

## **Gustavo Pereira: Dama de niebla, dama de agua**

Elennys Oliveros

“El sueño es el mito personalizado, el mito es el sueño despersonalizado...”  
(Campbell, 1972:25)

El texto es materia y sustancia consciente. Ha nacido bajo un plan creativo y dialéctico en el cual los efectos del sentido comunicable prefiguran una atmósfera de confianza entre lector y autor, signado como un acto sagrado e inquebrantable. Ambos actores prometen no mentir en su comunicación; sin embargo, ha sido siempre lo que no se dice lo más importante a la hora de un análisis. Bien, lo no dicho está guarnecido por muchas capas conscientes e inconscientes y son estas últimas el punto a escudriñar en un análisis de tipo psicocrítico. Por suerte, este recorrido no es sencillo y como toda incursión a un espacio textual desconocido hay que tomar los instrumentos adecuados y *seguir las señales* que nos ofrece la obra, pues sólo ella puede abrirnos un claro a lo que aquí llamaré *zona transparente del sentido*.

Señaló Freud hace algún tiempo que lo realmente pertinente para la interpretación de los sueños es el contenido latente implícito en el sueño manifiesto, ya que de alguna manera esos elementos que permanecían reprimidos en nuestro inconsciente, se han ocultado con formas más suavizadas de modo que puedan burlar la prudente vigilancia que efectúa el Yo (conciencia). Es decir, para que los recuerdos reprimidos pasen a ésta zona han debido cruzar por una fase en la cual los materiales inconscientes se hacen *preconscientes*, sufriendo un proceso de condensación (metáfora) y desplazamiento (metonimia) con el fin de evadir o disminuir el sistema de censura erigido por la conciencia. Ahora bien, ¿cómo basarnos en una teoría de la interpretación de los sueños si el producto a explorar son textos poéticos producidos *conscientemente*, y no sueños desordenados y deformados? Existe una analogía que nos puede ayudar a eludir distancias falsas: al igual que los sueños el lenguaje poético se sustenta principalmente de los procesos metafóricos y metonímicos, constituyendo de este modo un sistema de redes simbólicas que proyectan una realidad en apariencia independiente del mundo



convertido en pálida víscera.

(*Somari del corazón alado*. 1980:7)

En el primer verso existe una comparación interesante entre “corazón” e “ibis”, específicamente en una cualidad de éste, el vuelo. Esta alusión me parece desconcertante debido a las características fenotípicas de esta ave zancuda y a su relación simbólica con el agua, ya que siguiendo a Hans Biedermann en su *Diccionario de Símbolos* (1996), el ibis se alimenta de peces muertos del río a causa de su incapacidad para nadar, para lo cual debe revolver con su pico una cantidad de tierra fangosa y por tal razón da la idea de búsqueda constante. En los versos siguientes, el corazón de la voz lírica –*pájaro gastado de volar*– realiza un recorrido por la geografía poemática partiendo del escenario en el cual el enunciador proyecta su discurso. Este corazón es un ave de rapiña como el ibis, puesto que está en contacto con zonas periféricas de lo urbano y aunque se desplace sobre la ciudad parece ser que ésta es un lugar de carencias, lo que me lleva a intuir que el ave ejerce la función de puente entre aquello que se rehúsa a ser abordado de forma directa por el poeta. Por un lado, la orilla constituye el límite, el extremo final de una extensión; además posee un vínculo semántico con lo cortante, el abismo y el final de un camino. Todo esto expresa una situación de tensión, de un miedo casi oblicuo que reside en lugares de excreción y fetidez como lo son los espacios simbólicos de “el puerto” y “las azoteas de los hoteles”; nótese que ambos elementos están emparentados semánticamente por un rasgo de soledad y refugio, puntos, según parece, en el que el hombre *urbano* podría pasearse libremente, pero con las restricciones que establece los *límites* de ambos espacios.

Intuyo en éstas coincidencias de lugares signados por el corte de líneas y el estado de exilio al que apuntan, la notable presencia de un aspecto castrador, la Ley como lo denomina Lacan, proyectado líricamente bajo los rasgos de aridez, *conformidad* y desamparo a los que se arroja el poeta. Deduzco también que la Ley constituye una fuerte barrera que impide llegar a las zonas en donde moran las aguas: “y resuelve que todo es una estúpida salida un miserable / agujero...”. No hay hacia dónde escapar. De lo circular – “Según las especulaciones de los filósofos platónicos y neoplatónicos, el círculo es la forma más perfecta...” (1996:109) – se pasa a un estado escindido, (des) animado que, de acuerdo a las

propuestas psicoanalíticas representa la transición de la etapa edipal a la vida adulta y consciente, como lo señala Terry Eagleton “El sujeto humano que emerge del proceso edipal es un sujeto *dividido*, desgarrado precariamente entre lo consciente e inconsciente, pues el inconsciente siempre puede volver a acosarlo.” (S/F:188).

