

INTI: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 67

Article 35

2008

INTI Número 67-68 (Primavera-Otoño 2008)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(Primavera-Otoño 2008) "*INTI* Número 67-68 (Primavera-Otoño 2008)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 35.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/35>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

RECEIVED

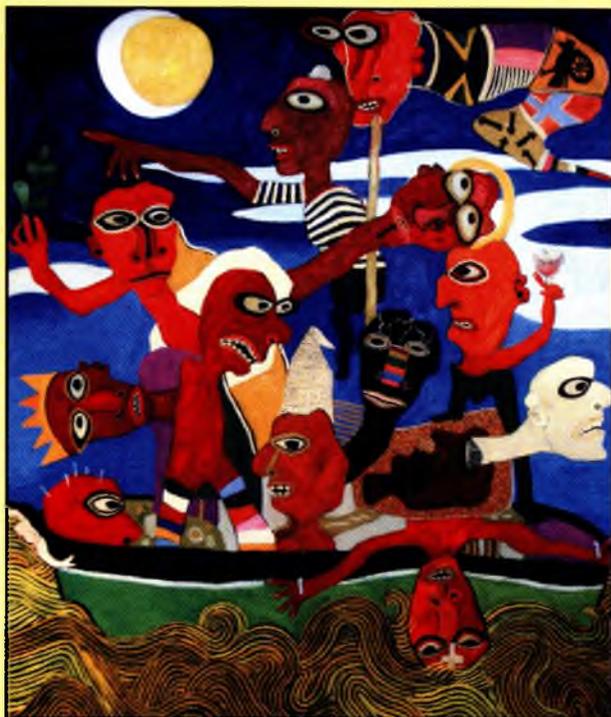
FEB 22 2008

UPS MEMORIAL LIBRARY

INTI

Revista de Literatura
Hispánica

PERÚ CONTEMPORÁNEO:
NUEVO TRABAJO CRÍTICO



José Tola

NORMAS EDITORIALES

INTI aspira a recoger los resultados de la investigación académica reciente en todas las áreas críticas de las letras españolas e hispanoamericanas. También desea ser una vía de expresión para el quehacer creativo de la hora presente del mundo hispánico.

Dos principios de la revista que determinan la selección del material a publicar son la calidad intrínseca de los trabajos y la variedad del espectro metodológico y teórico representado en los enfoques.

Como *INTI* depende totalmente de suscripciones sólo se publicarán los trabajos de colaboradores que sean suscriptores en el momento en que sometan su artículo a consideración. No se devolverán trabajos no solicitados.

Los números misceláneos se publican dos veces al año (primavera y otoño). Los volúmenes especiales se publican una vez al año. Los trabajos deben ser enviados como archivo electrónico a: rcarmo@providence.edu o por correo. Se les pide a los colaboradores que una vez aceptado su trabajo lo envíen en CD con dos copias mecanografiadas a: *INTI*, Roger B. Carmosino, P.O. Box 20657, Cranston, Rhode Island, 02920, USA.

Los artículos críticos deben estar mecanografiados a doble espacio y no deben exceder las veinticinco páginas con notas incluidas. Deben ser compuestos de acuerdo a las normas del *MLA Style Manual*. No se considerarán los trabajos que no se ajusten a estas normas editoriales.

Los autores se hacen responsables de las ideas expresadas en los trabajos por ellas/ellos firmados.

No se aceptarán trabajos ya publicados. *INTI* se reserva el derecho de autorizar la reproducción de uno de sus artículos en otro lugar.

SUSCRIPCIONES Y CANJES

Dirigirse a *INTI*, Roger B. Carmosino, Director, P.O. Box 20657, Cranston, RI, 02920 USA. Teléfono: (401) 865-2111/(401) 865-2690.

Fax: (401) 865-1112. E-mail: rcarmo@providence.edu.

SUSCRIPCIÓN ANUAL:

Regular individual en los Estados Unidos:	\$ 45.00 US
Regular individual del extranjero:	\$ 60.00 US
Bibliotecas e instituciones en los Estados Unidos:	\$100.00 US
Bibliotecas e instituciones del extranjero:	\$120.00 US

Sitio Web de INTI:

<http://www.revista-inti.com>

INTI
REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA

NÚMERO 67-68

PRIMAVERA 2008 – OTOÑO 2008

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Rebeca Barriga Villanueva, *El Colegio de México*

Riccardo Campa, *IILA Istituto Italo-Latinoamericano, Roma*

Beatriz Colombi, *Universidad de Buenos Aires*

Adélaïde de Chatellus, *Université de Paris, Sorbonne (Paris IV)*

Elena del Río Parra, *Georgia State University*

Patricia Espinosa H., *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Ana B. Figueroa, *Penn State University, Lehigh Valley*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Guillermo Irizarry, *University of Connecticut, Storrs*

María Fernanda Lander, *Skidmore College*

María Rosa Lojo, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

Alexis Márquez Rodríguez, *Universidad Central de Venezuela*

Juana Martínez, *Universidad Complutense de Madrid*

Lina Meruane, *New York University*

Julio Ortega, *Brown University*

Beatriz Pastor, *Dartmouth College*

Alicia Poderti, *CONICET, Universidad Nacional de La Plata*

Rodolfo Privitera, *University of Cincinnati*

Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

Victor Vich, *Pontificia Universidad Católica del Perú*

INTI is a member of **CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2009 ***INTI***
Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

INTI ISSN 0732-6750

I N T I

**REVISTA DE LITERATURA
HISPÁNICA**

NÚMERO ESPECIAL

**PERÚ CONTEMPORÁNEO:
NUEVO TRABAJO CRÍTICO**

EDITORES

JULIO ORTEGA y CARMEN SAUCEDO SEGAMI
Brown University

NÚMERO 67-68

PRIMAVERA – OTOÑO 2008

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

JULIO ORTEGA: Noticia 1

ESTUDIOS

- SARA CASTRO-KLAREN: Las ruinas del presente:
Cuzco, entre Markham y el Inca Garcilaso 11
- CARMEN RUIZ BARRIONUEVO: Aurora Cáceres, “Evangelina”,
entre el modernismo finisecular y la reivindicación feminista 27
- ENRIQUE BRUCE: El cuerpo materno y la ley del padre: en
pugna por el niño poeta en el espacio de escritura de “Trilce” 45
- JOSÉ ALBERTO PORTUGAL: *¿Un gótico peruano?*
Representaciones de la violencia, el ‘otro’ y re-configuraciones
del pasado en la literatura peruana, 1885-1935 63
- CHRYSTIAN ZEGARRA: Un país de *beaver board*: cinematografía
y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán 81
- SUSANA REISZ: Nuevas calas en la enunciación poética 97
- CARLOS VILLACORTA: Erotismo y espacio en *Noches de
Adrenalina* de Carmen Ollé: una lectura de Bataille y Bachelard 117
- WALTER BRUNO BERG: Interculturalidad en los Andes:
música y transcripción en *País de Jauja*
de Edgardo Rivera Martínez 127

CYNTHIA VICH: Entre el mito y la historia: la construcción imaginaria de la barriada peruana en <i>Patíbulo para un caballo</i> de Cronwell Jara	139
MARGARITA SAONA: Cuando la guerra sigue por dentro: Posmemoria y masculinidad entre <i>Yuyanapaq</i> y <i>Días de Santiago</i>	157
CECILIA ESPARZA: Peruanos en el mundo. Narrativas sobre migración internacional en la literatura reciente	173
LUCILA CASTRO DE TRELLES: Novela e historia: la <i>Crónica de San Gabriel</i> y la hacienda Santa Clara de Tulpo	185
MIRKO LAUER: José Tola, el ensamblaje del cuerpo y el alma	201

NOTAS

FERNANDO AMPUERO: Alfredo Bryce, tal como yo lo conozco (presentación de Bryce en la feria del Libro de Trujillo)	221
ÁNGEL ESTEBAN: Alonso Cueto o el espejo invertido	227
MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO y CLAUDIA BERRÍOS: Fermín del Pino y las múltiples voces de la mirada del Padre Acosta	233
CHARLOTTE WHITTLE: Una economía del dolor: Lectura de “Los nueve monstruos” de César Vallejo.....	239
ENRIQUE CORTEZ: José María Arguedas y una historia literaria alternativa	245
MIGUEL-ÁNGEL ZAPATA: Blanca Varela: 1926-2009	253
CARLOS YUSHIMITO DEL VALLE: ¿A dónde iría, si pudiera irme?	257

PAOLO DE LIMA: 400 años de los <i>Comentarios reales</i> del Inca Garcilaso de la Vega: Entrevista a José Antonio Mazzotti.....	261
LUIS HERNÁN CASTAÑEDA: El viaje terapéutico y la elaboración dialógica en <i>Un lugar llamado Oreja de Perro</i> de Iván Thays.....	269

CREACIÓN

CARMEN OLLÉ: Perro celestial	281
IRMA DEL ÁGUILA: Pastobamba, camino de	285
KATYA ADAUI SICHERI: Algo se perdió	293
ROGER SANTIVÁÑEZ: Gloria; Mitylene; Trisagio; Estudio de unos labios; Estudio de unos ojos	297

RESEÑAS

MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO: “Cabotín: el último exquisito y el primer cronista de la modernidad limeña.” Enrique A. Carrillo (Cabotín). <i>Obras reunidas</i> . Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007. 770 páginas.	303
CARMEN P. SAUCEDO SEGAMI: Ubilluz, Juan Carlos. <i>Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea</i> . Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006. 169 páginas	307
LAURA ALZUBIDE: “Otras guerras, otros ámbitos.” Daniel Alarcón. <i>Guerra a la luz de las velas</i> . Traducción de Jorge Cornejo. Lima: Alfaguara, 2006. 265 páginas	311

EZIO NEYRA: “¿Generación disidente?” <i>Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana</i> . Gabriel Ruiz-Ortega, Ed. Lima: Revuelta Editores, 2007. 325 páginas	313
ADÉLAÏDE DE CHATELLUS: Sobre Fernando Iwasaki, <i>rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas</i> , Madrid, Algaba, Investigaciones históricas, 2008. 214 páginas	317
JÉSSICA RODRÍGUEZ LÓPEZ: José Alberto Portugal. <i>Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado</i> . Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2007. 488 páginas	323
EMMANUEL VELAYOS: Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. <i>Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política</i> . Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 268 páginas.	329
COLABORADORES	333

NOTICIA

En su leída columna del diario *La República*, Abelardo Oquendo (uno de los mejores y más severos – empezando por sí mismo – críticos literarios peruanos) afirmaba, este invierno de nacional descontento, que la literatura en el Perú era poco menos que un Mar Muerto. Lo decía lamentando que un libro de poesía tuviese una edición de sólo 500 ejemplares y una novela de 1,000.¹ Esto es, exactamente como hace 50 años. Lo cual nos llevaría a creer que el Perú ha perdido medio siglo de lectores (verdadero Mar de los Sargazos) y que, en esta matemática borgeana, existen más autores que lectores.

Y, sin embargo, en la XIV Feria Internacional del Libro de Lima, en la que me tocó presentar un foro de nuevos narradores y hablar de libros a lectores estoicos este agosto saturado por la presencia excesiva de los políticos – dedicados a hacer el camino opuesto a la literatura, el de la devaluación del lenguaje –, pude comprobar no sólo la animada y masiva concurrencia de jóvenes que colmó los eventos sino, lo que es más sorprendente, su capacidad de diálogo con los muchos autores. Esta especie en extinción, por lo visto, es capaz de multiplicarse gracias al lenguaje. Concluí que esta es la Feria donde el público hace las mejores preguntas.² Según los balances de la Cámara Peruana del Libro se superaron todos los records de venta.

En todo caso, para los lectores de literatura peruana (“gran minoría” que dice Oquendo) no deja ser estimulante, y hasta reveladora, la convergencia en ese espacio de diálogo de escritores que han logrado un público propio, como es el caso del notable narrador Cronwell Jara (Piura, 1950), cuya novela breve *El montacerdos* (1981) es uno de los grandes relatos de la saga migratoria peruana. Trazando el peregrinaje del español andino, una lengua hecha del intercambio, la mezcla y la hibridez, esta novela diseña el desamparo nacional del desarraigo.³ También habló de sus cuentos Daniel Alarcón (Lima, 1977), otro narrador que explora los lugares de la

trashumancia peruana. ¿Pertenece Alarcón a la literatura peruana o a la norteamericana? Su familia se mudó a los Estados Unidos cuando él tenía 3 años, pero yo pienso que sí; porque forma parte de ese peregrinaje del español peruano, que uno cree detectar bajo su inglés, tan asociativo como el castellano oral; y porque la noción de literatura peruana se ha ido ampliando con la migración, tanto que hoy sus fronteras no son geográficas sino lingüísticas, y en ese sentido Alarcón pertenece más a su lengua literaria, hecha de varias texturas, que a Lima, Nueva York o Los Angeles. La fluidez con que Alarcón discurre entre el español y el inglés, aunque sólo escriba en inglés, demuestra también que en estos comienzos de siglo la ciudadanía no es un determinismo fatal sino una alteridad nada esencial ni dramática. También participaba de la Feria Oscar Colchado Lucio (Huallanca, 1947, autor de *Rosa cuchillo* (1997), probablemente la mejor novela sobre la violencia terrorista y la represión militar de los años 80-90, cuyos dramas recrea desde el transfondo discursivo andino; su poesía está hecha en un castellano andino que negocia con la ciudad su derecho de calle. En su obra reverbera una sociedad, forjándose en el proceso mismo de su habla.

De otro modo es transfronterizo César Gutiérrez (Arequipa, 1966), cuya novela *Bombardero* (2007, reeditada en tres volúmenes por Norma) está más cercana a Pynchon por su despliegue formal (metáfora catastrofista que parte del ataque del 11 de setiembre de 2001 a Nueva York), pero cuya apoteosis festiva traza las ruinas de la violencia contemporánea. Articula la experiencia de violencia en el Perú (que liquidó el discurso político, corrompió las formas de poder y fracturó la racionalidad civil) a la violencia que en las Torres Gemelas dió inicio al siglo XXI. En la presentación de la edición de Norma, Gustavo Gorriti la situó en el linaje de los relatos de guerra, y yo recordé que no habrá mejores novelas peruanas mientras no haya mejores lectores.

De los más jóvenes he podido leer a Claudia Ulloa (Lima, 1979), Luis Hernán Castañeda (Lima 1982), Irma del Aguila (Lima 1966), Jeremías Gamboa (Lima 1975), Johan Page (Lima 1979), Katia Aduai (Lima 1977), Augusto Effio (Huancayo, 1977), Ezio Neyra (Lima 1980), Leonardo Aguirre (Lima 1975), Victor Falcón Castro (1979), Carlos Yushimito (Lima 1977) y Edwin Chávez (Iquitos, 1984), y sólo menciono a los narradores. Todos son distintos pero cada uno a su modo explora la dimensión imaginaria del exceso de realidad peruana que les ha tocado dirimir. Comparten y exploran, además, la escena comunicativa y tecnológica donde el Perú es otro *network* de la red internacional, con lo cual están en el mundo como si en casa, y al revés. Pero creo que los distingue también un saludable escepticismo en los políticos retóricos y la política retrógrada. Cualquiera de ellos, y no sólo uno de ellos, nos sorprenderá pronto con una obra de originalidad e impacto. Ulloa, Castañeda, del Aguila, Gamboa, Page, Aduai, Effio y Falcón estuvieron en el Foro de Nuevos Narradores

Peruanos que presenté en la Feria, y que resultó un vivo testimonio de una promoción seriamente comprometida con las demandas no del mercado, donde serían fugaces, sino de la lectura rigurosa que ellos mismos deberán exigirse, en la que serán necesarios. Castañeda, Ulloa y Neyra han formado parte de la serie de Novísimos Narradores que convoco anualmente en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, un espacio para debatir las rutas de lo nuevo y afirmar la promesa de los más jóvenes. Yusimoto, Del Aguila, Castañeda, Neyra y Adauí participan en este *INTI* de sumas peruanas.⁴

Si algo distingue a la literatura peruana es su inmediata *veracidad*. No por mero realismo ni prolijidad local sino por la urgencia interna de recuperar la palabra sacrificada en manos de los poderes en mal uso y su larga mentira sustitutoria. Devolver el valor a las palabras, esa demanda de certeza que esta literatura proyecta, es una tarea tan urbana como creativa; y en estos momentos de desbalance de todo orden, es una urgencia intelectual (responsable) y ética (dialógica). Cualquiera puede comprobar la prosa penosa de los funcionarios de turno no sólo renunciando a la crítica sino reclamando represión contra los indígenas del Amazonas. No deja de ser estimulante que en el campo cultural los más jóvenes narradores, poetas y críticos, trabajen desde el periodismo y la literatura, desde la crítica y la universidad, tanto dentro y fuera del país, por sostener un escenario de indagación creativa, donde el valor de las palabras no sea el de la mercadería en desuso, y donde la esfera pública no termine como el espejo monstruoso de una clase política que va de mal menor a peor.

Pero esta literatura se debe también al pensamiento sobre el Perú que en la tradición crítica peruana y peruanista, dentro y fuera, ha levantado un permanente diagnóstico de su lugar en las prácticas culturales. En los años 30, en la década del 60, y nuevamente en estos tiempos, la literatura peruana no se ha resignado a las tesis traumáticas del origen, reaccionarias y deterministas, que justifican el capitalismo salvaje de turno con la sentencia brutal de “modernizarse o desaparecer.” Los mayores intelectuales (de González Prada a Mariátegui, de Gustavo Gutiérrez a Antonio Cornejo Polar y Aníbal Quijano) han rechazado los mitos exculpatorios para, aun desde el escepticismo, a nombre del futuro. Y los escritores responsables del Archivo peruano, desde Garcilaso de la Vega hasta César Vallejo, desde J. M. Arguedas hasta Jorge Eduardo Eielson, han forjado nuevos lectores (los hijos de la mezcla, los niños del mundo, los nuevos migrantes, los que atan y desatan la belleza), y han documentado las memorias del porvenir. Sus labores y propuestas han sido mayores que sus fuerzas o su mismo lugar nacional, dado su margen excéntrico; pero han sido persuasivas y hasta resolutivas. Garcilaso vio la Naturaleza como el modelo cultural: la fecundidad de la mezcla, el injerto y las sumas. Vallejo imaginó, contra la Guerra Civil, un mundo panhispánico, trasatlántico, donde la política redentora recuperara la palabra. Arguedas escribió en la nueva lengua

andina y universal que hablarán los peruanos bilingües. Eielson construyó en su poesía y en su arte el *modus operandi* de una sintaxis incorporatriz.

