbolización del narrador-personaje orilla a las figuras femeninas dentro del concepto de *personajes elípticos*, debido a que el silenciamiento de estas figuras femeninas se manifiesta tanto en la forma como en el contenido, y, a su vez, ridiculiza la óptica masculina mediante la antítesis de sus deseos y la discordancia con la realidad. Tres, que el personaje femenino elíptico tiene una importancia central en la obra de Varallanos, dado que es empleado para finiquitar con los arquetipos mediante la minimización de su carácter. En esa línea, el personaje femenino elíptico supone la liberación de la figura de la mujer de los preceptos provenientes de la literatura que se adjudican un conocimiento sobre la feminidad.

REFERENCIAS

- Aragon, Louis. 1969. *Les yeux d'Elsa*. París: Seghers.
- Arduini, Stefano. 2000. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Avalos, Eduardo. 2023. “Primero el pensamiento, después la razón: el caso de Escalas (1923)”. *Archivo Vallejo* 6 (12): 205-21. <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.10>.
- Bances, Miguel. 2000. “Adalberto Varallanos: un caso de narrativa de vanguardia en el Perú”. Disertación de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Bottiroli, Giovanni. 1993. *L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*. Torino: Bollati Boringhieri.

- Chatman, Seymour. 1990. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Coca Vargas, César. 2014. “Siete ensayos de interpretación de la narrativa peruana de vanguardia. Propuesta comparatista a través de la lectura de siete brevísimas narraciones”. Disertación de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cuya Nina, Juan. 2021. ““Crimen celestial” de Adalberto Varallanos: un estudio del bandolerismo en los Andes desde una visión vanguardista y cinematográfica”. En *Descalzar los atriles: Vanguardias literarias en el Perú*, editado por Giancarla Di Laura y Katia Irina Ibarra, 185-201. Ciudad de México: Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.9>.
- Di Laura, Giancarla y Katia Irina Ibarra (eds.) 2021. *Descalzar los atriles: Vanguardias literarias en el Perú*. Ciudad de México: Editorial Nómada.
- Elguera, Christian. 2013. “Xavier Abril, novelista disolvente y germinal”. Disertación de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Fernandez Cozman, Camilo. 2011. “Una retórica del personaje en Los ríos profundos de José María Arguedas”. *Letras* 82 (117): 7-16. <https://doi.org/10.30920/letras.82.117.1>.
- García-Bedoya, Carlos. 2019. *Hermenéutica literaria. Una introducción al análisis de textos narrativos y poéticos*. Lima: UNMSM-Cátedra Vallejo.
- González Vigil, Ricardo. 1990. *El cuento peruano (1924-1941)*. Lima: Ediciones Copé.
- Holguín, Andrés. 1954. *Poesía francesa*. Madrid: Guadarrama.
- Honores, Elton. 2007. “La narrativa de vanguardia en Adalberto Varallanos. Análisis de “La muerte de los 21 años”. La alforja de chuque (blog)”. <https://gonzaloespino.blogspot.com/2007/07/narrativa-de-vanguardia-varallanos-por.html>.
- Luján, Sergio. 2023. ““Lo animal en “Muro noroeste” y “Los caynas” de César Vallejo””. *Archivo Vallejo* 6 (12): 173-203. <https://doi.org/10.59885/archivoVallejo.2023.v6n12.09>.
- Moi, Toril. 1988. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mori Estela, José. 2021. “La liberación de lo heterogéneo: el carácter dialógico del relato .^{En} Chaulán no hay sagrado (film indio)” de Adalberto Varallanos”. En *Descalzar los atriles: Vanguardias literarias en el Perú*, editado por Giancarla Di Laura y Katia Irina Ibarra, 143-61. Ciudad de México: Editora Nómada. <https://doi.org/10.47377/vangal.7>.
- Narral, Pablo. 1995. “Adalberto Varallanos, el ignorado”. *El Jabalí* 4:3-22.
- Pavletich, Esteban. 1968. “Prólogo”. En *Permanencia*, 17-50. Buenos Aires: Ediciones Andimar.
- Sánchez, Luis. 1965. *La literatura peruana*. Vol. IV. Lima: Talleres Gráficos Villanueva.
- Unruh, Vicky. 1999. “¿De quién es esta historia?: La narrativa de vanguardias en Latinoamérica”. En *Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, editado por Harald Wentzlaff-Eggebert, 249-65. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert. https://publications.iai.spk-berlin.de/receive/riai_mods_00001723.
- Varallanos, Adalberto. 1968. *Permanencia*. Buenos Aires: Ediciones Andimar.