Sin embargo, en Gustavo Pereira esa transformación halla su lógica en una concepción paradisíaca del mundo mítico del indígena, mundo al que alude con la metonimia “círculo de tiza”, espacio de lo maternal y nutricio en el que no se padeció de soledad, ni desamparo. Así pues, el movimiento de búsqueda que realiza el “corazón alado” me recuerda mucho a las excursiones que llevaron a cabo el cuervo y la paloma bíblica después de la destrucción del mundo por el *diluvio* ordenado por Dios: “Después de cuarenta días, Noé abrió la ventana del arca que había hecho y soltó un *cuervo*; *pero el cuervo volaba de un lado para otro esperando que la tierra se secase.*” (Gn 8.6-7). (Las cursivas son mías). No puedo eludir la relación que parece existir entre el “cuervo” bíblico y el “ibis” del poema de Pereira debido a los rasgos externos de ambas aves. El plumaje del ibis es blanco, “...excepto la cabeza, cuello, cola y extremidad de las alas, donde es negro.” (D.R.A.E.). Como puede verse, tanto el ibis como el cuervo comparten el color negro, además de su habilidad para alimentarse de animales muertos; de igual modo, el cuervo y el ibis han fracasado en su intento por encontrar una tierra habitable. Todo ello me lleva a concluir que el reino de lo maternal, lo acogedor, lo unitario y simétrico se ha desplazado y dislocado de su lugar primigenio para dar paso a un espacio de la incertidumbre y el vacío, experiencia que vive la voz lírica desde su soledad y en la que se acoge por medio de los recuerdos: “En mi desierto yo soy el único pasajero / hacia un destino inexorable cruzo por entre mis / grandes arenas...” (*Somari*, 1980:9).

La lluvia, el agua que desciende en el escenario bíblico implica purificación de las cosas, renovación de los elementos; mientras que en Pereira es el terreno al que se anhela volver, pero al que no se tiene acceso debido a un óbice castrador. El agua y sus extensiones metafóricas, representa en éste poeta el estado perfecto y equilibrado el cual ha sido arrojado y reprimido en el inconsciente, de allí la desdicha que cuelga de su enunciación y la ineluctable necesidad de superar su “impotencia”: “[corazón] carbonizado trozo de impotencia”. (*Somari del corazón alado*, 1980:7).

## **Dama de niebla, dama de agua.**

En el poemario *Dama de niebla* (1999), descubro un espacio de lo efímero, de la transparencia y lo escurridizo que va a predominar a lo largo de todas las composiciones líricas. El mar, la leche, y el placer que provoca estar en contacto con estos elementos no se reprimen, sino que se goza de ello de un modo erótico y carnal, al tiempo que doloroso. El agua, como puede notarse en esta introducción no está excluida o sobreentendida del ámbito poético como ocurría en el poemario *Sumario de Somari*, ahora se anuncia como el centro de la actividad lírica y el magma primigenio del conflicto del poeta. Su lugar está caracterizado por la carencia y ausencia del objeto deseado, objeto que se transubstancia de acuerdo a las fluctuaciones del ser poético.

El poema *Dama de niebla* proporciona varias perspectivas que se irán trabajando a lo largo del libro. Por ejemplo, el carácter ubicuo de esta voz *actuante*, su actitud despiadada ante el ser que sufre, la volubilidad de sus acciones, etc. Ahora bien, lo que me interesa subrayar es el valor semántico de la frase “Dama de niebla”, construcción que implica el estado incorpórea de la mujer, además de otra cualidad relevante: la obtusa confusión y oscuridad que vierte a su paso dificultando la percepción correcta de las realidades; en otras palabras, todo es visto bajo el calidoscopio de la enajenación amante:

“Dama de niebla que rondas mis horas mis saltos mis sábanas  
Ebriedad que me persigues a mansalva  
Deja la forma sinuosa de tu tejido de palomas sobre mi almohada...  
Como un nido desprendido y todavía cálido de plumas...”