Y lo que ni el estado ni la justicia han podido hacer con la violencia, lo ha hecho la actual literatura: apropiarla y sancionarla. En el espacio literario, los culpables han sido expuestos y las víctimas restituidas al imaginario de la futura reconciliación.

En ese contexto la reflexión peruana de este número de *INTI*, aun si su campo es académico, o por ello mismo, adquiere un valor crítico compartido como análisis cultural y compromiso intelectual. Me complace poder reunir aquí a investigadoras de la calidad de Sara Castro-Klaren, Carmen Ruiz Barrionuevo y Susana Reisz, cuyos trabajos han sido fundamentales para la formación de una crítica latinoamericana con derecho a voz y voto en la no siempre democrática – y a veces francamente autoritaria – academia hispanista; y, así mismo, contar con un grupo eximio de colegas más jóvenes, cuya contribución exploratoria y fehaciente demuestra la calidad crítica del trabajo académico fiel a su tema y su tarea. Es notable la coincidencia en debatir aquí el carácter conflictivo de la modernidad en el Perú, cuya representación pone en entredicho los modelos disciplinarios que presumen su legibilidad y transparencia, pero cuyo modo alterno de apropiar lo moderno despliega un escenario objetual complejo que excede el campo de las lecturas de control. El lector interesado podrá consultar otra muestra de este trabajo en un próximo número de *Iberoamericana* (Frankfurt-Madrid), donde Natalia Matta y yo hemos editado un *dossier* de nuevos críticos peruanos. Reconocer que el objeto cultural peruano (esto es, su sistema de información entrecruzada de substratos) no es transparente, asimilable o cosificable, es también liberarlo del mercado de valores en que ciertos estudios culturales (más ideologizados que sensibles) han impuesto, no sin violencia, al imaginario y a la cultura material peruana – andina, mestiza, heteróclita –, como otro repertorio de su autoridad. Ese funcionalismo culturalista – aun con las intenciones más correctas – difundió el paradigma de la “resistencia” sin ver la negociación; creyó ver un sujeto “subalterno” allí donde actuaba un agente cultural; y acrecentó las “víctimas” sin reconocer su capacidad creativa. No vieron al sujeto en el mundo, lo vieron en un museo. El otro debería ser siempre otro en el sistema de reproducción de la buena conciencia liberal. Más consciente de la complejidad y textura de estos objetos culturales y de la modernidad procesada por estos sujetos heterogéneos, la crítica no pretende hoy redimir el modelo colonial evangelista, y rehace, más bien, la intimidad del diálogo crítico en su escena indeterminada, abierta. La economía, digamos, es distinta: cada vez que uno vuelve a Garcilaso, Vallejo o Arguedas, reconoce que sabe menos de lo que creía.

Agradecemos a los autores su espíritu de colaboración, y a Roger Carmosino, fundador y editor de *INTI*, su invitación a coordinar este

número. Gracias, así mismo, al artista José Tola por autorizarnos a reproducir las magníficas imágenes de su laberinto peruano, donde un sujeto del asombro ensaya a ver más y leer mejor.

Julio Ortega
6 de setiembre, 2009

NOTAS

- 1 Oquendo, Abelardo. "Inquisiciones," *La República*. Lima, 30-08-09 (<http://www.larepublica.pe/inquisiciones/30/08/2009/las-grandes-minorias>).
- 2 Pueden verse esas conclusiones en <http://www.larepublica.pe/observador/03/08/2009/carta-de-lima>.
- 3 Un acercamiento a este relato ofrece con solvencia Luis Cárcamo-Huechante en su trabajo "Cuerpos excedentes: violencia, afecto y metáfora en *Montacerdos* de C. Jara, en *Revista de Crítica Latinoamericana*. XXI, 61, 2005, 165-180. (<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll61/61pdf/2carcarmo.pdf>).
- 4 Claudia Ulloa vive en Noruega, donde trabaja como profesora de castellano; está incluida en *Novísima Narrativa Breve Hispanoamericana* (2000) editada por la Unión Latina, Venezuela; su primer libro de cuentos es *El pez que aprendió a caminar* (Estruendomudo, 2006). Luis Hernán Castañeda completa el doctorado de letras hispánicas en la U. de Colorado, Boulder; es autor de las novelas *Casa de Islandia* (Estruendomudo, 2004). Jeremías Gamboa estudió Ciencias de la Comunicación en la U. de Lima y obtuvo un master en Literatura Hispanoamericana en la U. de Colorado, Boulder; es autor de *Punto de fuga* (Alfaguara, 2007), y cuentos suyos vienen en *Estática doméstica: tres generaciones de cuentistas peruanos* (México, UNAM, 2005). Irma del Aguila estudió Sociología en la U. Católica del Perú; con una beca Fulbright hizo un master en New York University; ha publicado *Tía, saca el pie del embrague* (Editorial San Marcos), *El último capítulo* (BCR, 2001) y la novela *Moby Dick en Cabo Blanco* (Estruendomudo 2009). Edwin Chávez publicó en 2005, en el sello de Estruendomudo, su primer libro de cuentos, *1922*; está incluido en *Disidentes*, muestra compilada por Gabriel Ruiz-Ortega (Revuelta, 2007). Katya Adauí Sicheri estudió periodismo; su primer libro de cuentos es *Un accidente llamada familia*, (Matalamanga, 2007); está incluida en *Matadoras: nuevas narradoras peruanas* (Estruendomudo, 2008). Johann Page Flores estudió Lingüística y Literatura en la U. Católica; es autor del

libro de cuentos *Los puertos extremos* (Estruendomudo, 2004). Augusto Effio Ordóñez ha publicado el tomo de relatos *Lecciones de Origami* (Matalamanga 2006). Víctor Falcón Castro se licenció en administración de empresas en la Universidad del Pacífico y es guionista de miniserias y telenovelas; ha publicado los libros de cuentos *Cómo alterar el orden de todo* (Arteidea, 2005) y *Mujeres a punto de alzar vuelo* (Solar, 2006) y la pieza teatral *La cisura de Silvio*. Leonardo Aguirre estudió periodismo en la U. Católica y ha publicado los tomos de cuentos *Manual para cazar plumíferos* (2005) y *La musa travestida* (2006), ambos con Matalamanga. Carlos Tushimito estudió literatura en la U. de San Marcos; es autor de *El Mago* (Sarita Cartonera, 1977) y *Las islas* (Sic, 2006), colección de relatos. Ezio Neyra completa su doctorado de literatura en Brown University; es autor de las novelas *Habrá que hacer algo mientras tanto* (Matalamanga, 2005) y *Todas mis muertes* (Alfaguara, 2006). Cuentos de Gamboa, Aguirre, Ulloa y Neyra están incluidos en mi antología *Nuevo cuento latinoamericano* (Madrid, Marenostrom, 2009).

ESTUDIOS



José Tola

LAS RUINAS DEL PRESENTE: CUZCO, ENTRE MARKHAM Y EL INCA GARCILASO

Sara Castro-Klaren
Johns Hopkins University

El discurso de la arqueología en cuanto ciencia moderna aparece en el Perú con la publicación de *Antigüedades peruanas* de Mariano Rivero, impresa en Viena en 1851¹. Con Rivero la arqueología en cuanto identificación espacial certera, toma de medidas, excavaciones sistemáticas, identificaciones temporales, atribución correcta a sus orígenes culturales, hace su entrada en el Perú con sus estudios generales y preliminares de las ruinas Chimú, Mochica, Rimac e Inca. Con estos estudios, Rivero desarrolla un nuevo mapa del territorio “peruano”. Este arqueo-mapa, que como un paño transparente cubre los accidentes de los mapas post-coloniales del país, abre y sostiene un discurso fundacional en la formación de la nación. El testimonio y la emergencia del arqueo-espacio de la arqueología no sólo inauguran una nueva dimensión del pasado sino que vienen a complicar la relación del presente y de los saberes históricos sobre y con el pasado.

En cuanto objetos de contemplación e investigación, en cuanto entrecruces históricos y estéticos así como presencia inmediata del pasado, las ruinas de los grandes monumentos de las civilizaciones amerindias han desempeñado un papel muy importante en países como el Perú, México y Guatemala. Las ruinas Maya, Azteca, Inca, Tolteca, Chimú, entre otras, han inspirado y propulsado la imaginación de viajeros extranjeros, cuya obra ilustrada por la mano de dibujantes contemporáneos jugó un gran papel en difusión de intereses científicos en el estudio no sólo de la arquitectura e ingeniería de los antiguos sino también de todo el complejo cultural conectado con la posibilidad de la construcción de tan grandes y magníficos templos, fortalezas, plazas y murallas. El viaje y la publicación periódica de las cartas de viaje de Alexander von Humboldt (1769-1859) en conjunto

con su voluminosa obra, dan lugar a una especie de fiebre de viajeros en búsqueda, si no de civilizaciones supuestamente “perdidas”, por lo menos de un exotismo cultural en que el gastado imaginario europeo encontraría su primigenio y salvaje, aun vivo, antecesor, en cuanto “otro”. Sin embargo, ese camino hacia el “otro” en cuanto antiguo, adopta varias e intrincadas formas ya sea en su imbricación con la paleontología, la posterior antropología darwiniana e inclusive el comercio. Es más, las perspectivas hacia el pasado y los valores atribuidos a los distintos saberes nuevos para el mejor conocimiento del pasado para el presente, no son las mismas para los intelectuales locales que para los viajeros científicos. Otro es el objetivo y otro es el camino recorrido por los intelectuales locales, quienes, empezando por el Jesuita Francisco Javier Clavijero (1731-87) y siguiendo más tarde con la figuras de Julio C. Tello (1818-1947) y José María Arguedas (1911-69), consideran el estudio de las ruinas un acercamiento a un tiempo y espacio, que aunque olvidado, se mantiene propio y urgente. En el caso de los intelectuales nacionales, se trata no de descubrir sino más bien de rescatar y de reponer en la memoria personal y colectiva de la nación una visión necesaria.

De alguna manera, la apreciación del pasado registrada por Clavijero, Tello y Arguedas comparte de la urgencia ya enunciada por Garcilaso Inca al escoger dedicarle tantos años de su vida al estudio del Incario y la forma de textualizar sus conocimientos. En los países con un espléndido legado arquitectónico indígena, las ruinas han proporcionado una referencia innegable e inmediata a la antigüedad de la nación. En unos casos se han escrito textos profundamente evocativos y, como resultado, se ha producido un *arqueo-spacio* para la nación. Este acto de cognición imaginativa está, desde luego, anclado en complejas coordenadas inter-textuales, las cuales, por un lado, implican la observación e interpretación *in situ* y, por otro, dan lugar a improvisaciones con un palimpsesto venerable. En estos últimos textos, las ruinas aparecen en su función de objetos de la imaginación y del afecto. Emergen y se desvanecen de las páginas de la memoria para luego reaparecer a veces con líneas singularmente fuertes e indelebles². Las ruinas ocupan un lugar singular en la intersección entre la imaginación y la memoria.

Sin ir más lejos, y poner la mirada en el papel que desempeñan las ruinas romanas en el renacimiento, se comprueba que las ruinas juegan un papel crucial en la imaginación local respecto a su relación con el pasado y al concepto de un futuro ligado a ese pasado. De hecho, las ruinas nunca fueron simplemente una acumulación de piedras olvidadas y en desuso. Por el contrario, representan y hablan de la obra material y cultural de las generaciones pasadas. Y aunque se las considere a menudo lugares del abandono y materialidades mudas respecto a un significado actual, resultan, con frecuencia, sorprendentes catalizadores para el establecimiento de claves, momentos históricos, artísticos y políticos. Simon Schama, en

Landscape and Memory (1995), ofrece una narrativa iluminadora respecto al planeamiento de la distribución de aguas en la Roma del Renacimiento y el rescate, reconstrucción e imitación del sistema y estética de las fuentes de la Roma clásica para la gran urbe de Papas, artistas y príncipes. Los mecenas y Papas romanos vieron en la restitución de Roma su guía para el embellecimiento del centro de la cristiandad del mundo. Roma en ruinas, Roma excavada, guía no sólo el diseño de arquitectos e ingenieros sino las aspiraciones políticas y estéticas de los Papas y artistas de ese gran momento en la historia de la creación de un pasado que es reclamado para el presente pasando por el arqueo-spacio de las ruinas. En este sentido, y en caso de países como el Perú, en que participan fuertemente los viajeros extranjeros, es necesario considerar cómo, tanto la memoria local como la memoria del viajero científico, se entrecruzan y se modifican mutuamente en la construcción de imágenes y significados.

En lo que sigue, me centraré en un análisis textual de la poética arqueológica de la evocación, uno de los modos narrativos y construcciones retóricas principales en la representación de las ruinas. Estudio aquí el viaje de Sir Clement R. Markham (1830-1916), *Cuzco: A Journey to the Ancient Capital of Peru, with an Account of the History, Language, Literature, and Antiquities of the Incas, and; Lima: A Visit to the Capital and Provinces of Modern Peru*, publicada en Londres en 1856 y reeditada en Nueva York en 1973 debido a la inesperada riqueza retórica de sus páginas y al palimpsesto sostenido que la obra despliega en su relación con los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso. En este análisis del texto de Markham, demostraré cómo una memoria cultural letrada informa, se entrecruza y a veces suplanta la experiencia testimonial de Markham frente a las ruinas in situ y determina así la narración que la naturaleza misma del viaje engendra. En esta narrativa-evocación, pareciera que el imaginario cultural interior al sujeto de conocimiento se agudiza con los efectos de la experiencia viva de estar en la presencia de las ruinas en un presente que no se puede desprender del recuerdo forjado en la lectura de un texto avasallante. Es decir, la ruina evoca la memoria de lo ya encontrado en la experiencia de la lectura. En este caso es detectable la memoria específica de los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), la cual se hace parte inextricable del presente de quien observa y textualiza las ruinas. Esta memoria cultural “ya conocida” está, a su vez, llena de sus propias obsesiones y nostalgias. Se trata pues, de un ejemplo de memoria cultural “en abysme”. Sin embargo, antes de entrar en viaje similar al de Alice en Wonderland y pasear por los recovecos de la memoria cultural de Markham en su viaje al Cuzco, me es necesario elaborar algo más la cuestión de la poética arqueológica naciente sobre y en el Perú.

La entrada novedosa de la historia y la arqueología como conocimientos científicos y no humanísticos en el siglo XIX en Latinoamérica exacerbó, entre otras cosas, la cuestión sobre los orígenes de las naciones recientemente

desprendidas de la matriz colonial. La escritura de la historia es especialmente problemática por su fuerte filiación con la ideología eurocéntrica sobre la superioridad de los conocimientos letrados, ideología del saber que deja de lado o desdeña el recuerdo del pasado contenido y representado en las formas memoriales de las culturas amerindias anteriores a la conquista. La escritura e investigación de los fondos históricos no sólo estaban vinculadas a la cultura alfabética letrada e impresa, sino que dependían por completo de ella. Historia y oralidad eran consideradas una oposición desde ya contradictoria. La ausencia de escritura alfabética en las culturas indígenas anteriores a la conquista ibérica propulsaba una problemática hermenéutica de las ruinas en relación a un pasado, no tanto desconocido sino más bien de difícil y conflictiva recuperación, en cuanto “origen” de la nación. Es este el momento en que, dada la entrada de la arqueología como saber científico, aparece el espacio territorial de la república bajo el velo del un espacio anterior, es decir el arqueo-spacio que la nueva ciencia va marcando con una topografía diferente. Emerge así el espacio de la nación dentro de una multitud de complicaciones disciplinarias que proyectan “otras” temporalidades y despliegan “otros” espacios imbuidos de direcciones propias y originales. Estos saberes son post-coloniales en el más nato sentido de la palabra, ya que no se vinculan en lo más mínimo a nada de lo que se hizo o se dejó de hacer durante la colonia española³

Por ejemplo, los descubrimientos arqueológicos de Rivero aparecen directamente vinculados al trabajo lingüístico de Johan Jacob von Tschudi (1818-1880) sobre la gramática y “literatura” quechuas. En la estela que Humboldt dejara se inaugura la época de los viajeros alemanes, franceses e ingleses, personajes todos armados con los poderes de las nuevas ciencias y con técnicas y objetivos de investigación completamente nuevos en relación a la instrucción universitaria de los saberes comúnmente adquiridos por los criollos durante el fin de la colonia y la primera parte del siglo diecinueve.

El objetivo original del viaje del doctor suizo al Perú era la identificación y búsqueda de plantas medicinales en un esfuerzo por encontrar y reconstruir los conocimientos farmacéutico y medicinales de los afamados Incas. Sin embargo, no bien empezada su tarea de coleccionar y clasificar las plantas y sus usos farmacéuticos, Tschudi se dio cuenta de que su tarea sería un fracaso científico sin un conocimiento certero del quechua, idioma en el que reside el conocimiento al cual él aspira. El resultado inesperado de su viaje al Perú consiste en su determinación de aprender el quechua primero. Para hacerlo como se debe, Tschudi, estudia el quechua desde otra naciente ciencia, la lingüística, poniendo así distancia entre aquellos estudiosos que aprenden un idioma “en la calle” y los que como en su caso establecen una disciplina nueva. Tschudi busca así relacionarse con estudiosos peruanos que saben quechua, ya que el conocimiento del idioma es el umbral indispensable

por el que todo saber moderno (científico) debe pasar.

Igualmente indispensable resulta la arqueología, ciencia que no sólo mide el tiempo y el espacio, sino también los alcances y la formación material de los saberes de los antiguos. Durante su estancia en el Perú, el conocimiento arqueológico de Rivero le resultaba indispensable a Tschudi. En esos años, Tschudi se empapó de los conocimientos forjados en la localidad por el ingeniero peruano a quien en 1826 Bolívar nombrara Director (el primero) del Museo de la Nación. Al regresar a Viena, después de haber escrito la primera gramática moderna del idioma quechua, el doctor se convirtió en el patrocinador principal del trabajo arqueológico de Rivero y de la consiguiente publicación de sus *Antigüedades peruanas* (1851), pronto traducidas al inglés en 1853 como *Peruvian Antiquities*.

Del viaje científico de Tschudi al Perú se beneficiaron muchísimos otros estudiosos, inclusive varios antropólogos en Estados Unidos, ya que la publicación del libro de Rivero en inglés data de 1853. Específicamente, el trabajo de Tschudi imparte tres lecciones indispensables para el futuro viajero científico. Markham aprovecha las tres en su plan de viaje al Perú y estrategia para llegar al Cuzco y subsecuentemente, vender su libro al regreso a Inglaterra. Primero, no olvida que los intelectuales criollos en Lima sabían poco sobre la medicina nativa andina o cualquier otro asunto relacionado con la civilización andina; segundo, que el impedimento principal para acceder a este conocimiento antiguo consistía en el desconocimiento del quechua, y tercero, que los *Comentarios reales* eran una guía excelente para obtener respuestas a sus preguntas y alcanzar sus objetivos⁴.

Al reconocer la importancia del idioma para la etno-botánica, para la arqueología, para la etno-historia, Tschudi anticipa el descubrimiento que hicieron eventualmente los epigrafistas mayistas en el siglo veinte, es decir, los actuales hablantes de la lengua maya poseen conocimientos indispensables y modalidades cognitivas propias que no son reliquias sino más bien umbrales para los conocimientos modernos. No podemos esperar comprender el significado de una ruina si no sabemos el nombre del lugar en su idioma original. Por ejemplo, no podemos apreciar la verdadera importancia del mercado de Cuzco, fechado por "semanas" de nueve días, si no conocemos los ciclos y entre-ciclos del calendario lunar-solar de los Andes, y si no sabemos que se llamaba *kusipata*, es decir, "lugar de la alegría" porque en el "mercado" es donde se practicaba las formas más elementales del sistema de reciprocidad complementaria que sostenía todo el sistema social andino. Para nuestra sorpresa, a mitad del siglo de las ciencias, vemos que Tschudi llega a las mismas conclusiones a las que llegó Garcilaso en su empresa de dar a la luz conocimientos ciertos y duraderos basados en el indispensable conocimiento del idioma en que anidan los saberes de toda cultura. Como ya es bien sabido, en los *Comentarios reales*, Garcilaso sostiene, adelantándose a su tiempo, que el lenguaje es el almacén que

alberga todas las posibilidades. No es una prisión (“the prison house of language”), sino más bien la *kolk'a* (almacén en quechua). Estas afirmaciones basadas en el conocimiento del lenguaje de los constructores de las actuales ruinas son ventajosamente explotadas por Markham en su sección sobre literatura quechua, y especialmente en su estudio sobre el drama *Ollantay*. Antes de proseguir con el análisis del viaje de Markham, me es necesario decir una palabra sobre el concepto de arqueo-poética o “archo-poetics” que tomo de Shanks y Hodder.

Para algunos arqueólogos postmodernos las condiciones hermenéuticas de este saber disciplinario no han sido todavía suficientemente problematizadas. Hoy no es posible pensar, como lo han hecho varios críticos de Garcilaso, que la arqueología es una ciencia positivista ni menos aun positiva en que la interpretación juega un papel mínimo y en la cual la ideología de los participantes tanto como productores de los estudios arqueológicos como promotores de su difusión e interpretación, no juega un papel definitivo. La arqueología no se atiene estrictamente a los hechos escuetos ya que los hechos son producidos dentro de matrices culturales y discursivas. En *Interpreting Archeology: Finding Meaning in the Past* (1995), Michael Shanks e Ian Hodder se distancian de la arqueología procesual y positivista, de los reclamos puramente científicos, y afirman que la única arqueología posible hoy en día es la arqueología interpretativa. Por lo tanto, el arqueólogo necesita ser consciente de la posición del sujeto en relación con el pasado como objeto creativo que él o ella ocupan. El/ la arqueólogo deber ser además críticos de su propio discurso. Shanks y Hodder sostienen que sólo así podemos comprender y “expect a plurality of archeological interpretations suited to different purposes, needs and desires” de los varios partícipes en el círculo hermenéutico (5). Partiendo de la posición teórica de Foucault en cuanto a la producción siempre y desde ya histórica de los discursos disciplinarios y del sujeto del conocimiento (24), Shanks y Hodder invitan a una consideración crítica sobre los modos en que la técnica, estilo y procedimiento particulares de la arqueología diseñan y construyen el pasado. Esta perspectiva crítica nos permite cobrar distancia sobre los actos de validación y significación del pasado. Permite, a su vez, un re-enfoque en el que pasamos de “anchoring our accounts of the past itself to the ways [in which] we make sense of the past by working through artifacts” (25). Este re-enfoque, en que redirigimos la mirada del objeto recuperado al modo en que se da la recuperación e interpretación del objeto, es lo que Shanks y Hodder denominan una arqueo-poética. Tomando en cuenta esta noción de arqueo-poética de arqueología y la llegada de esta nueva ciencia a los Andes, pasemos ahora a Markham, a su viaje al Cuzco y al examen del despliegue de una arqueo-poética en viaje arqueológico.

Markham, al igual que el traductor al inglés de las obras de Rivero y Tschudi, inicia su libro con referencia a las historias de la conquista de Perú (1847) y de México (1843), de William H. Prescott (1796-1859). Los

capitales libros de Prescott, hoy desatendidos por los estudiosos de la re-escritura de las sociedades indígenas, fueron para muchos una gran apertura de una práctica escritural de la historia, que sabiéndose o mejor dicho, creyéndose “universal”, no se había aun alejado mayormente del litoral europeo. Markham, lector asiduo de Garcilaso, le reclama a Prescott no haber escrito con más detalle y amplitud sobre las civilizaciones amerindias. El viajero inglés, se distancia de las críticas que Prescott le hace al Inca por “idealizar” a sus ancestros, y cree más bien que la civilización cuzqueña fue tan espléndida como la historiara Garcilaso, hecho que pretende demostrar con su viaje al Cuzco actual, el que aunque en ruinas ofrece todavía prueba de las imágenes creadas por los Comentarios reales de 1609. En esta disputa es útil decir unas palabras sobre las condiciones de posibilidad del historiador norteamericano y las del viajero inglés.

Prescott nació en Salem, Massachusetts, en 1776, en una familia próspera de linaje antiguo. Estudió en Harvard. Durante sus años de “college” desarrolló una ceguera progresiva, la cual lo dejó ciego en un ojo. Esta ceguera debió haber puesto fin a sus intereses intelectuales y escolares, pero no fue así. Por el contrario, la familia consiguió un aparato (writing board) que le permitía seguir escribiendo sin necesidad de ver. Contrató a un ayudante que no sólo le leía sino que le hacía la investigación necesaria para llevar a cabo su proyecto de historiador. En España, pagaban a una persona para que fuera a los archivos en busca de lo que el joven bostoniano pedía para sus historias. Pero, como siempre, en los archivos se encuentra a veces lo que se busca y más. Prescott fue afortunado y encontró más y demás. Aprendió varios idiomas, entre ellos el español. Hacia 1823, con su abundancia de materiales, decidió escribir una historia sobre el reino de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla. En 1837 aparecen los tres volúmenes de *History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic*, basada en las muchas primicias de libros y manuscritos que le llegaron de España. La obra de Prescott, basada en la minuciosa investigación de archivos y fuentes nuevas inaugura una nueva historiografía basada en contenido y métodos de archivo. Le ganó a Prescott aprecio y fama considerables. De alguna manera estableció un punto de referencia en la escritura de la historia de las Américas y en especial de las conquistas.

Las referencias de Markham a Prescott son frecuentes al inicio del viaje y es claro que Markham se beneficia, aunque no deja de ser crítico del estilo e ideología épica de Prescott. Deja también en claro que su intención es superar al ciego historiador, quien, prisionero en su estudio en Boston, tuvo que depender exclusivamente de papeles de archivo, de cosas vistas y guardadas por un tiempo y textos no sólo pasados y arruinados, sino también distantes de las cosas en su realidad total y viva. Aunque en su introducción no hay referencia a la obra de Rivero y Tschudi. En los últimos capítulos de su libro, Markham basa muchas de sus afirmaciones sobre la literatura quechua en la veracidad de la información recogidas in situ y no en el

archivo elaborado conjuntamente por el arqueólogo y el lingüista. No hay lugar aquí para tratar el tema, pero es interesante notar la materia textual y la retórica de referencias que circulan entre estos estudiosos de los Incas.

En su "Introducción", Markham intenta captar la atención del lector con promesas de relatos de grandes aventuras, no menos maravillosos y menos verdaderos que las historias contadas por el ahora famoso y reconocido Prescott (basadas en mucho en la narrativa de Bernal Díaz del Castillo para México y Cieza de León para el Perú. Markham no alude a la ceguera de Prescott. Sin embargo, es obvio que Markham opera convencido de la superioridad de la exactitud del testimonio e informe personal y especialmente visual, a pesar de que valora también la fuerza narrativa de la aventura del héroe medieval. No obstante, el joven británico adelanta la idea de que los hechos de las conquistas de América contienen las más fabulosas y avasalladoras narrativas en sí y que exceden a toda comparación con las gestas medievales, es decir, al paradigma narrativo de Prescott. Para Markham, no existe límite a las veces en que estas historias se pueden contar una y otra vez, ya que sobre pasan todo lo sabido y acostumbrado en el repertorio europeo, inclusive las leyendas de Arturo o Espaldian. "Surpassing in wonder the tales of Amadis de Gaul, or Arthur of Britain, yet historically true, the chroniclers of the conquest of the New World, the voluminous pages of the Inca Garcilaso, and the simple record of the true-hearted old soldier, Bernal Díaz, are the last and not the least wonderful narratives of medieval chivalry" (82). A pesar de la destreza del Inca, el absorbente testimonio de Bernal, y el reciente éxito de Prescott, Markham se embarca en el proyecto de cara a estos relatos una vez más, ya que la gran variante que la obra tendrá es el punto de mira: la escena directa de los lugares de los hechos (el arqueo- espacio). De hecho, Markham anuncia no sólo su importantísima variación, sino una corrección clave a Prescott, Bernal Díaz y Cieza de León. Aclara que "in the eager search for information with regard to the conquest of America, the deeply interesting history of its anterior civilization has been comparatively neglected; and the blood thirsty conquerors have been deemed more worthy of attention than their unfortunate victims" (2). Esta es la insuficiencia que, por medio de la arqueología, Markham piensa corregir. Registra con este reclamo no sólo un cambio de método, sino también un cambio de objeto: los hechos de los Incas por la historia de la conquista española.

Su proyecto está concebido para sobrepasar todo lo que le antecede. Su viaje a las ruinas, en especial, le permite ir más allá y corregir la seria ausencia de las civilizaciones amerindias en Prescott. Markham no sólo está dispuesto a corregir este error en la selección del sujeto de la Historia, sino además está preparado para lanzarse aún más lejos. Parece reprocharle a Prescott el haber dependido exclusivamente de las crónicas y de tanto material archivado, cuando el procedimiento adecuado dentro del contexto de viajes y escritura de la historia de antiguas civilizaciones en el siglo XIX

debía haber sido, como ya era el caso con la publicación del difundido libro de John Lloyd Stephens y Frederick Catherwood, ir físicamente a estos sitios para apreciarlos con sus propios ojos y desde la mirada científica actual. Con *Incidents of Travel in Central America* (1841) e *Incidents of Travel in Yucatan* (1843) en mente, y muy consciente del éxito comercial de estos libros, Markham anuncia que su libro también se basa en una visita extensa y exploración visual del Perú y de las ruinas incas. Los estudiosos de los cronistas españoles como Prescott, dice Markham, “have never themselves gazed with rapture on the towering Andes, nor examined the native traditions of the country described, nor listened to sweet but melancholy [sic] Inca songs, nor studied the beautiful language in which they were written” (3). Teniendo en cuenta los tres requisitos que Markham impone a su empresa: (1) experiencia visual inmediata, (2) estudio y comprensión del mundo indígena, (3) conocimiento y apreciación del idioma y de sus manifestaciones artísticas, es fácil ver que el explorador y arqueólogo lleva bien asimilada la lección historiográfica enseñada por el Inca Garcilaso, una lección que tampoco pasó inadvertida para Rivero o Tschudi.

Es más, Markham señala que, de todas las personas que han escrito recientemente sobre el Perú, “none have visited once the imperial city of Cuzco” (3). El viajero inglés ofrece, en efecto, no sólo una novedad, sino los derechos exclusivos del tipo de conocimiento y de perspectivas visuales que su texto presenta al lector. Su “visit to the actual scene of the deeds of the Incas, by one who would be at pains to undertake such a journey” (3), superaría todo lo que los historiadores pudieran producir en su escritorio. La nueva ciencia que Markham está presentando a su nuevo público combina la información que la historia puede facilitar con la confirmación y amplificación que sólo una exploración directa e in situ del “lugar de los hechos” puede brindar. La disposición para viajar y la voluntad de emprender arduas y riesgosas marchas, lejos de la comodidad de las bibliotecas y archivos, es lo que distingue este nuevo conocimiento inspirado, desde luego, en los afamados relatos de Humboldt sobre sus expediciones al “Nuevo mundo”. Así, Markham practica una nueva poética, una arqueopoética, en que el relato de viaje no sólo se informa de la historia, y produce saberes arqueológicos, sino que, al combinarlos, los interroga para así entregar al lector un diálogo palimpséstico en que los textos fundadores se esfuman y reaparecen sobre la página re-dibujados por el presente.

Markham partió de Inglaterra en agosto de 1852. De camino al Perú, pasó por Nueva York y Panamá, y llegó a Lima unos cuatro meses más tarde (9). Su relato de viaje se mueve rápidamente por Lima, para pronto abrir el segundo capítulo con el “Journey to Cuzco”. La primera parada en su subida a Cuzco es Chilca y comenta enseguida que “it is inhabited by a race of Indians, who thus isolated in a small oasis surrounded by the sandy wilderness, have preserved much of the spirit of freedom and independence [of the pre-conquest period]” (21). El siguiente párrafo revela que Markham

ya se había formado algunas ideas sobre la interacción entre [12] los indígenas y los españoles y sobre la importancia de la resistencia cultural para la producción de vistas y escenas “auténticas”. Ilustra sus anticipados “findings” con varios ejemplos. Entre ellos encontramos esta vignette. “An instance of their determined resistance of oppression occurred the morning after my arrival: when, my soldier having given the syndic of the village a blow with the but end of his pistol, the whole population assembled in a state of the utmost excitement, and instead of the fellow being sent back as prisoner for trial to Lima for trial” (21).

Desde un comienzo el relato de Markham se entrelaza con el recuerdo de los *Comentarios reales*. En Asia, un pueblo más pequeño aún, constituido por no más de diez cabañas de quincha, el letrado y experto viajero encuentra otra joya ya anticipada: “At this wretched little place I found an Indian who possessed a copy of the *History of the Incas* [sic] by Garcilaso de la Vega, and who talked of their deeds as if he had studied its pages with much attention” (23). Si la presencia del intertexto garcilasiano es casi constante, no por eso dejan de ser precisas, concisas y objetivas las descripciones de Markham. Sus detalles agudizan y revelan aspectos claves de la región, el clima, sus productos, la organización política y social. La observación directa revela también un excelente conocimiento previo de la historia antigua y reciente del país.

Después de pasar la noche en Cañete, observa que los dueños de las fincas son “an excellent class of country gentlemen, upright, hospitable and kind to their slaves and dependants” (25). Continúa con una información minuciosa sobre las haciendas en el valle, sus nombres, los nombres de los propietarios, el cultivo, el número de los labradores y de familias que residen en el fundo. Para Markham las haciendas constituyen un “charming arrangement” (25). No falla en averiguar si hay o no sacerdote, atento en todo su viaje a la influencia del sacerdote en cuanto autoridad religiosa y letrado local. Siguiendo los pasos de los viajeros europeos en este periodo, Markham informa cuidadosamente sobre las posibilidades para el comercio de exportación-importación. Sabe que sus lectores están tan interesados en un buen relato de aventuras - en la historia de los Inca y en las grandes ruinas de Cuzco- como en la posibilidad de establecer comercio con la zona andina.

Así, el relato y viaje científico se va transformando, se va constituyendo, en cuanto objeto discursivo, por medio de una serie de mapas superimpuestos. Del encuentro con cada complejo de ruinas, el Perú emerge un arqueo-espacio. Pero se trata de un arqueo-espacio estático en el tiempo o la imaginación. Por el contrario, lo que tenemos a la vista es un arqueo-espacio dinámico, sujeto a interpretaciones que se superponen unas a otras y en el que el movimiento de una capa interpretativa disturba la inercia o tranquilidad de todas las otras. A medida que el ojo del viajero explora y evoca afectivamente el arqueo-espacio de las ruinas y lugares históricos, las

va recubriendo o tiñendo por otras topografías que conllevan valores sociales y comerciales de la actualidad. Se produce así una especie de curioso palimpsesto, ya que se construye encima del antiguo espacio demográfico y agrícola de los Andes una topografía transformada, producida por la encomienda y la hacienda y, a su vez, teñida por la valoración que el viajero le confiere en cuanto lugares de posible futuro comercio.

A pesar de la atención a la cuestión comercial, Markham no cesa en su promesa de llevar al lector al “lugar de los hechos”, es decir al arqueoespacio. Al pasar por Pachacamac, el viajero descubre la identidad y significado originarios del lugar. Esta grandísima ruina, de esplendida vista al mar, nos recuerda Markham que fue, “conquered by the Incas, in the time of Pachacutec, whose son, the renowned Prince Yupanqui proved the superiority of the arms of the Sun, in many fierce battles with Yunca Indians” (30). Nada más ni nada menos que una página sacada de los relatos del rey Arturo o mejor aún, de las páginas del Inca Garcilaso (Tomo II, 63-65). Después de evocar las sangrientas batallas por la conquista de Pachacamac, vuelve al presente y no pierde la ocasión de señalar que en las “huacas, or burying places [and] many curious relics of this period have lately been dug up, including specimens of Inca pottery, stone conopas, or household gods, golden earrings, and silver ornaments of various kinds” (31). Markham no comete errores. Siendo su fuente principal Garcilaso, su conocimiento de la cultura inca y pan-andina es exacto, tanto así que hasta parece comprender el significado de las conopas.