(*Dama de niebla*, 1999:7)

El símil “Como un nido desprendido y todavía cálido de plumas” pasa por diversos niveles en la obra. En primera instancia, prefigura una atmósfera en la cual algo ha perdido su estabilidad, está separado de su unidad, pero aún así es deseado, pasando de materia a sustancia: “...y mi perro percibe el olor en la mano

que ahora lo acaricia.” (*Dama de niebla*, 1999:17). Se percibe entonces un espacio fragmentario del objeto, éste se enuncia bajo uno de los aspectos que lo constituye, esto es, bajo su rasgo más pertinente, la niebla y todo lo relacionado con lo efímero y perecedero en una dialéctica de re-creación y destrucción del objeto. La naturaleza de éste está marcada por el capricho de la mutilación: se omite una parte del referente *real* para que emerja un nuevo objeto estilizado, tal como lo observó Kris: “A fuerza de relacionar el objeto y seleccionar sus rasgos básicos, piensa Kris, el artista no lo reproduce ya, sino que lo re-crea. Pero la contrapartida de esta re-creación es la destrucción del objeto, la supresión de numerosas partes del referente.” (Paraíso, 1994:123).

En segunda instancia, este símil continuará exudando diversos contextos debido a la neurótica necesidad del poeta por asir el espejismo escurridizo de la amada, por lo cual de un motivo puramente metonímico (desplazamiento) se llega a una etapa en que el objeto no puede ser nombrado sin recurrir a una metáfora explícita, o a una metonimia oculta. Construcciones como “mi ala de seda” (1999:19), “brasa dormida de seda” (1999:23), “Tú / Mi polvo de ala de libélula” (1999:94), implican la idea de lo fugaz y lo perecedero como he observado, pero también apuntan a un estado de erección constante por medio de la palabra poética que no puede satisfacerse enteramente porque no existe un cuerpo real, sino sólo su rastro, una parte de él, esto quizá explica el constante tono elegíaco que puebla los poemas de Gustavo Pereira. Es el olor del sexo de la amada lo que se recuerda y se tiene como propio, son los objetos *olvidados* los que se conservan y están alojados como huéspedes volátiles en una cámara brumosa (el inconsciente) que los expulsa cuando algún estímulo aparece: “Cada mañana salgo a la calle con tu vientre acuestas / y es inútil intentar desprenderse de su olor a enredadera / y de la inmensa fiebre con que trepa por mi vida.” (Somari de los imposibles, 1999:56).

El carácter evanescente del objeto deseado opera psicológicamente como un *médium* artificial para no asumir, ni enfrentar directamente el referente *exterior* al que verbalmente destruye y re-crea el poeta, por lo cual éste proceso se perfila como una relación tormentosa para quien la enuncia, ya que revela el movimiento antagónico del asir aparente y el liberar reticente: “Yo quería volver atrás sólo para saber / cómo era tu cuerpo entonces sombra apenas recordada.” (1999: 80). Como

en nuestros sueños, las imágenes que nos abordan han sido estilizadas para persuadir la mirada censora de la conciencia, de igual modo, el texto poético cubre bajo diversas metáforas y espacios lo que a un nivel cotidiano se expresaría de otra forma. Con esto quiero decir que la elección de un tipo de construcción y no de otra revela rasgos preponderantes para una interpretación psicocrítica. La escritura es un tipo de *síntoma* que revela el estado de neurosis en el cual el poeta se encuentra; no obstante, también es un tratamiento para liberar y conjurar los humores que aún trasuda el recuerdo de lo amado: “Porque mi sinrazón no sabe si fuiste fantasma o borrachera / ambulan en vano mis palabras / tratando de soñarte de nuevo.” (1999: 105).

Retomemos el elemento acuático en los poemas de Pereira. El paso de la bruma (dama de niebla) al estado líquido (rosa del agua) me abre una nueva dirección en el universo hermenéutico. Siguiendo a Hans Biedermann, el agua “En muchos mitos de la creación del mundo, el agua primigenia es la fuente de toda vida que se eleva desde ella, pero al mismo tiempo también es un elemento de disolución y ahogamiento.” (1996: 19) ¿Por qué la brusca modificación de un estado a otro? Realmente el cambio de los estados se observa a partir del uso de metáforas que aluden a lo cristalino, a la fragilidad que caracteriza el ala de una libélula, símbolo de la cualidad inasible del objeto deseado; la blancura de esa amada vinculada con la blancura de la niebla y la blancura (limpia) del agua. Tenemos por tanto que la *amada* se traslada del reino de las brumas al reino de las aguas, elemento íntimamente relacionada con la sustancia amniótica que puebla al vientre materno. Podríamos concluir que el objeto que escinde al poeta regresa sin ningún óbice castrador al universo de la gran madre, pero esto no está claro. Veamos:

Ella entra en el reino del agua  
Molusco invisible se hace su cuerpo  
Lengua de plancton desnuda  
Compañera desposada con la vida  
Iluminada por el sol

Como un máscara de vidrio. (*Rosa de agua*, 1999:31)

Reparemos primeramente en la semejanza metafórica de la libélula y el molusco, pero antes debemos recordar algunos conceptos importantes. Por ejemplo, Freud a través de sus anotaciones psicoanalíticas descubrió que la energía sexual desviada hacia otros fines menos placenteros es lo que origina el surgimiento de una civilización en la cual el hombre aprende a reprimirse desde la infancia y a formarse como un ser censor del Ello. Debido a este programa implícito de evolución, aparecen en la vida del ser humano una serie de síntomas que vienen a sustituir a aquella parte del proceso que ha sido obstaculizada originando lo que se denomina como neurosis colectiva. Ahora bien, ¿qué tiene que ver este breve paréntesis con la libélula y el molusco? Que estas pequeñas partículas dentro del vasto universo inconsciente del poeta revelan estados proyectivos y retroproyectivos de la formación de la conciencia. Decir que la libélula es un insecto de tierra que semejante al ibis recorre el espacio vacío y del sinsentido, es proclamar además que la tierra —nombre femenino— no está representada en Pereira por el estado acogedor de la madre, sino que expresa la fuerza castradora de la Ley que ha expulsado fuera de su territorio (recordemos los espacios cortantes en el poemario *Sumario de somari*) el estado *puro* de la infancia, cuya unidad está sustentada generalmente en la imagen materna: “Yo querría volver atrás para comenzar otra vez.../Yo querría volver atrás sólo para hacer adulta mi infancia /porque la infancia es rueda inencontrable...” (1999:80).

EL ibis, la libélula y el molusco son objetos transportadores de la materia deseante, siendo además susceptibles a los vericuetos subjetivos del poeta quien modifica sus cualidades metafóricas para aludir a realidades concretas de su vida. Por tal motivo, la libélula debe trascender y ocultar al mismo tiempo a una forma amada que sólo puede existir desde lo etéreo porque sólo allí está protegida de la Ley que ha to(do)mado todos los espacios y a hecho de ellos tierra de la aridez y la carroña. Por otro lado, la libélula parece a simple vista un objeto **de agua** porque concentra en su anatomía las propiedades fundamentales de esta tales como la transparencia, el juego dimensional de sus colores y la imperceptibilidad de sus movimientos que hacen de ella un *insecto-amada* de lo efímero, constituyendo una etapa de transición hacia el cuerpo más primario: el molusco —embrión.

El molusco es quizá la última fase de los procesos metamórficos del ser poético que se ha desdoblado, creando una *sombra*, la amada, que sería la otra cara que no puede ver de sí mismo en la infancia a la cual ha hecho realmente adulta, a adjudicándole toda una carga positiva y negativa al mismo tiempo que permite drenar el deseo frustrado e irreversible de verse y asirse como un embrión, verse y asirse como un niño—madre, unidad por la cual siente nostalgia. Es también el deseo de tomar todo desde el origen, sin mediaciones de nada. En síntesis, puede verse cómo el inconsciente está simbolizado por el agua, sustancia de la transparencia y de la ofuscación, , de lo cual se demanda protección: “...Dejo que su cabello me proteja...” (*Una extranjera viene*, 1999:35).

## BIBLIOGRAFÍA

- BIEDERMANN, Hans. **Diccionario de símbolos.** Piados. 1996, México.
- CAMPBELL, Joseph. **El héroe de las mil caras.** *Psicoanálisis del mito.*  
Ed. Fondo de Cultura Económica. 1972, México.
- EAGLETON, Terry. **Una introducción a la teoría literaria.** S/E. S/F, S/L.
- PARAISO, Isabel. **Psicoanálisis de la experiencia literaria.**  
Editorial Cátedra. S/F, S/L.
- PEREIRA, Gustavo. **Sumario de somari.** Fondo Editorial Fundarte 1980,  
Caracas.  
**Dama de niebla.** Fondo Editorial Predios 1999, Upata.  
**Poesía de bolsillo.** Fondo Editorial del Caribe 2002,  
Anzoátegui.  
**Sentimentario.** Monte Ávila Editores 2004, Caracas.
- ROSOLATO, Guy. **Ensayos sobre lo simbólico.** Editorial Anagrama 1974,  
Barcelona.