El conocimiento garcilasiano de la cultura pan-andina lo acompaña en todo su viaje y con él infunde al territorio que atraviesa un fuerte sentimiento del pasado. Markham despliega a su vez una memoria amplia y viva de los eventos de la conquista historiada por el Inca en la *Historia general del Peru* (1616) y, claro, también por Prescott. Se detiene en los sitios de las famosas batallas, de los lugares de acampamento de los grandes ejércitos compuestos por indios y españoles en época de las guerras civiles. Fiel lector de Garcilaso, en la política de esas guerras, casi siempre toma la parte del Inca historiador. Por ejemplo al llegar a las puertas de la hacienda Larán, nos informa que el lugar marcó la frontera entre los territorios que la Corona concedió a Pizarro por un lado y a Almagro por el otro. El narrador en el texto de Markham se detiene para otorgarle a este olvidado lugar un significado que sólo el pasado le puede conferir. Aunque olvidado en el presente, el significado de esta batalla perdura, puesto que las guerras civiles entre Pizarro y Almagro reverberan a través de la historia peruana. “It was there that Marshal Almagro established his head quarters, when returning from Chile in 1537; he proceeded to the coast, to claim from Pizarro his share of the territories of Peru. The stormy interview between these two fierce adventurers at Mala, led to the retreat of Almagro into the interior, and [to] his final overthrow in the bloody battle of Salinas” (33). Markham enchufa su narrativa de viaje en la *Historia general del Peru* de

Garcilaso, texto que viene a operar a manera de suplemento. La afamada batalla de Salinas, aquella batalla tan bien documentada y estudiada por Garcilaso, toma su lugar pleno en la historia. Batalla fatídica para Garcilaso ya que ni el padre ni él se pudieron jamás recuperar de las acusaciones contra la lealtad del padre a la Corona, batalla debido a la cual, tal vez, Garcilaso tuvo que terminar siendo historiador.

El ascenso al Cuzco va marcando las paradas y estadías en haciendas, tambos y parajes desolados. Este ascenso, a veces jadeante, establece también un ritmo de expectativa. Cada parada pospone y anticipa la llegada, ese momento único en que el Cuzco se hará visible, palpable. Markham no deja de marcar el crescendo que se estrecha hacia la cumbre del esplendor. Cuzco, imaginado y acariciado en las fantasías nacidas por primera vez en la lectura de Garcilaso, Cieza de León y, desde luego, en Prescott, está ahora al alcance. Cuzco evocado, Cuzco en cuanto imán que le atrajo desde Inglaterra a la cordillera de los Andes, aparece finalmente a la vista del viajero aquella inolvidable mañana del 18 de marzo 1852. Gracias a su aguda memoria de la topografía, del espacio visual del Tahuantinsuyo, Markham informa que ha cruzado el río Apurimac y ha entrado en el territorio que "once composed the empire of Manco Capac, the first Inca of Perú" (94). Desde el abra del Apurimac, el viajero retrazará los pasos de los Incas en batalla contra los Huari, de los españoles en su marcha guerrera por los amplios caminos de los Incas. Markham duerme en *tambos* reales ahora abandonados, reanuda la marcha por desfiladeros imposibles. Al entrelazar filamentos inseparables de una memoria imaginada con las percepciones sensoriales actuales, la narrativa de Markham hace visibles y hasta palpables las escenas de la antigua historia. Al ver y sentir las ruinas vivientes del imperio inca, imparte a cada piedra, a cada puente colgante, a cada árbol en flor, a cada reloj solar, un aura de nostalgia, una pátina de afecto, la que en sí evoca el afecto nostálgico de los recuerdos del Inca varado en Europa.

La narración del viaje al Cuzco es una pintura en *pentimento* en la que el juego de palimpsestos es incesante. Pareciera no tratarse de un primer viaje, sino más bien de un regreso. A medida que escribe y evoca, imparte el sentimiento del "sweet-sorrow" de la anticipada partida. La ilimitada alegría de saberse ahí se mezcla con la melancolía de haberse ya despedido, un poco también a la manera del Inca. El texto fundacional, la propia nostalgia de Garcilaso por Cuzco y la querida patria transpiran por los poros de la narración de Markham. Captura y reproduce el tono del Inca: el lamento entusiasta, la elegía.

La subida al Cuzco en febrero 1853 se da paso a paso en las graderías de uno de los famosos caminos tallados por los Incas en las rocas andinas. Pueblos pequeños y campos cultivados aparecen y desaparecen mientras que el camino se enrosca en las majestuosas montañas. A cada vuelta el viajero ve ruinas de campos y andenes. A pesar de ser ruinas y precisamente por ser ruinas hoy, estos lugares silenciosos se transforman en testigos de

una vida y belleza desbordantes anterior a la llegada de los españoles. La flores silvestres, "Slopes covered with lupine, heliotrope, verbena and scarlet salvia" (53), recubren el camino de entrada en la Hatún Pampa en Cangallo. El itinerario del viaje ofrece aquí un inesperado contraste entre el campo hoy florido y la escena de la sangrienta batalla entre Almagro el Joven y las fuerzas del Virrey Vaca de Castro en 1542. "The battle was long doubtful; but at length Castro was victorious, and out of 850 Spaniards that Almagro brought to the field, 700 were killed. The victors lost about 350 men" (61-2). No se dice nada más sobre la sangre que debió inundar la Hatún Pampa aquel día. No hay mención de los miles de hombres y mujeres, soldados del ejército indígena, que luchaban (forzadamente) en ambos ejércitos de españoles.

Asia, Cangallo, Ayacucho son paradas en el camino a Cuzco, el objeto del deseo que determina la inclusión y exclusión de la temática. Después de Ayacucho, la narrativa se centra en las particularidades de los hondos ríos que había que cruzar antes de llegar al Cuzco, la dificultad del terreno y la maravilla de los puentes colgantes. Estas escenas le recuerdan al lector moderno los paisajes de José María Arguedas. Aunque en dirección inversa ya que los jóvenes de Arguedas recorren la misma ruta ascendiente y descendiente, llena de abras y vistas de floridos valles en su camino a las húmedas y calientes ciudades de la temida yunga. Por fin, el 18 de marzo 1853, Markham cruza el río Apurímac, muy consciente del significado del nombre del río, "Apu que habla", y que al cruzar este río siente que emula a Manco Capac en su llegada al Cosco, ombligo del mundo.

En este momento, el viajero inglés se deja arrebatar por la emoción. Saberse en el mismo lugar que Manco Capac, su principal héroe cultural, cuando el joven fundador andaba explorando la región de Cuzco, es realmente conmovedor para Markham. La imaginación convertida en deseo y alimentada por las lecturas de la historia incaica se apodera de la experiencia vivida. La memoria histórica textualizada supera la experiencia vivida, una experiencia sólo expresable en términos previamente formulados por su maestro espiritual: Garcilaso de la Vega, Inca. Todavía no ha llegado al Cuzco, pero se imagina a Manco Capac pensando en asegurar el terreno o tomar la decisión de construir cuatro fortalezas: Ollantay-tambo en el norte, Pacari-tambo en el sur, Paucar-tambo en el este y Lima-tambo en el sur. En este momento, el viajero-historiador se recupera de su indulgencia memorial y vuelve al presente, el momento del relato de viaje, para ofrecerle al lector una escena viva repleta de peligro y esfuerzo por alcanzar el puente, cruzarlo y finalmente ver el Cuzco. En esta escena, al igual que en la mayor parte de la narrativa, la estrategia basada en la anticipación le permite fundir descripciones testimoniales con extensos recuerdos textuales. A menudo, una escena visual empapada de sentido local se inicia y establece por medio de una serie de escenas y descripciones derivadas, no de experiencias visuales del viajero, sino de un ojo mental que ve recordando lecturas

previas.

La marcha hacia el centro del mundo Inca continúa. Quedan por cruzar dos pampas antes de poder ver Cuzco desde la cima de la última abra. Cuando finalmente llega, al final del día, Markham entona en voz alta un canto a la ciudad. Invoca al Cuzco repetidamente: “Cuzco” City of the Incas! City where in by-gone times, a patriarchal form of government was combined with a high state of civilization [...] Cuzco! The hallowed spot where Manco’s golden wand sank [...] Cuzco! Once the scene of so much glory and magnificence [...]” (95). En la cuarta invocación el texto señala claramente la ubicación intertextual de Markham con Garcilaso, como también la incasante construcción del palimpsesto garcilasiano del que el libro depende.

Como vemos, las invocaciones de y a la ciudad resaltan características típicas de su naturaleza y aura históricas. Vemos el Cuzco que Garcilaso textualiza, más que el Cuzco configurado en la mirada del viajero. El objeto de su deseo está a plena vista, pero aparece envuelto en la memoria de las imágenes que surgieron de la prosa de Garcilaso. Estas imágenes mismas procedieron de la mirada del Inca, quien, de joven, recorrió la ciudad y su esplendor pasado. Ver Cuzco como una ruina viviente supone un juego constante de ida y veulta de imágenes, entre las de la mirada inmediata y las de la mirada mental.

El Cuzco que sigue desplegándose es un lugar de conocimiento, de ceremonia y de gloria. A medida que Markham avanza, Cuzco continúa siendo evocado, y así no se despliega una descripción de las ruinas arquitecturales de los Incas, sino una evocación de los rituales y ceremonias espléndidos que llenaban las plazas y calles con bailes teatrales, ofrendas rituales al sol y la luna y a los apus. Tal como en la Roma imperial, Markham evoca las entradas ritualizadas de los gloriosos ejércitos al regreso de la conquista del gran Chimor o Pachacamac. El carácter imperial de Cuzco le fascina al viajero inglés, y, aunque no faltan comparaciones con la grandeza de la China imperial y con la India, también hay una alusión implícita a la Inglaterra imperial y sus fastuosas colonias asiáticas.

Posiblemente motivado por el deseo de superar los recientes resultados de Tschudi como experto en quechua, Markham parece haber concebido su viaje a Urubamba durante sus primeros días en el Cuzco, cuando se enteró de que don Pablo Justiniano, el sacerdote de Laris y descendiente de los Incas, tenía en su posesión la única copia conocida de la transcripción original del *Ollantay*. Markham sabía también que don Pablo tenía unos retratos de los Incas de cuerpo entero. En la carrera imperial típica del siglo XIX por el conocimiento y las adquisiciones en las “nuevas” colonias, estas “ruinas” y tesoros serían la joya más preciosa de cualquier viajero. Los imperios del diecinueve requerían no sólo posesiones materiales sino también la posesión de los conocimientos; y la arqueología juega un papel principal en esta configuración de poderes y saberes.

Ya sea antes de salir para el Perú o a la vuelta a Inglaterra, Markham leyó cuidadosamente el drama *Ollantay*. Su relato de viaje a Urubamba, su contemplación de las ruinas de Ollantaytambo, están entrelazados con la historia de amor del *Ollantay*. Gracias al palimpsesto, la dimensión humana del lugar siempre queda en primer plano del texto. En la exploración arqueológica de Markham, el lector rara vez ve simplemente ruinas ya que las ruinas se convierten en escenas, y las escenas en dramas o relatos. Los Incas se convierten en actores en un espacio y tiempo doble: el pasado en su arqueo-espacio revivificado y en el relato de viaje que evoca. Al igual que el Cuzco, Ollantaytambo cobra vida en la rendición narrativa de las aventuras de los amantes, de las batallas entre los ejércitos de los Incas y del general rebelde enamorado, que arriesga todo por su amor por la prohibida Ñusta.

Markham cierra su viaje al pasado-presente, su paseo por las actuales ruinas, con abundantes traducciones del *Ollantay*, y un aprecio sincero por la riqueza y dulzura del lenguaje. Como tantos otros estudiosos del quechua, Markham coincide con Garcilaso al elogiar la capacidad expresiva del idioma de los Incas. No cita aquí a Garcilaso, su texto maestro y guía, pero sí enfatiza la noción de que el conocimiento del lenguaje (viviente) en las ruinas es indispensable para ver y que este mirar está sujeto al lenguaje. Cuzco, tal como lo evoca el intertexto de Markham, aparece menos como una ruina y mucho más como una escena poderosa, viviente y hablante. Se trata de una memoria indeleble, como un Apu-rimac, con una arqueo-poética muy propia debida a la interacción constante entre lugar y memoria e imaginación escritural.

NOTAS

1 En "The Nation in Ruins: Archeology and the Rise of the Nation", un artículo mío publicado en *Beyond Imagined Communities* (2005), examino la apariencia de la arqueología en el discurso de intelectuales locales en el Perú. Proponía que la presencia inmediata de las ruinas brindaba una referencia innegable a la antigüedad de la nación, y producía un arqueo-espacio en cuya base hay que empezar a imaginar la nación. Este acto de imaginación dependía más de observaciones locales directas que de la circulación de textos. Con mi argumento intentaba demostrar que en naciones como el Perú, observaciones directas y otras vías de conocimiento eran más importantes en la formación de discursos nacionales que la circulación de materiales impresos.

2 Lectores del Inca Garcilaso de la Vega, de Guamán Poma de Ayala y José María Arguedas, y también intérpretes modernos de la cultura andina, como Tom Zuidema, Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, saben que la memoria y el sentido de comunidad están ligados, no sólo a rituales, baile y teatro, o a una rica cultura oral, sino sobre todo a una cosmovisión andina, en la que la tierra constituye un espacio sagrado que recuerda eventos míticos, históricos y actuales. Los mitos de Huarochiri (1609) demuestran cómo cada piedra y río representan y cuentan cada día la historia del origen de cada ayllu. Para más sobre la cuestión de la memoria y los modos de inscripción que no sean de la cultura impresa, véase el artículo citado antes.

3 En este sentido véase mi anterior artículo, "Lima: A Blurred Centrality" en Mario J. Valdes and Djelal Khadir eds. *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. Oxford: Oxford University Press, 2004, Vol. 2. pp. 426-443.

4 A pesar de los comentarios desdeñosos de María Rostoworoski sobre el valor del trabajo del Inca Garcilaso como fuente para [la investigación sobre] las civilizaciones andinas, estudios recientes sobre arqueología, arquitectura y khipu tienden a validar al Inca como fuente. Véase por ejemplo, Susan A. Miles, *The Shape of Inca History: Narrative and Architecture in an Andean Empire* (Iowa City: University of Iowa Press, 2002).

OBRAS CITADAS

Castro-Klaren, Sara. "The Nation in Ruins: Archeology and the Rise of the Nation". *Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Eds. Sara Castro-Klaren y John Charles Chasteen. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005. pp. 161-184.

Hodder, Ian Michael Shanks. *Interpreting Archeology: Finding Meaning in the Past*. London: Routledge, 1995.

Markham, Clements R. *Cuzco: A Journey to the Ancient Capital of Peru with an Account of the History, Language, Literature and Antiquities of the Incas and Lima: A Visit to the Capital and Province of Modern Peru*. London: Chapman and Hall, 1973.

Nota: este trabajo es la versión en castellano (aumentada y revisada) de "The Ruins of the Present: Cuzco Evoked" de pronta aparición en *Telling Ruins in Latin America*, editado por Vicki Unruh y Michael Lazara y publicado por Palgrave-Macmillan.

La traducción al castellano la hizo Heike Scharm y fue revisada y aumentada por la autora.

AURORA CÁCERES, “EVANGELINA”, ENTRE EL MODERNISMO FINISECULAR Y LA REIVINDICACIÓN FEMINISTA

Carmen Ruiz Barrionuevo
Universidad de Salamanca, España

La personalidad de la escritora Zoila Aurora Cáceres (Lima, 1872-Madrid, 1958), que usó con frecuencia el pseudónimo de “Evangelina”, empieza a ser recuperada en los últimos años. Algunos estudiosos han llamado la atención en su país, muy especialmente con la inclusión de sus cartas a Miguel de Unamuno en un volumen colectivo dedicado a la correspondencia del escritor español con una serie de autores peruanos (Kapsoli, 25-31), y más recientemente la reedición de su novela *La rosa muerta* llevada a cabo por Thomas Ward (Cáceres, 2007)¹. Sin embargo son muchos los datos que nos quedan por completar en su biografía y en su obra que, además, han sido leídas en exceso en función de los hombres con los que convivió, en un primer momento, su padre, el general Andrés Avelino Cáceres (1836-1923), héroe en la época de la ocupación chilena², que sería presidente de la república en dos periodos (1886-1890 y 1894-1895) y posteriormente ministro plenipotenciario del Perú en Europa; y luego el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), tras su matrimonio en 1906, cuya relación y posterior rompimiento aparecen reflejados en su libro *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* (1929). Pero Aurora Cáceres tuvo una personalidad por sí misma, tal vez tachada y negada por la cultura masculina dominante en la época y por su propio condicionamiento educativo. Muy aferrada a la religión, fue al mismo tiempo una mujer privilegiada entre las de su clase y, si bien su producción es víctima de la subsidiaridad en el campo literario, poseyó una excelente formación adquirida en su país y fuera de él pues llegó a ser alumna de la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad de la Sorbona (1902-1906), centro en el que se graduó. Al mismo tiempo y a lo largo de su vida

desplegó su labor en la actividad pública con la fundación en Lima de varias sociedades relacionadas con la asistencia a las mujeres, el *Centro Social de Señoras* en 1905, *Evolución Femenina* en 1911, *Feminismo peruano* en 1924, con el propósito de trabajar en favor de los derechos de las mujeres para las que pidió el derecho al voto, y, en los años de la Segunda Guerra mundial la organización antifascista *Acción femenina*, a la par que fue conferenciante de temas sociales y culturales. Estas iniciativas evidencian unas inquietudes que consolidó con la fundación en París y Madrid de la *Unión Literaria de los Países Latinos* (1909) con proyección en los países hispanoamericanos, y luego en Lima la *Asociación Nacional de Escritores y Artistas* (1938), para ser representante del Perú en la *Comisión Interamericana de Mujeres* (1940-1945) con sede en Washington. Por la simple enumeración de estas sociedades nos damos cuenta de que la autora era una activista de uno de los tipos del feminismo que entonces arraigaba con fuerza en Europa y que su obra tiene mucho que ver con esta temática e inquietudes.

Aurora Cáceres conoció y mantuvo correspondencia con escritores y poetas del fin de siglo de España y América. Además de las cartas y libros que de ella se conservan en la Casa Museo Miguel de Unamuno de la Universidad de Salamanca, contamos con una correspondencia con Rubén Darío, escasa, pero significativa para valorar cómo se desenvolvía en el medio literario. Entre Aurora Cáceres y Darío se cruzaron, además del prólogo que el poeta nicaragüense le escribió a su libro *Oasis de arte* en 1912, cinco misivas, casi todas breves: dos tarjetas, dos notas y una carta, al parecer escritas cuatro de ellas en París, y la quinta y última en Berlín, donde acompañaba a su padre, el General Cáceres, porque, aunque carecen de fecha, corresponden a la época en que Darío aceptó dirigir la revista *Mundial Magazine* en 1911, que le proponen los empresarios uruguayos hermanos Guido, junto con otra revista dedicada a la mujer, *Elegancias*³. Me parece poco pertinente la descuidada opinión de Luis Alberto Sánchez al prologar el libro de Willy Pinto Gamboa, *Epistolario de Rubén Darío con escritores peruanos*, cuando expresa:

Zoila Aurora Cáceres (Evangelina) aparece en esta colección con varias cartas, pero todas ellas banales. Se refiere a encuentros con Rubén y a datos sobre su propia vida en París y en Berlín. El compilador ha hecho bien en agregar al texto la crónica de Rubén sobre el matrimonio de Zoila Aurora con Enrique Gómez Carrillo, a quien Darío amaba y temía por su estilo de vida tempestuoso y sus expresiones generalmente lapidarias y adversas a él (Pinto de Gamboa, 12).

Palabras que son consecuencia de una lectura muy superficial, no sólo de la propia correspondencia sino del desconocimiento total de la autora, emitidas además con la distancia del tiempo y sin profundizar en la biografía ni en el entorno que la condicionó, no sólo por su carácter de mujer en un

medio aristocrático sino por su deseo de tomar parte en la vida literaria en paridad de condiciones a los hombres. Pero en todo caso, no es posible hacer juicios apresurados, ya que nunca será fácil saber el número de cartas que cruzaron y la importancia real de su relación, sólo se puede constatar que la correspondencia de Aurora Cáceres se inserta en esta empresa parisina de Darío, pues la primera y breve misiva hace referencia a las revistas, para las cuales la autora peruana podía resultar propagandista y colaboradora de importancia, por la facilidad con que se movía en los círculos aristocráticos de la sociedad francesa y centroeuropea al dominar también los idiomas francés y alemán. De ello estaba persuadido Darío con toda seguridad. Dada la ausencia de fechas puede hacerse tan sólo una cronología aproximada por su contenido y así parece que la primera tarjeta fechada el 1 de abril debe corresponder al año 1911 pues le comunica a Darío que se quedará algunos días más en París y que espera “tener el gusto de verle y de poder hablarle respecto a las revistas que Usted dirige”⁴. El tono resulta siempre respetuoso y admirativo y la despedida se inserta con un “Reciba Usted el más atento y afectuoso saludo de su sincera amiga. Aurora Cáceres”. La siguiente tarjeta es una nota que da a entender que Evangelina ha emprendido alguna actividad en favor de la difusión de las revistas de Darío, tan necesitado de solvencia económica que, es sabido, que los empresarios Guido le obligaron a realizar de abril a noviembre de 1912 una gira propagandística de sus revistas por varias ciudades de Europa y de América. Por eso de modo apresurado Aurora Cáceres le hace saber dos direcciones de dos damas de la capital francesa⁵ cuya causa había ganado para suscribir las revistas del nicaragüense. El tercer documento es una nota en la que brevemente le comenta:

Muy distinguido amigo: Por Bonafoux he sabido que deseaba V. hablar conmigo a propósito de la *Elegancia* (sic) lo que me procurará el placer de verle. Tenga la bondad de decirme lo más pronto que sea posible cuándo le encontraré en su casa, para ir a hablar con V. Yo permaneceré muy pocos días en París, pues vamos a Berlín donde papá ha sido nombrado ministro. Le envía un afectuoso saludo su amiga Aurora Cáceres.

Parece curioso que sea precisamente el escritor español Luis Bonafoux (1855-1918)⁶ el intermediario entre ambos, sin embargo sabemos que tuvo una buena relación con ella y que llegó a prologarle el primero de sus libros, *Mujeres de ayer y de hoy*, en 1909⁷, al que más adelante nos referiremos. La cuarta carta que conservamos parece ofrecer un nuevo matiz en la relación con Darío pues de un “estimado amigo” pasa a trazar, como también la quinta carta, un “Muy estimado y admirado amigo” y un “Muy estimado y admirado poeta” respectivamente, y no sólo eso, sino que en esa cuarta carta se permite una iniciativa al proponerle una cita para tomar el té en su casa antes de volver a Alemania, pues “Se encuentra de paso en esta un joven escritor peruano de gran talento y de fortuna en el que todos los peruanos vemos un gran elemento de utilidad para la patria. Yo desearía

presentarle a Vd. a este amigo quien admira a Vd. tanto como yo”. Es decir que Aurora Cáceres también tomaba las riendas sociales a la hora de presentar al poeta a otros escritores. No sabemos qué escritor era y si Darío accedió a la visita. En la última carta, la más extensa y ya desde Berlín, se confirma el interés de Aurora Cáceres en la colaboración en *Mundial* (“Sólo hoy me es posible enviar a Vd. una correspondencia, para *Mundial*, conforme le ofrecí en París. Ojalá sea de su agrado!”). Es ésta la carta más expresiva, pues llega a hacer alguna observación personal que se aparta de las notas de colaboración empresarial de las precedentes, “Desde que llegué a Berlín he estado sin trabajar, esta ciudad me entristece de tal modo que siento el espíritu como muerto”, le dice, dándole cuenta de su estado de ánimo; o indicaciones sobre su itinerario que incluye el viaje a Munich para visitar a las Infantas Isabel y Paz y luego los desplazamientos a Montecarlo y París. Y lo que debía importarle más, sus publicaciones: se queja de no haber recibido ninguna de sus revistas, ni *Mundial*, ni *Elegancias*, y no saber si ha aparecido el retrato que le remitió así como, y más significativo, si Darío ha realizado el prólogo a su libro *Oasis de arte*:

hace algunas semanas me escribieron de la casa Garnier que sólo esperaban el prólogo de Vd. para que apareciese mi libro *Oasis de Arte*. Sus múltiples ocupaciones le han dejado un momento para dedicarme unas líneas? Qué dicha si así fuere!

Como Darío era un nombre de importancia en la vida literaria, en su deseo de hacerse un lugar en ella, Aurora Cáceres había encontrado la oportunidad de pedirle un prólogo. Es más que evidente que el poeta sintió en esos momentos el peso de la obligación acerca de una escritora que se había comprometido a ayudarle en la difusión de sus revistas, y ello lo forzó a escribir el prólogo en un momento en que la actividad de la peruana estaba en su mayor desenvolvimiento. Justamente en ese año 1912, Aurora Cáceres realiza su primer viaje a España, país en el que colaboraba en *ABC* y *Blanco y Negro* con su seudónimo de “Evangelina” (Martínez Gómez, 82), por lo que fue invitada a diversas reuniones sociales en Madrid, y a impartir una conferencia en el Ateneo sobre el tema de “España en la poesía del Perú”⁸. Esta actividad continuaría en los años sucesivos porque publicaría en la capital madrileña dos de sus libros *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* y *La princesa Suma Tica* (1929), así como colaboraría al año siguiente en la *Revista de las Españas* con un artículo titulado “El arte pictórico en el Perú” (Martínez Gómez, 83). Estos éxitos también debieron estimularla para continuar su actividad literaria, pero en lo que se refiere a *Oasis de arte*, el libro prologado por Darío, aparece hacia 1912, reuniendo crónicas de viajes por Europa, Suiza, Italia, Francia, Bélgica y Alemania, y adjuntando también la conferencia que impartió en la Sorbona acerca del Perú, que es quizá la parte mejor del libro.

Rubén, por tanto, no tuvo más remedio que escribir el prólogo solicitado para su libro de crónicas. El nicaragüense tenía una idea negativa de las mujeres escritoras, cosa que se evidencia en el mismo texto en unas líneas que tampoco nublan su desaforado machismo: “Confieso ante todo que no soy partidario de las plumíferas; que Safo y Corina me son muy poco gratas”, para continuar:

Una Teresa de Jesús, o una George Sand, me parecen casos de teratología moral. Ahora, una literatura discreta, un escribir como se borda, o se cuida una flor; una manifestación de impresiones y sensaciones, sin dogmatismos ni pedanterías, confieso que suele ser en ocasiones no solamente excusable sino encantador (Cáceres, [1912]: VII).

Y sigue en plan jocoso al afirmar que no le gustan las mujeres de letras porque “con ciertas excepciones, han sido y son feas [aunque] Evangelina no se encuentra en este caso, pues ha sido y es gala de los salones, tanto por su espíritu como por su beldad, gracia y elegancia. Baste con decir que es una compatriota de Santa Rosa de Lima” (VII-VIII)⁹. Humor, ironía, que rozan la falta de respeto so capa del elogio, aunque es posible que ni la propia autora lo considerase vejatorio, al ser ese tono el característico que empleaban los escritores para con unas publicaciones que consideraban pueriles, añidadas e inconsistentes. Que el compromiso era ineludible para Rubén Darío lo prueba incluso que la mayor parte del prólogo del poeta sea una enumeración fatigosa de los lugares por los que se detiene Aurora Cáceres en su texto y que tiene por fin cubrir el espacio sin nada decir, para ocupar el resto del espacio con la transcripción de un largo párrafo de la autora con el mismo fin de escribir lo menos posible y cubrir el expediente. Como valoración total de su trabajo sólo quedan para Darío “ocurrencias candorosas” y algunas descripciones estéticas que al final se reducen a un solo párrafo, el único que destaca y que se refiere a su país natal.

También el propio Rubén Darío había reflejado por escrito en junio de 1906, la boda de Aurora Cáceres con Gómez Carrillo, gracias al cual, es muy posible, ella conociera personalmente al escritor nicaragüense. El artículo, en plan jocoso y desenfadado, como escrito para una revista de sociedad, “Carrillo, casado”, se centra en el escritor guatemalteco, manifestando la perplejidad que tal situación le producía, a la vez que hacía valer su guía espiritual y cultural:

Vengo del matrimonio de Gómez Carrillo. Gómez Carrillo casado! Vida bien llenada con lo que falta. Y veo al joven que conocí en Guatemala hace ya muchos años. Era yo director de un diario político que consagraba su mayor parte a la literatura. Tenía como colaboradores a los principales jóvenes que entonces sabían halagar a las musas en aquella tierra amable. [...] Me complazco en haber hecho cambiar de rumbo aquel talento primaveral y en haberle señalado el camino de esta Galia que debía adoptarle por hijo espiritual (Pinto Gamboa, 60)¹⁰.

Aunque no deja de ironizar sobre su trayectoria personal: “Ha tenido, entre tanto, muchas aventuras, muchas originalidades...”; sobre su fama: “Se ha hecho famoso, ha escrito muchos libros y una cantidad fabulosa de artículos en la prensa española y americana”; y sobre sus veleidades y ataques al propio Darío: “Ha representado la comedia del amor, la del odio, la del duelo, la de la bohemia, la de la diplomacia; ha escrito la célebre frase: “Cuando Rubén Darío tenía talento...”. La descripción de la novia nos interesa por su inconsistencia, pues desde luego no es más que un trazo estético al que se añade un valor irónico: “La novia es de hermosos ojos, graciosa, voluptuosa. Es también literata”. Y tras referirse a “el discursito” del alcalde con todos los tópicos del caso y alusiones al famoso padre de la contrayente termina el artículo como una crónica de sociedad en la que puede haber algún trazo premonitorio:

Ya Carrillo está casado. Ya partimos los concurrentes al Hotel Royal, donde almorzamos y nos regocijamos. Las frases son frescas y sabrosas. Hay una dama linda y enlutada. Ríe una niña que es como un querubín. El champaña acapara sol en las copas. Luego todos nos despedimos. El General siempre nervioso, se retuerce el bigote; se va a Roma. Carrillo con su novia se va a probar la miel de la luna. Y todo esto está perfectamente.

No distaba mucho la opinión de Unamuno, a quien Aurora Cáceres se atrevió a escribir al descubrir la correspondencia con su esposo Gómez Carrillo¹¹, y a través de cuyas misivas podemos observar la verdadera actividad de la escritora peruana, preocupada no sólo por las reivindicaciones feministas y su propia obra, sino por las relaciones culturales entre los pueblos (Ruiz Barrionuevo: 1047-1054). Una opinión de Unamuno acerca de *Oasis de arte*, que tal vez proceda de una carta personal y que fue colocada en su libro *La ciudad del Sol* de 1927 nos puede aclarar su postura al respecto:

Tanto como en general me fastidian las escritoras, gusto de las mujeres que escriben como Ud., amiga mía. El desarrollar la distinción sería larga cosa; Madame Sevigné era una mujer que escribía; Madame Staël, una escritora y pocas cosas gusto más que sus breves y repetidos relatos de viaje y es lo que mejor cuadra a una mujer, la impresión rápida del detalle, el sentido de lo real (Cáceres, 1927: 179-180).

Juicio que podemos incluir también dentro de esa concesiva cortesía en la que caen las opiniones masculinas acerca de las escritoras, y hasta incluso puede interpretarse el párrafo final como irónico, dentro de la seriedad característica del vasco, cuando alude al prólogo de Rubén Darío: “tiene razón Rubén: el párrafo que le reproduce es lo mejor del libro... Gracias por su presente, nos ha hecho pasar unos buenos ratos hasta cuando ha excitado mis viejas antifobias”. Como vemos, Unamuno se solidariza con Rubén y aunque, más cuidadoso, las opiniones son coincidentes ante una personalidad

que se contempla como feminista, aunque sea aburguesada, y una obra que, bien es cierto, nunca alcanzó el nivel estético de los varones de su época, pero cuya labor siempre fue dirigida con esfuerzo y tenacidad.

Zoila Aurora Cáceres es autora de relatos y crónicas que va publicando a partir del primer volumen *Mujeres de ayer y hoy* [1909], y que tienen por título, *La rosa muerta y Las perlas de Rosa* [1914]¹² y *La princesa Sumac Tica* (1929), todos son relatos de distinta extensión que pueden integrarse en las líneas de narrativa modernista e indigenista, así como *Oasis de arte* [1912] y *La ciudad del Sol* (1927), en los cuales recogió crónicas de viaje y sus impresiones sobre Cuzco. Pero es significativo que se inicie en la vida literaria con *Mujeres de ayer y de hoy*, un libro cuya estrategia es nítida desde su comienzo, no en vano estaba dedicado a la Condesa de Pardo Bazán¹³, un ejemplo de escritora admitida y admirada en los círculos españoles y en la que sin duda buscaba un apoyo y un estímulo para su gran pasión literaria. Una vez divorciada de Enrique Gómez Carrillo hacia agosto de 1907, Cáceres retorna con más pasión a la literatura y es cuando emprende el proyecto de escritura de este primer libro. En él se advierte que tenía recientes sus estudios en la Universidad, y que, planeándolo con un carácter dual, sin duda deliberado, le permitía explorar en los dos ámbitos que le interesaban, por un lado el de sus conocimientos históricos y por otro, el de sus experiencias directas como periodista y reportera. Se trataba de realizar una obra de base y fundamento para poner de relieve la importancia de las mujeres en la historia desde la perspectiva de algunas de las corrientes feministas de finales del XIX y comienzos del siglo XX que bien conocía, y ello condiciona la distribución de la materia y la bimembración del título, que no responde en realidad al contenido, pues no son “Mujeres de ayer y de hoy”, es decir, no son simples semblanzas con mucho costumbrismo, sino que es algo mucho más ambicioso, se trata de poner de relieve la labor de las mujeres a través de la historia antigua, y por otro lado presentar su actividad en la época contemporánea en defensa de sus derechos, tanto sociales como jurídicos. Y en cada uno de los apartados, y de diferente manera, pero muy especialmente en el segundo, se nos aparece la escritora peruana de cuerpo entero con su bagaje cultural, sus juicios y opiniones proyectadas hacia el futuro.

Claro que un libro así, del que el autor del prólogo, el escritor español Luis Bonafoux, comenta: “Con titularlo *Feminismo* hubiera bastado, porque eso es el libro: del Feminismo en Europa y América” (Cáceres [1909], IX), no debía ser una muy honrosa carta de presentación en la sociedad aristocrática, religiosa y conservadora en la que se movía Aurora Cáceres. Ello se evidencia en el mismo comentario paternalista y devaluador del prologuista que nos pone en claro qué opinión se tenía del feminismo en aquella época en los círculos hispanos: Son “semblanzas típicas, interesantes y bonitas; libro de historias femeninas, de anécdotas falderas, seleccionadas con tacto de artista y presentadas con discreción de dama” (IX). Es decir,

que el libro podía obtener, a pesar de su peculiaridad femenina, la aprobación de esa sociedad de lectores conservadores gracias a esa aparente frivolidad constructiva que el autor del prólogo descubre en su lectura. Es evidente que tal situación, prevista de antemano, debió provocar una autocensura en la escritora peruana, con lo que no deseó titular a su libro de forma más expresiva, sino que acogió una expresión que a todos recordaba las inofensivas estampas del costumbrismo decimonónico: *Mujeres de ayer y de hoy*. Es posible que también ese temor condicione el contenido del libro y su estructuración, pues da la impresión de que no acierta a numerar los apartados en capítulos, evidenciando una torpe aglutinación de artículos dispares y de epígrafes con cierto desorden. Este fallo es corregido en parte en el índice, de posible autoría del editor, al incluir una numeración en capítulos y una somera indicación del contenido que al final no da idea de todos los temas tratados. Además la pretendida división binaria queda oculta al lector en este índice y sólo es perceptible con la lectura atenta de la obra.

La primera parte se inicia con una introducción para luego desarrollar lo que podemos llamar las “Mujeres de ayer”, a través de una serie de artículos, “Egipto, Asiria Persia”, “El oriente”, “Grecia”, “Roma”, “Emperatrices romanas”, “Esparta, Cartago, Arabia”, y “El renacimiento”. Esta es la parte que podemos llamar teórico-histórica, que infunde un basamento a todo lo que va a venir después, pues la autora recurre a todos los datos históricos a su alcance con el fin de demostrar la valía de las mujeres en todos los tiempos históricos que enumera, salvando expresamente la Edad Media, que considera una época retrógrada. La tesis implícita en estos capítulos combina ideas aparentemente contradictorias, pues por un lado proceden del mundo conservador y católico, al que al autora pertenecía, (la mujer es descrita como la encarnación de la belleza y la ternura emanadas de Dios¹⁴), pero por otro, al mismo tiempo, se suceden las apoyaturas históricas que apuntalan sus conocimientos, como cuando expresa su valoración del concepto de la historia como ejemplo moral (9), idea muy antigua que le sirve para demostrar que en la humanidad culta, la fortaleza de la mujer ha sido una “fuerza desarrollo de las naciones” (3), salvo en los tiempos presentes en que también es fuerza productora. Esta idea tan solo esbozada en la introducción se clarificará más adelante cuando ya pasado un tercio de su libro exprese:

Al principiar el siglo XX se encuentra el feminismo en plena actividad, ya que la mujer no se conforma con aspirar a cultivar su inteligencia de la misma manera que el hombre, y pretende que la palabra compañera, a la que tan grande importancia en la vida social le ha dado Jesucristo, se convierta en un hecho positivo ante la ley y que ésta le otorgue iguales derechos que al hombre (110).

Algunos de los estudios históricos que Aurora Cáceres consultó en francés aparecen citados como fuentes de las ideas que desarrolla en la parte

introdutoria, así la expresiva referencia a Cleyre Yvelin y su historia del feminismo en la antigüedad (Yvelin, 1908); la cita de Paul Gide (1832-1880), autor de un importante estudio sobre la condición privada de la mujer en el Derecho antiguo y moderno (Gide, 1867) que luego volverá a usar como referencia en varias ocasiones a lo largo de esta primera parte; la expresiva cita de la feminista Madame Avril de Sainte-Croix (1855-1939) en defensa del papel de las mujeres en las sociedades de todos los tiempos (7) cuyas ideas debió leer en un título como *Le féminisme* (1907) y en el informe presentado al Congreso Internacional acerca de los derechos de las mujeres en 1900 (Avril de Sainte-Croix, 1901). En cambio rechaza expresamente las teorías de Johan Bachofen (1815-1887) que enfocan la vida de los seres humanos desde el punto de vista fisiológico (2) y que debió revisar en francés e incluso en su versión original, en alemán, pues la peruana dominaba este idioma (Bachofen, 1861 y 1903)¹⁵. Todos estos estudiosos son incorporados con bastante rigor a su trabajo usando las citas pertinentes al analizar desde la perspectiva de la mujer las civilizaciones antiguas. Además en su exposición recurre a la selección de las anécdotas más expresivas, y a los ejemplos femeninos más notables, aunque no prescinde del contexto y valora esas acciones en relación con las de los hombres, pues Aurora Cáceres pensaba, y lo expresa muy a menudo, que hombres y mujeres deben realizar sus vidas en unión y que la realización de las mujeres no se llevará a cabo sin el aliento de los hombres. Así al referirse a la mujer en Grecia dirá: “Si la mujer griega se ilustra y llega a ser cortesana, filósofa y poetisa, es por su afán seductor, y alentada por la magnanimidad de hombres de genio” (51). Ni que decir tiene que se advierte que esta idea muchas veces lesiona su proyecto de ideal progresista.

En la exposición de las historias de las civilizaciones antiguas del Oriente se aprecia una especial polaridad, pues, mientras sus comentarios de la Biblia (27) son amplios —evidenciando un buen manejo de los textos sagrados— resultan en exceso prudentes, y en contraste, considera en general a la civilización oriental refractaria a la sensibilidad europea por la devaluación de la personalidad de la mujer que supone la poligamia. Cáceres se documentará con las referencias de algunos estudios de diferente corte para enfatizar la importancia de las reinas en las civilizaciones egipcia y persa, es el caso de la historia de las naciones de Jorge Rawlinson (11) (Rawlinson, 1887) y el estudio de Louis-Auguste Martin acerca de la condición política, civil, moral y religiosa de la mujer a través de la historia (Martin, 1862-1863). Claro está que la época clásica de Grecia y Roma es la que le parece más significativa y le dedica un mayor espacio, pues si la primera “abre el paraíso de la cultura” (36) al resaltar cómo la mujer, aún en el caso de la cortesana artista, intentaba igualar la labor del hombre (36), tanto en la vida social como en la intelectual, en Roma constata con placer que la ley inviste a la mujer de autoridad, por lo que pasa a documentar

bastante pormenorizadamente estos aspectos basándose en la lectura de historiadores antiguos como Tito Livio, y sobre todo, tal y como sucede en el caso de Grecia, en los trabajos de Paul Gide (43, 56). Sin embargo, es evidente que sus opiniones y su visión de la mujer están condicionados por cierto romanticismo idealizado como puede explicitar alguna de sus fuentes¹⁶. Pero con todo, es apasionante el apartado dedicado a las emperatrices romanas en el que recoge las bondades y perversidades de sus existencias¹⁷, y ante cuyas monstruosas veleidades dentro de su ideario feminista no puede por menos de justificar: "Además, debemos tener presente que la historia ha sido escrita por hombres, y que es sentimiento muy humano achacar los delitos al más débil" (97). Es decir, la autora aparece escindida en sus opiniones entre una admiración al genio masculino y la conciencia de que de la debilidad de la mujer, a pesar de todo, emerge su fortaleza y su capacidad.

El último artículo que recoge esta primera parte histórica es el dedicado al Renacimiento. Es sin duda el apartado que agrupa más referencias culturales, y no sólo de lecturas sino de pintores y artistas. Cáceres recuerda sus visitas a museos de Francia e Italia y describe determinados cuadros de figuras femeninas como el de Beatriz de Este, atribuido a Leonardo, en la Galería Ambrosini de Milán o el de Isabel de Este en la colección Goldshmidt de París (119)¹⁸. A la vez el apasionamiento artístico se combina con referencias varias¹⁹ y, junto con autores de la época como Maquiavelo o Castiglione (118), cita entre otros varios estudiosos, a Emmanuele Rodocanachi (1859-1934) para ilustrar acerca de las mujeres de la época como Lucrecia Borgia (127) (Rodocanachi, 1907), y desde luego al gran estudioso del renacimiento Jacobo Burckhardt, (116), autor del renombrado estudio, *La cultura del Renacimiento en Italia* (1860).

Pero si en esta parte que acabamos de comentar se vinculan los conocimientos históricos y los anecdóticos en aras de la defensa del valor de la presencia de la mujer en la civilización de todos los tiempos, en la segunda parte el planteamiento entrará dentro de otras pautas, Aurora Cáceres toma la iniciativa frente a sus fuentes y ejerce una actitud más activa, de hecho se convierte en periodista y comienza a evaluar de forma directa la situación de la mujer y sus derechos en las naciones contemporáneas de Europa y América que conoce bien. A su vez la estructuración de esta parte del libro resulta un tanto sorprendente y sólo tiene explicación en los propios intereses de la escritora peruana, pues da la impresión de que no quiere prescindir de cosas que le son muy queridas, como la consideración de la valía de las mujeres en Perú, y también la gran admiración que sentía por las escritoras y artistas francesas. Así se plantea un curioso recorrido que empieza por el feminismo alemán, sigue por una serie de consideraciones acerca de dos países latinoamericanos como Argentina y Perú, para dedicar las páginas siguientes por extenso al movimiento feminista francés, a las

escritoras y las artistas, con una interrupción notable, la del capítulo que dedica a “Las sufragistas de Londres”.

No es sorprendente que empiece por Alemania (“Intelectuales de Alemania”), pues su dominio de la lengua facilitaba las cosas, pero es que en este artículo la escritora se presenta con su propia y decidida intención: “Aprovechando nuestra estancia en Berlín, hemos procurado estudiar la labor intelectual y social de la mujer en la capital alemana” (139) y:

Creyendo la forma del *reportaje* la más apropiada para manifestar la manera de pensar de las reputadas escritoras a las cuales nos hemos dirigido, hemos solicitado algunas *interviews*, por medio de las cuales hemos podido apreciar la opinión de las mujeres notables residentes en la capital del Imperio. / Nuestro cuestionario, de palpitante actualidad y que admite discusión, es el siguiente. El movimiento feminista, la educación de la mujer, su profesión, el movimiento social, el papel que corresponde a la mujer en el movimiento social, la acción femenina en el periodismo y el lugar que ocupa la mujer en Alemania (139).

Lo cierto es que Aurora Cáceres consigue una excelente información directa y viva de una serie de mujeres que en Alemania ejercían y luchaban por los derechos de sus coetáneas, y lo hace con detalles que las valoran y sitúan en ese importante contexto, a la vez que muestra su entusiasmo por sus trayectorias y empeños. Así expone una sucinta biografía de Lina Morgenstern (1830-1909), la decana del movimiento social femenino en Berlín (140-1) que fundó los Kindergarten en 1859, las cocinas populares en 1866 y una academia para jóvenes dos años después. Y luego de Helene Lange (1848-1930):

Elena Lange, es la directora de la principal revista feminista *Die Frau* (La Mujer) la cual contiene magníficos discursos literarios y científicos, además, sus conferencias públicas son notables, llamando la atención entre sus discursos “*Die Ahische Bedeutung der frauenfrage*” (La cultura moral de la mujer), “*Die frauenbevegung un Bervustein unserer zeit*” (El movimiento feminista ante la conciencia del siglo) y otros muchos, que demuestran la elevación moral de sus conceptos, al tratar la cuestión feminista (143).

Y le siguen Minna Cauer con su revista que “representa al paladín más intrépido de la causa de la mujer” (146), y muchas otras de diferentes tendencias, como Lily Braun que es la principal representante del feminismo en el socialismo, de la que destaca su libro, *El problema feminista* (146); Alice Salomón (148); María Raschke, doctora en derecho, y a la que identifica con el trabajo de “la mujer en el nuevo código civil” (149-152). El entusiasmo rige la presentación de cada figura que, además, se encuentra incentivado por el cuestionario que les envió y con cuyas respuestas ha

realizado el reportaje²⁰. Esas respuestas, que en muchos casos copia de manera textual, evidencian disparidades que no se le ocultan a la autora, pero valora con satisfacción el hecho de que todas defiendan la mejor educación para la mujer (la consecución de su libre acceso a la educación secundaria era algo todavía pendiente en muchos países), y desde luego la necesidad de seguir una carrera profesional para lograr su independencia. Y en concordancia con la propia opinión de la peruana, todas ellas manifiestan la necesidad de que la mujer tenga el mismo papel que el hombre en la sociedad y que se inserten en el periodismo como manera de presentar con imparcialidad los problemas que afectan a su sexo. Claro que Evangelina percibe la distancia que existe en torno a los objetivos últimos de las corrientes feministas en Alemania, pues mientras unas piensan en la simple acción social, otras creen en el socialismo, lo que las distancia desde la misma raíz.

Respecto al apartado que se dedica a la América Latina es evidente que de una manera intencional introduce dos perspectivas, la de Argentina y la del Perú. La primera, porque para Cáceres el país rioplatense es un ejemplo de cómo la mujer argentina ha logrado hacerse visible en la sociedad, tanto en las sociedades de Beneficencia fundadas en el siglo XIX, como en la escritura y en el periodismo —el caso de Juana Manuela Gorriti²¹ le resulta especialmente significativo, así como la actuación del importante Consejo Nacional de Mujeres: “Esta es la única sociedad feminista que existe en Sur América, con carácter representativo e internacional” (183), nos dice. Claro que visto desde otra perspectiva, la crítica ha enfatizado que “dedicarse a la beneficencia, a la educación, o participar en alguno de los escasos movimientos feministas, fueron las únicas posibilidades de participación social abiertas a la mujer argentina entre 1860 y 1926”, procedimientos con los que se inculcaba un orden moral contrario a cualquier conflicto de clase (Malgesini, 665). Y ello traería como consecuencia que “La sociedad argentina del siglo XX estaría marcada por estas formas subordinadas de expresión y de ocupación de espacios secundarios por parte de las mujeres” (Malgesini, 666). Nada tiene que ver, entonces, la actividad argentina con el feminismo alemán, y menos con las mujeres peruanas que Aurora Cáceres trata con alguna extensión, intentando rescatar lo más valioso de su país en este aspecto. Tal vez por eso era necesaria la transición que representaban las mujeres argentinas, porque advierte que la mujer peruana está dedicada exclusivamente al hogar, aunque no deja de enumerar cuantos nombres en las décadas pasadas y actuales han contribuido al progreso de su sexo, Clorinda Matto²² (190-1), Mercedes Cabello de Carbonera²³ y otras (192-3), pero al final tiene que conceder: “La obra social femenina aún es deficiente, la mayor parte de las sociedades las forman congregaciones religiosas” (202). Es entonces cuando ella se refleja aun más en el espejo del libro e incluye un importante documento: el programa del Centro Social de Señoras que la autora fundó en Lima en 1905 (203-y ss). El texto es un testimonio

interesante a través del cual conocemos mejor las inquietudes y el pensamiento de Aurora Cáceres, observamos su feminismo conservador, que quiere realizar una labor productiva y quizá no puede, porque cuando se propone fundar un Liceo para mujeres, abunda en no aportarles conocimientos tan vastos como a los hombres, sino una instrucción media con algunas carreras seleccionadas (206), dando gran importancia a los trabajos manuales (salvo la costura), la música, la gimnasia, el canto, la fiesta del árbol, y sobre todo idiomas: inglés, francés y alemán. Su conclusión es también clarificadora: “Los trabajos del Centro Social de Señoras representan la mejor expresión de la caridad cristiana, y llenan un vacío, puesto que divulgan la educación moderna” (211). Eso era lo que la condicionaba, los valores cristianos y la beneficencia impartida por las damas aristocráticas le parecían todavía a Evangelina el medio fundamental para hacer avanzar los derechos de las mujeres. La inclusión del texto in extenso lo prueba.

Pero no hay que dudar de que su modelo de representación y de valores femeninos para el mundo actual sigue siendo Francia donde la labor literaria de las mujeres “igual a la del hombre” (215). A esta nación le va a dedicar más de un tercio de su libro y van a ser además las mujeres francesas las que por primera vez en la organización de su tratado tengan un apartado propio con su nombre al frente, un capítulo casi siempre corto, pero expresivo de sus personalidades, es el caso de Jeanne Catulle Mendès (218), la esposa del escritor del mismo apellido y cuya actividad de “Les samedis de Madame” se expone en apasionadas imágenes líricas. Es perceptible en este apartado que Aurora Cáceres quiere glosar en las evocaciones de las escritoras francesas un procedimiento similar a las famosas semblanzas de Rubén Darío, que sin duda habría leído con pasión, sobre todo las incluidas en *Los raros* (1996), que fueron las más conocidas y aplaudidas por los lectores de la época.

Pero ahora, en cambio, se proponía realizar retratos líricos e impresionistas de mujeres escritoras por una parte, y por otra, trazar el cuadro entusiasta de la cultura mundana a la que tenían acceso en el París de su época. Es imposible analizar todos los juicios y los datos interesantes que aporta la autora de esa intelectualidad aristocrática finisecular de las escritoras de Francia: Lucie Faure Goyau que enfatiza la postura del cristianismo social, Juliette Adam, Juliette Lambert, Mme Avril de Sainte-Croix, “Una de las feministas que hoy goza de mayor estimación en Francia” (242), autora de un libro que historia el feminismo en Francia, la condesa de Noailles, de la que justifica su prosa y su verso, María Henri de Regnier, que escribe novelas de gran aceptación, con el pseudónimo masculino de Gerard d’ Houville (260), y tantas otras. Por otro lado bastantes páginas se dedican a la cultura visible y vistosa de los salones y teatros que tanto la complacían, lo que aparece expreso en los artículos dedicados a la Duquesa de Rohan y sus tés poéticos, (“Sus tés poéticos constituyen una de las fiestas de la aristocracia parisién más selecta” 230), o “Sarah Bernardt en su camarín”,

que describe la transformación de la famosa actriz en el momento de salir a escena (281) o “Hanako en París” sobre el teatro japonés en París (284). Un nivel distinto lo ocupan los ensayos finales, por algo los más camuflados en el índice, ya que pretendían presentar una postura más activa en la lucha por los derechos de las mujeres en Francia, así “El congreso feminista de París”, un artículo de experiencia personal de reportera, pues le encargan la representación de la Asociación de la Prensa en el Congreso Nacional Feminista, que se reúne en la calle Danton. O también “Nuevas leyes”, que enfatiza el logro conseguido por la mujer francesa al autorizarle a disfrutar del salario que gana y a poder declarar en el juzgado sin tutoría del marido (301). Es este un artículo de reivindicación pero en el que muestra de nuevo una curiosa e incoherente opinión: “Las feministas que desean tanto mejorar la condición social de la mujer, podrán observar que el mejor medio de obtener reformas es confiarlas a los hombres. Ellos saben lo que conviene a las mujeres” (304). Otros dos títulos, “Participación de la mujer en los congresos modernos” (306) y “Las sufragistas en Londres”, son también dos ejemplos de las contradictorias posturas de su autora que por una parte creía en la mujer pero por otra no lograba desasirse de sus raíces católicas. Termina el libro con un cierre que podemos considerar fundamental para Aurora Cáceres como escritora, pues se trata de un repaso, una enumeración de las mujeres escritoras, casi exclusivamente francesas, y llegado el final lanza una propuesta: “lo que nos queda por saber es si los libros escritos por mujeres encierran el alma femenina” (343), para responder: “por lo general, las novelas femeninas no difieren de las que escriben los hombres: son tan osadas, pornográficas, impetuosas y apasionadas como las que produce la pluma masculina” (344). Opinión que de nuevo no deja de sorprender por el entusiasmo con que se emite en una dama de tan arraigadas creencias religiosas.

En definitiva, *Mujeres de ayer y de hoy* era, en el contexto hispano un libro de curioso carácter híbrido, atrevido y novedoso²⁴. Ello fue bien percibido por Luis Bonafoux en el prólogo, aunque no pudiera desasirse de sus condicionados prejuicios sociales, y después de recordar a su padre, el General Cáceres, para evidenciar que la autora estaba bien recomendada y era de buena familia, elogia su conferencia en La Sorbona por no haber cometido el “pecado de bachillería”. Era evidente que para Bonafoux, como para otros lectores de la época, la mujer no tenía que sobresalir por encima de los hombres, y de hecho no evita el paternalismo y la sensación de compromiso, al destacar la valía de la escritora y sus buenas relaciones con el mundo literario en Madrid y en París. O incluso la sonrisa burlona cuando enuncia sus “ocurrencias candorosas” devaluando sus opiniones, para conceder al final que *Mujeres de ayer y de hoy* es “El [libro] más completo, en lengua castellana, que se ha escrito del movimiento femenino”. Y esto no era concederle demasiado.

NOTAS

- 1 Véase Andradi, 2006, que cita el artículo de Fernando Carballo, “Entre el Sagrado Corazón y la Belle Époque” en *Revista Manuela Ramos*, aparecido en Lima en 2004 como uno de los que ha llamado la atención acerca de Aurora Cáceres en su país. Véase también mi trabajo “Aurora Cáceres, corresponsal peruana de Miguel de Unamuno” (Ruiz Barrionuevo, 2005) y la edición de Thomas Ward (Cáceres, 2007).
- 2 La autora fue secretaria de su padre durante su estancia en Europa, cuyas memorias recogió en el volumen *La campaña de La Breña* (1921) y en el *Anecdotario* (1950-1951), con importantes anotaciones de su actuación política y militar.
- 3 *Mundial Magazine* apareció mensualmente desde mayo de 1911 a abril de 1914; *Elegancias. Revista mensual ilustrada artística, literaria, modas y actualidades* desde el mismo año 1911 y al parecer duró hasta la misma fecha. Ambas tenían como sede París.
- 4 En todos los casos de las cartas de Aurora Cáceres las transcribimos de *Archivo Rubén Darío*, Universidad Complutense de Madrid.
- 5 “La invitación a la condesa Gloria Fca(?) di Brugno se la pueden mandar a la Rue Cléber 67 y la de la Sra. Rosa Finaly –donde la de Catulle Mendés, Hôtel Palais d’Orsay. Justino de Montalvao (20 rue de Longchamp) ya está advertido. M. Ferdinand Gavary está fuera, ya averiguaré cuando llegue. Le saluda afectuosamente su amiga Aurora” (La carta está fechada el 14 de abril en el sello, se puede fechar en 1911).
- 6 Conocido por su periodismo virulento y sus radicales opiniones sobre política y literatura, su obra comienza con *Ultramarinos* (1882) y luego, entre otras, *Bilis* (1908), *Clericanallas* (1910), *Espanoles en París* (1912). La propia Aurora Cáceres anota en su diario el 17 de octubre de 1906: “Realicé el gran deseo de conocer a Bonafoux; tanto había oído decir de su pluma terrible y de su mala lengua, que le supuse un maldiciente feroz que a nadie guarda ley, al extremo de no simpatizar con persona alguna./ Me sorprendió gratamente la franqueza con que se expresa, arriesgando contraer las enemistades que el decir la verdad ocasiona; lo que revela, más que atrevimiento, un gran valor” (Cáceres, 1929: 168-169).
- 7 Atribuimos al libro la fecha de publicación de 1909 ya que el prólogo de Bonafoux está fechado en París, en julio de 1909.
- 8 Martínez Gómez y Mejías Alonso dan cuenta de su actividad literaria y periodística en el Madrid de esos años: “cuando llegó a la capital de España ya se la conocía sobradamente por sus artículos, y además también se habían leído y comentado muy favorablemente algunos de sus libros publicados en París. No es de extrañar entonces que fuera invitada, sin cartas de presentación previas, a reuniones de escritores como la tertulia de la Pardo Bazán”. A su conferencia en el Ateneo titulada “España en la poesía del Perú” asistieron ministros de Estado y los enviados americanos al Centenario de las Cortes de Cádiz (Martínez Gómez, 82-83).
- 9 El texto se publica en *Varietades*, Lima, VII, 299, 20 de julio de 1912 con alguna variante pues la palabra “plumíferas” en la frase que citamos, se sustituye

por “sabahondas”. De nuevo atribuimos la fecha de 1912 a este libro por la fecha de publicación del prólogo de Darío.

10 Fue publicado en *Monos y Monadas*. Año I, núm. 44, Lima, 27 de octubre de 1906. Otros datos sobre la biografía de Gómez Carrillo en Barrientos, 1959.

11 Anota en su libro *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo* que éste recibe una carta del Rector de Salamanca fechada el 2 de octubre de 1906, que transcribe por extenso (Cáceres, 1929: 205-208).

12 Acerca de *La rosa muerta*, sus características y significación véase el prólogo de Thomas Ward a la edición (Cáceres, 2007: VII-XXIV).

13 “Dedicatoria, A mi querida amiga la Condesa de Pardo Bazán en testimonio de admiración y de cariño a la española, dedico mi primer libro. Z. Aurora Cáceres”.

14 El comienzo resulta expresivo: “Un poeta, Olegario Andrade, dice de la mujer: ‘Es la esencia de lo bello, la hija de una lágrima de Dios’ (1)

15 Una reciente traducción de este libro: *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Trad. de María del Mar Llinares García, Tres Cantos (Madrid): Akal, 2007.

16 Es el caso de la obra de Alfred J. Church (1829-1912) que realizó versiones adaptadas y ficciones históricas de estas épocas para uso de los jóvenes.

17 Agripina, Livia, Julia son algunos de los ejemplos que apoya con la base histórica de Tácito, René Cagnat (1908?), y Jean Réville (1855-1908) estudioso de las religiones antiguas.

18 El retrato de Beatriz de Este se atribuye a Giovanni Ambrogio de Predis y a Leonardo; Isabel de Este fue retratada por Tiziano y por Leonardo, este último se encuentra en el Louvre.

19 Otros autores que cita: René Schneider (1867-1938) historiador del arte; Gabba del Lungo, más bien Isidoro Del Lungo (1841-1927), en su obra *La donna fiorentina del buon tempo antico*, (1905); Pierre de Boudeille Brantôme (1540?-1614); Bayle, autor de un célebre *Diccionario histórico* (1771) (112- 117).

20 Explica: “A continuación exponemos las respuestas que hemos obtenido en las interviews con estas distinguidas escritoras, principiando por distinguir a las que toman parte en el movimiento feminista” (165).

21 Juana Manuela Gorriti (1818-1892), ensayista y narradora argentina de orientación romántica y costumbrista. Vivió durante muchos años en Lima donde se dedicó a la enseñanza y mantuvo un tertulia literaria. Fue autora de cuentos y novelas. Reunió su producción en *Sueños y realidades* (1865), *Panoramas de la vida* (1876), *El mundo de los recuerdos* (1886) y *Veladas literarias de Lima* (1892).

22 Clorinda Matto de Turner (1854-1909), narradora, dramaturga y cronista peruana. Editó en Cuzco *El recreo* (1876). Publicó en 1884 y 1886 sus *Tradiciones cuzqueñas* donde ensayó su técnica realista que la hará famosa. En Lima desde 1887 dirige una importante tertulia literaria. Es autora de la que se considera primera novela indigenista, *Aves sin nido* (1889), luego escribió *Índole* (1891) y *Herencia* (1893).

23 Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) se inició como colaboradora de *La Revista de Lima* y *El Correo del Perú*. Promueve la entrada del realismo en literatura, el positivismo y los ideales feministas, lo que provocó la reacción de los conservadores y el clero. Novelas: *Blanca Sol* (1888), *Sacrificio y recompensa* (1886), *Eleodora* (1887) entre otras.

24 En la edición de *La ciudad del sol* se añaden una serie de "Juicios y opiniones" acerca de la autora, varios de los cuales dan cuenta de la recepción de *Mujeres de ayer y de hoy* en los medios y lectores de España, Francia y Latinoamérica, entre otros de Carmen de Burgos "Colombine" (Cáceres, 1927: 169-171).

OBRAS CITADAS

Andradi, Esther. "Damas en caravana. Mujeres en las crónicas de Darío". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2006): 69-76.

Avril de Sainte-Croix, Eugénie. *Rapport présenté au Congrès international de la condition et des droits des femmes tenu les 5, 6, 7 et 8 septembre 1900*, Congrès tenu à l'Exposition Universelle au Palais de l' Economie sociale et des Congrès. Paris : Imp. des Arts et Manufactures, 1901.

_____. *Le féminisme*. Paris : V. Giard et E. Brière, 1907.

Bachofen, Johann Jacob. *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Kraiss & Hoffmann, 1861.

_____. *Le droit de la mère dans l' Antiquité*. Paris : Groupe français d'études féministes, 1903.

Barrientos, Alfonso Enrique. *Gómez Carrillo, 30 años después*. Barcelona: Ediciones Rumbos, 1958.

Cáceres, Z. Aurora. *Mujeres de ayer y de hoy*. Prólogo de Luis Bonafoux. Paris : Garnier, s.f., [1909].

_____. *Oasis de arte*. Prólogo de Rubén Darío. Paris: Garnier, s.f. [1912].

_____. *La rosa muerta, Las perlas de Rosa*. Prólogo de Amado Nervo. Paris: Ed. Garnier Hermanos, Col. Biblioteca Moderna Ilustrada, s. f. [1914]

_____ y Andrés Avelino Cáceres. *La campaña de la Breña, memorias del mariscal del Perú, D. Andrés A. Cáceres*. Lima: Imp. Americana, 1921.

_____. *La ciudad del Sol*. Prólogo de Enrique Gómez Carrillo. Lima: Librería Francesa Científica y Casa Editorial Rosay, 1927.

_____. (Evangelina). *La princesa Suma Tica. Narraciones peruanas*. Madrid: Mundo Latino, 1929.

_____. (Evangelina). *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Renacimiento, 1929.

_____. *La rosa muerta*. Ed. Thomas Ward. Buenos Aires: Stock Cero, 2007.
Cagnat, René. *Figures d'impératrices romaines*. s. i.: 1908.

Gide, Paul. *Étude sur la condition privée de la femme dans le droit ancien et moderne et en particulier sur le sénatus-consulte velléin, suivie du caractère de la dot en droit romain*. Paris: Durand et Pedone-Lauriel, 1867.

Kapsoli, Wilfredo. *Unamuno y el Perú. Epistolario, 1902-1934*. Lima: Universidad de Salamanca / Universidad Ricardo Palma, 2002. pp. 25-31.

Malgesini, Graciela. "Las mujeres en la construcción de la Argentina en el siglo XIX". Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres*. vol. IV. Madrid: Taurus, 1993.

Martin, Louis-Auguste. *Histoire de la femme, sa condition politique, civile, morale et religieuse*. Paris : Didier, 1862-1863. 2 vols.

Martínez Gómez, J. y A. Mejías Alonso. *Hispanoamericanas en Madrid (1800-1936)*. Madrid: Dirección General de la Mujer/ Horas y Horas la Editorial Feminista, 1994.

Pinto Gamboa, Willy. *Epistolario de Rubén Darío con escritores peruanos*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos-Universidad de Chile, 1967.

Rawlinson, George. *Ancient Egypt*. London: T. Fisher Unwin, 1886.

_____. *Les religions de l'ancien monde: Égypte, Assyrie, Babylonie, Perse, Inde, Phénicie, Étrurie, Grèce, Rome*. Trad. par Clément de Faye. Genève: E Beroud ; Paris: Librairie de la Suisse française, 1887.

Rodocanachi, Emmanuele. *La femme italienne á l'époque de la Renaissance, sa vie privée et mondaine, son influence sociale*. Paris: Hachette, 1907.

Ruiz Barrionuevo, Carmen. "Aurora Cáceres, corresponsal peruana de Miguel de Unamuno". Luis Santos Río y otros, Eds. *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. pp. 1047- 1054.

Tauro del Pino, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. 3ª ed. Lima: Peira, 2001.

Yvelin, Cleyre. *Étude sur le féminisme dans l'Antiquité, série d'articles parus dans « Le Petit Var » de Toulon (1905-1906)*. Préface de Mme. Héra Mirtel. Paris: V. Giard et E. Brière, 1908.

EL CUERPO MATERNO Y LA LEY DEL PADRE: EN PUGNA POR EL NIÑO POETA EN EL ESPACIO DE ESCRITURA DE “TRILCE”

Enrique Bruce

Horace Mann School, New York

Es lugar común, al tratar los poemas de César Vallejo y los de *Trilce* en particular, hacer alusión a la relevancia de la figura de la madre (o de una Otilia maternalizada) en sus textos. Poemas como T XVIII, el de la madre-celda, compendio de encierro y de libertad simultáneas (recordemos a la “amorosa llavera”), o el de la “tahona estuosa” (T XXIII) que representa al cuerpo materno como el espacio, la tahona, proveedor de alimentos, conformarán todos el vórtice donde converjan varias de las figuras poéticas trilcianas en el campo semántico de la orfandad y la carencia, marcas indelebles en mucha de la poesía que parte y que sigue al libro de *Trilce*. Es así que este espacio materno, este cuerpo singular en sus estadios eróticos-maternales, servirá de vector significacional de gran importancia en éste y los otros poemarios que sigan.¹ Sin embargo, para la metodología exegética que propongo ahora, la madre (en sus varias instancias de otorgamiento de sentido) no basta. La insistencia de referentes corpóreos en los poemas trilcianos, y otros posteriores, cobrará también importancia en la metodología que me propongo delinear. La sumatoria de ambos vectores, el de las instancias maternales-eróticas (subsumidas en de una forma inconforme con las delineaciones psicoanalíticas tradicionales), de un lado, y el de las alusiones anatómicas y fisiológicas, de otro, conformará un marco significacional de suma relevancia para la exégesis vallejana².

¿Qué conlleva rastrear en un texto la abundancia de alusiones fisiológicas, y más cuando este texto se sostiene por el motor de significación del cuerpo materno? La dinámica que conforman el cuerpo materno y su fisicidad, en oposición a otra entidad, simbólica, comúnmente denominada “la ley del padre”, ya ha sido tratada por filósofos, lingüistas y psicoanalistas freudianos

y postfreudianos.³ Empezando con los estudios psicoanalíticos de los cincuenta, que tienen como punta de lanza a Melanie Klein, y siguiendo con aquellas otras pensadoras en las décadas sucesivas, como Luce Irigaray, Judith Butler o Jessica Benjamin, las teorías revisionistas han suprimido o atenuado el efecto dramático que tenía el triángulo propuesto por Sigmund Freud: el del padre, la madre y el niño.

Melanie Klein, en efecto, es la psicoanalista que ha despojado de supremacía a una de las puntas del trinomio: la del padre. La evolución psíquica del niño tendrá para ella dos fases cuya etiquetación y definición se basan exclusivamente en la relación entre éste y su madre; me refiero a las fases paranoica y depresiva, que pueden traducirse en el paso del mundo meramente objetual (fase paranoica) a aquel de la percepción cabal del niño que tenga del padre o de la madre (fase depresiva). Klein no deja de lado las otras dos fases propuestas por Freud, la pre-edípica y la edípica, sino más bien las incorpora a las dos fases propuestas por ella, reinterpretándolas. Al reconsiderar las fases freudianas, Klein elimina el escenario fronterizo del complejo de Edipo, es decir, elimina la narración en la que el padre tiene una preeminencia marcada sobre la conformación del ego (y del superego) tanto del niño varón como de la niña.

El complejo de Edipo tiene una narrativa rival en el debate extendido de la cultura en los años sesenta: el mito de Narciso. Muchos psicoanalistas de la época se van a volcar a dicho encuadre mitológico para llegar a un diagnóstico más adecuado de la conformación familiar contemporánea. Ciertos teóricos, fieles a la versión masculinista freudiana, veían en la aparente preponderancia de la cultura de los sesenta una insana propensión al narcisismo, a la falta de una responsabilidad hacia los demás, ocasionada, según ellos, por el declive de las normas éticas que propugna la aventura edípica. (Benjamin, "The Oedipal Riddle").

Si uno sigue a rajatabla las coordenadas éticas que tienen como génesis la formación del superego en la fase edípica, uno no puede más que avalar la censura que daban ciertos psicoanalistas y sociólogos al "mal" narcisista. "Mal" que dicho sea de paso, siempre ha estado vinculado a la etapa pre-edípica, oscura y "femenina". La simbiosis narcisística entre la madre y el niño no ha podido salir con buen pie dentro de las coordenadas éticas del complejo de Edipo. Para alcanzar una estatura ética cabal, y asumir una responsabilidad para la comunidad, nos dicen los seguidores de Freud, uno tenía que librarse de la etapa pre-edípica. El individuo tenía que despertar de la ensoñación narcisística para arribar a su verdadera individualidad.

Lo que muchas psicoanalistas feministas han venido cuestionando es la legitimidad de la ética propuesta por la hegemonía del falo. Han apuntado desde hace tiempo a la ideología marcadamente individualista (masculinista) que subyace a la propuesta de una ética post-edípica. Lo que sugieren es la posibilidad de una ética que ayude a superar el callejón sin salida que

significa para el individuo el complejo de Edipo, y sobre todo para el sujeto femenino. Para ello es esencial la reivindicación de la madre en el desarrollo psíquico del niño o la niña. Se propugna así la ética de la solidaridad, de la interiorización y de una sensibilidad, forjada así en la fase “oscura” de la simbiosis madre-niño, como correlato o complemento de aquella otra individualista que ha forjado la ideología de las sociedades patriarcales que conocemos.

Términos como “madre”, “niño”, “ley del padre”, tendrán una importancia capital, como luego veremos, para la formación de una poética vallejiana. El lenguaje, por supuesto, es otro de los elementos fundamentales para el propósito de esa delineación poemática. Había una vez un mundo feliz para el infante: aquel en que no había un divorcio tajante entre su persona y el mundo objetual. Esa simbiosis edénica partía de la perfecta correspondencia entre el infante y la madre, entre éste y las diferentes partes del cuerpo de la misma. Sin embargo, no todo era cobijo y seguridad en el Paraíso; las diferentes partes del cuerpo materno, en especial los senos, incitan en el niño o la niña, además de seguridad y satisfacción, frustración, envidia y miedo. Esta primera fase es la que Klein denomina “paranoica”, y a la que asocia con los estadios pre-lingüísticos del niño. Los procedimientos inductivos de la estudiosa nos revelan otra fase, la depresiva, fase en la cual el infante adquiere de modo cabal el lenguaje articulado. La propuesta kleiniana de ambas fases encuentra un extraordinario correlato con la relación y el contraste que marca la retórica trilciana entre una serie de expresiones pre-lingüísticas y el lenguaje articulado o convencional. En la mimesis trilciana, estos estados sucesivos (aunque no perfectamente demarcados en una cronología radical, puesto que dichos estados pueden superponerse, al igual que sucede con los kleinianos) se manifestarán en la retórica poemática como una serie de interrelaciones contradictorias o, a veces, incongruentes, que sólo cobrarán inteligibilidad en el plano racional del lenguaje, pero corrompiéndolo a su vez.

Así como las fases kleinianas (y para el caso las pre y post-edípicas) se pueden considerar ante todo, capas (antes que fases) que se superponen la una sobre la otra (y en la cual la capa sustrato, sea la paranoica o la pre-edípica, se asoma muy débilmente por debajo de la privilegiada, la depresiva o la post-edípica); de igual manera las relaciones antitéticas trilcianas se resolverán, y dejarán su impronta, en los intersticios de la capa lingüística de interacción social convencional, en la realidad (social y expresa) del texto escrito. En *Trilce* (T) el lenguaje convencional, tanto el coloquial como el tradicionalmente “literario”, se encuentra constantemente subvertido por las onomatopeyas, los lexemas y los sintagmas violentados, los deícticos, los versos quebrados, las metáforas abruptas, los neologismos, la irreverencia fonemática, y sobre todo, por la resistencia a la referencialidad convencional. Los estadios pre-lingüísticos no sólo subvierten aquel del lenguaje articulado,

sino que esa misma subversión define a la máscara poética vallejana con la misma resolución con que el “ego” kleiniano se define a sí en relación a su concepción del mundo y de los padres; y en éste último punto César Vallejo (CV) y Klein coinciden en la extraordinaria relevancia del cuerpo de la madre para la formación de una persona poética, de un lado, y de un ego, de otro. No deja de asombrar que un poeta de la década del veinte haya tenido una intuición clarísima, al menos con respecto a la delineación de su propia *persona* poética, de lo que en términos científicos y empíricos desarrollaría una psicoanalista de la década del cincuenta. Vallejo no pudo haber influido en una persona que no lo leyó, y de igual modo, Klein no pudo influir en una persona cuyos escritos relevantes precedieron a sus propios descubrimientos; sin embargo, una misma impronta los señala.

Acercémonos más a la persona poética vallejana. Todo individuo que dice, se expresa a sí mismo. Su expresión se da no sólo en lo efectivamente articulado, sino también en sus omisiones, teniendo siempre en cuenta para ello el contexto cultural y psíquico que le corresponde. En el caso de una persona que escribe, su decir es también un hacerse. El autor se encuentra detrás, aunque no necesariamente escondido, de su texto escrito. Los receptores podemos intuir así al escribiente, al enunciador del discurso escrito. Tendremos que dejar de lado, al menos provisionalmente, al ser humano detrás de la máscara poética. Esa máscara es la que por el momento nos interesa, la máscara de CV. Habría que preguntarse entonces, ¿quién o qué es CV cuando escribe? ¿Qué identidad (o identidades) asume cuando *dice*?

En el habla vallejana, muchas veces, tanto en los trílces III, XII, XIX, XXIII, XXVIII, XXXI, XLII y LII, como en *Los heraldos negros* (LHN), el poeta asume la voz y perspectiva de un niño, retrotraído al tiempo del presente verbal, o encuadrado en un pretérito no exento de nostalgia. Muchas veces (que es cuando el poema o el pasaje cobran un registro más afectivo) la presencia del niño sólo se registra en la mimesis que hace el poeta de su discurso, y en una buena parte de él, en su apelativo hacia la madre. El niño, así, es una presencia *oral*, una mimesis oral más que un referente expreso. El niño deja rastros en las onomatopeyas (T XII, XXXII), en los déicticos, en los lexemas o sintagmas violentamente desarticulados. El grafema “v” de “Vusco volvvver” de T IX, también participa del mismo ludismo de otros recursos ortográficos, semánticos y sintácticos. El niño impregna todo el texto trilciano, el niño impregna todo el cuerpo de la madre.

Hay una línea escrita muchos años después de T y LHN, que es una explicitación bastante suscita de lo hasta aquí dicho. Me refiero a “Un hombre está mirando a esta mujer”, de *Poemas Humanos* (PH): “Y este hombre// ¿no tuvo a un niño por creciente padre? //¿ **Y esta mujer, a un niño por constructor de su evidente sexo?**” (Las negritas son mías)

Si un poeta no es más que su discurso poemático, y ese discurso poemático se nutre y genera a su vez el poder significacional del cuerpo materno, entonces la ecuación *poeta = discurso* se extenderá a un tercer elemento de identidad: el cuerpo materno. Los tres elementos: máscara poética, habla y cuerpo materno, interactuarán para conformar un todo en la retórica vallejana. Los vasos comunicantes intra e interpoemáticos se hacen consistentes en el campo interpretativo: la máscara poética *es* su discurso, el discurso *es* el cuerpo materno, y el cuerpo *es* la máscara poética.

Hay una línea de *Poemas en prosa* (PP) que condensa esta identificación íntima entre estas tres instancias: “Mi propia sangre me salpica en líneas femeninas”. (“Cesa el anhelo...”). La asociación entre la máscara poética y “lo femenino” aquí es obvia. Las “líneas”, de otro lado, pueden aludir a las líneas del texto escrito, ergo, al discurso, la tercera instancia identitaria.

Extendámonos en la perspectiva psicoanalista postfreudiana para establecer ciertos parámetros teóricos que nos pueden ser útiles con el fin de comprender lo relevante del trinomio antedicho para una mejor definición de lo seminal de la poética vallejana. Empecemos con Luce Irigaray, en “The blind spot of an old dream of symmetry” (Irigaray, 11-129). En este artículo la autora francesa examina el complejo de Edipo freudiano, sus coordenadas patriarcales, y sus consecuencias terribles para la formación del ego femenino. El niño (en género neutro) renuncia al cuerpo materno en dos ocasiones. En una, en el momento del parto; y en la otra, en el momento del destete. A partir de entonces el niño procurará regresar a su origen, al útero, a la parte distintiva del cuerpo materno.

Hay dos procedimientos compensatorios con los cuales el niño puede contar. Mediante el primero, el niño puede expulsar las heces, haciendo la mimesis de un parto (e identificándose así con la madre). Sin embargo este acto le es insuficiente: las heces se separan de su cuerpo apenas se han “producido”. La existencia de las mismas implica una re-presentación de su propia expulsión del cuerpo materno, su origen. Además su producto (o su regalo, como lo denomina Freud) es eliminado por los adultos por cuestiones de higiene (Irigaray, 41). El segundo procedimiento compensatorio que tiene un niño varón para retornar al cuerpo materno, es el pene, ya que dentro de las coordenadas patriarcales, su pene equivale al significador por excelencia, el *falo*. Con él el niño varón puede ingresar al vientre materno; aunque dicha potestad es relativa, pues la ley del padre prohíbe el incesto y ese deseo se verá pospuesto de modo indefinido. La situación de la niña es más dramática, ella no tiene pene, no puede regresar al cuerpo materno.⁴ Ella se frustra, y reniega de su deseo en su impotencia, pero no sin que ello implique la (auto) degradación de su propio cuerpo y el resentimiento que le ha de inspirar el cuerpo materno, pues éste es recordatorio de su naturaleza castrada. Irigaray reinterpreta así la aseveración de Freud, quien afirma que muchas de sus pacientes femeninas han experimentado en algún

momento odio a su madre. Ese “enajenarse” de una relación positiva, activa, entre madre e hija, priva a esta última de conformarse a sí misma en una “presencia”, en el sentido freudiano y lacaniano. Su constante evitar (y odiar) su propio origen, es aval de una perpetua ausencia, de un vacío identitario. El niño varón reafirma una relación positiva entre él y la madre, en el perpetuo deseo (perpetuamente insatisfecho por la proscripción paterna, por la ley) de regresar a su vientre. Cuenta para ello con el poder de significación que le otorga el pene / falo. La niña en cambio, se halla expulsada en los márgenes del lenguaje, desprovista de capacidad de significar y de significarse (su cuerpo no lleva la señal del falo, el significador por excelencia). La niña es la perpetua negación de una relación, es el constante evitar regresar al lugar que por excelencia constata su propia incapacidad para significar. Ella es el reverso del deseo masculino, la impotente, la carente de poder significador, el reverso de la moneda de una identidad sexual masculina hegemónica, la imposibilitada para el regreso. Sólo ella podría cobrar *presencia* (como en el sello estampado en la cera, a la manera de la imagen platónica) si pudiera “significar”, si llevara la marca del sello, del falo. (Irigaray, 41, 42)

Decir lo que un poeta *no* escribió es muchas veces insulso. Todo creador, no importa qué omnívoro en sus temas (CV no lo era), siempre omite un asunto, siempre deja de lado un estilo. Esa inevitabilidad a la condición escritural es una verdad de perogrullo. Sin embargo, teniendo en cuenta el tratamiento que CV ha dado al cuerpo materno, y recordando la capacidad de significación que le ha otorgado a éste en toda su poética, conviene enfatizar lo que el poeta peruano *no* hizo, en efecto. CV *no* se suscribió a la libido masculina convencional, evitando recrearse en el cuerpo femenino como fuente de placer. En sus versos donde la mujer es tomada como amante, sus metáforas no corresponden en absoluto a una prescriptiva convencional del deseo. Por ejemplo, en relación a la vulva:

Vusco volvvver de golpe el golpe.
 Sus dos hojas anchas, su válvula
 (...)
 se arrequantan pelo por pelo
 soberanos belfos, dos tomos de la Obra (T IX)

No sólo tenemos aquí un símil de la vagina dentada, sino que la amante se animaliza de manera grotesca por los “soberanos belfos”. El poeta nos presenta en otro poema una alusión incómoda a la prescriptiva tradicional del deseo, la de la menstruación: “El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada” (T XXX) Y en otro poema, el poeta encuentra a su joven prima, y al tomarle del talle “mis manos han entrado en su edad / como en par de mal rebocados sepulcros” (T XI). El cuerpo femenino también es el espacio de un discurso abstracto, nada sensual: “Por allí avanza cóncava mujer, //

cantidad incolora" (T XVI).

CV, al renunciar a las imágenes sensuales convencionales propias de la libido masculina de muchos escritores de la época (CV también excluye a la *femme terrible*, ya que dicha "femme" que no es más que uno de los tantos subproductos de esa libido), también renuncia literariamente a un espacio idóneo de pene-tracción. La cópula retratada en T IX es violenta, y la mujer representada no contiene los rasgos sutilmente domeñados por el monitoreo masculino, de una *dominatrix*. CV renuncia así a su derecho al origen. Hacerlo equivaldría a asumir las directivas de la ley del padre, la ley de la significación, que si bien le prohíbe efectivamente penetrar a la madre, es la que procesa la ecuación *pene = falo* y otorga al niño varón el subterfugio harto privilegiado de la (auto) designación simbólica. El niño varón no puede penetrar a la madre, pero posee el falo, posee el lenguaje.

La identidad de CV se hace así harto peculiar. Dentro de los esquemas propuestos por Luce Irigaray, el poeta se colocaría dentro de la perspectiva más bien de *la niña*, que no del niño varón que tiene la potestad de su pene/falo. La renuncia a la prerrogativa del pene/ falo implica renunciar al lenguaje convencional que todo lo nombra y que evita la antítesis y las incongruencias asociativas. CV se retrotrae del lenguaje, asume la posición ausente, en negativo, de la niña. La niña no puede articular porque le falta el poder significador del falo. CV, revestido así de una perentoria (pero dramática) feminidad, procurará atacar esa ley que lo sumerge en el limbo, en el No-Ser.

CV va más allá del rechazo a su derecho al origen. Va más allá de la renuncia a la que está destinada toda niña; él también renuncia al paliativo, según los esquemas freudianos, del parto. De crear un bebé-falo. Los poemas en que reniega de la reproducción son varios, y ya tratados en el capítulo 1 de mi tesis doctoral (Baste recordar los varios poemas donde los guarismos, el cero, el uno o el dos, recrean el miedo a la adición o consecución numérica inevitable).⁵ CV no sólo renuncia a "reproducir" mediante la cópula un texto, sino que parte de su renuncia consiste en no engendrar un bebé, un falo sustituto. No sólo no se arroga para sí los derechos del niño a un pene/falo significador, sino que renuncia de igual manera al derecho remanente para las niñas de engendrar un bebé. Las funciones del parto o la reproducción no tienen en CV el mismo rango de la madre, quien, *una vez que haya parido*, cobija y alimenta a la criatura que ya está. CV aboga por la consecuencia (la madre cobijadora y proveedora del alimento) pero no por la causa (la hembra que reproduce). Su retórica tendrá que lidiar con esta contradicción intrínseca.

El impulso transgenérico vallejano implicará también una añoranza por ese estadio de simbiosis narcisista con la madre. Ya Kaja Silverman afirma que el niño varón tiene que pasar por una doble renuncia en la fase edípica, pues no sólo renuncia a su madre como objeto de deseo, sino que también

renuncia a su identificación genérica con la misma, a través de la estrecha simbiosis que los unía en la fase pre-edípica. El niño tiene que renunciar a esa feminidad interiorizada para alcanzar la individualidad requerida por la máxima fálica (Silverman, 354). Jessica Benjamin asevera que esa añoranza acompañará siempre al varón (ya sea negándola tajantemente, o reconociéndola penosamente) durante toda su vida. (Benjamin, “The Oedipus Riddle”) CV no escapa a ese sino masculino, y en toda su poética manifiesta ese deseo por el regreso a la madre. Baste como ejemplo de esa añoranza por la simbiosis madre-niño, estos versos de T XVIII:

algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives
a un niño de la mano cada una. (T XVIII)

Para Jean Franco, el cuerpo de la madre está vinculado con la casa / hogar (Franco 2: 586) y por lo tanto CV describe ese hogar y esa infancia como una Edad de Oro perdida. Franco menciona los poemas T LII (“Y nos levantaremos cuando se nos dé / la gana, aunque mamá, toda claror”), T XXIII (el de la “tahona estuosa”) y T XVIII (“He almorzado solo ahora, y no he tenido / madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua”) (587)

Es importante perfilar ahora la imagen del padre que tenía CV en sus poemas para una mejor delineación de su propia identidad poemática masculina. Si tenemos en cuenta la asociación entre el padre y el falo, de un lado, con el espacio único de articulación, de otro, no podemos menos que sorprendernos (o a lo mejor, no) de cómo CV nos presenta la figura del padre, o de Dios (padre) de algunos poemas de T y de LHN, e incluso en su correspondencia.

En sus cartas dirigidas a sus hermanos, CV siempre demostró un gran afecto a su “padrecito”. La dedicatoria de LHN estaría dirigida hacia él justamente. De la edición de Espejo tenemos: “Padre: todo empolvado el corazón por el polvo de la vida, llevo a tus manos mi primer libro de versos; léelo, como leías tus papeles viejos en los lejanos años en que ejerciste la gobernación de tu pueblo...” (Espejo, 79). Es llamativo este gesto de entrega que se asemeja al de una madre que “cede” a su primer hijo a su padre.

En ese mismo libro, en el poema, “Enereida” (LHN), CV se exhibe en el esbozo del retrato de su padre. En una estrofa del poema:

Día eterno es éste, día ingenuo, infante,
coral, oracional;
se corona el tiempo de palomas,
y el futuro se puebla
de caravanas de inmortales rosas.
Padre, aún sigue todo despertando;

es enero que canta, es tu amor
 Que resonando va en la Eternidad.
 Aún reirás de tus pequeñuelos,
 y habrá bulla triunfal en los Vacíos.
 ("Enereida", LHN) (Citado por Franco 1:59)

Franco ha hecho notar que padres e hijos se mantienen por siempre separados, no reunidos en una sola identidad trinitaria como la cristiana (Franco 1: 62). El día se mantiene "eterno", "infante", todo "sigue despertando", y el padre reirá de sus "pequeñuelos". El poeta renuncia a plantear todo desafío edípico. Su padre es descrito líneas arriba, en el mismo poema, como que "está desconocido, frágil, // mi padre es una víspera". Una víspera, no la resolución contractual de una ley amenazante. Recordemos que el padre fue "el primer pequeño" que tuvo su madre en T LXV. Muchos años después, CV nos ofrecerá en "Los mineros salieron de la mina", de PH, este verso: "y a sus táticos padres infantiles!" CV "aniñaba" a su padre como alegoría de su debilidad. Tal vez valga recordar aquí con Jean Franco, que CV, siendo el último de once hermanos, tuvo siempre el recuerdo de un padre mayor. En la primera estrofa de este mismo poema:

Mi padre apenas,
 en la mañana pajarita, pone
 sus setenta y ocho años, sus setenta y ocho
 ramos de invierno a solear.
 ("Enereida", LHN) (Citado por Franco 1: 59)

Franco también presta atención a T XX, que pasaré a citar aquí en su totalidad:

Al ras de la batiente nata
 de piedra ideal. Pues apenas
 acerco el 1 al 1 para no caer.

Ese hombre mostachoso. Sol,
 herrada su única rueda, quinta, y perfecta,
 y desde ella para arriba.
 Bulla de botones de bragueta,
 libres,
 bulla que reprende A vertical subordinada.
 El desagüe jurídico. La chirota grata.
 Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

Y he aquí se me cae la baba, soy
 una bella persona, cuando
 el hombre guillermosecundario
 puja y suda felicidad

a chorros, al dar lustre al calzado
de su pequeña de tres años.

Engállase el barbado y frota un lado.
La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de los enredos,
y unta el otro zapato, a escondidas,
con un poquito de saliba y tierra,
pero un poquito,
no má-
s.

(T XX)

Cito directamente a Franco: “En el número XX, se representa la ilusión del yo al sentirse el centro del universo, como un “hombre mostachoso”, un “sol, herrada su única rueda, quinta y perfecta” (Franco 2: 588). Franco no asocia a este “hombre mostachoso” con la figura del padre del poeta, pero yo en lo particular encuentro afinidades entre ambas figuras. La autosuficiencia del padre en el poema es precaria: él es la “rueda, quinta y perfecta”. Para Franco la rueda está subordinada a la “bulla de botones de bragueta” que subvierte la supuesta posición originaria (la “A vertical”) en la cadena de existencia, y por lo tanto, subvierte cualquier noción de un “Autor” (589). Ya Franco había establecido el poco o nulo control del sujeto enunciador sobre sus circunstancias. Este ha de someterse, como toda criatura humana, a los dictámenes básicos de la reproducción y la individuación; es por ello que la estudiosa identifica la letra “A” con el lexema “Autor”. Arriesgo otra interpretación (complementaria a la de Franco): la “A” es la primera letra del alfabeto, es decir del sistema escritural que servirá del medio único para expresión y difusión (y reproducción) del lenguaje simbólico. Esa letra estará sin embargo, subordinada a “la bulla de botones”, es decir, al sexo que hace “bulla”, pero que no articula ⁶. El sexo que es la instancia de la reproducción y que en otro poema CV asocia al “bruto libre” o al “estruendo mudo” (ambos de T XIII). Otra admonición para el lenguaje simbólico, siempre en acecho frente a lo instintual. También podría destacarse que el grafema “A” es inverso al “V”, que en T IX se asocia expresamente con la vulva de la mujer; anatomía esencial del cuerpo femenino para la cópula y el parto. No creo que esta asociación por opuestos haya brotado conscientemente de la cabeza del poeta —establecer una premeditación en el proceso de escritura de cualquier autor es casi siempre entrar en arenas movedizas— pero los varios vasos comunicantes en T entre poema y poema nos deja insinuar una asociación inconciente (al menos hipotéticamente) entre dichos grafemas. En este poema (el de T XX) también vemos por única vez la relación padre-hija, a la manera de un Edipo

en negativo. Estos dos elementos se reúnen pero sólo para mostrar su vulnerabilidad y una especie de tierno patetismo. El padre, sabemos, es la "quinta rueda", y de manera humorística el "guillermosecundario" de muchos retratos de la época, de Guillermo II de Alemania⁷, figura que en el poema da lustre al calzado de su niña de tres años. La pequeña ayuda a su padre en el proceso de limpieza frotando con "saliba" y tierra el zapato aún por lustrar. La saliva y la lengua son los órganos de fonación y, por consiguiente, la fisicalización del medio (primario) del que se vale el lenguaje articulado. La niña empieza a deletrear "los enredos de los enredos de los enredos", configurándose de esta manera en el alter ego del poeta que da cuenta de las limitaciones del lenguaje simbólico con el cual su "mostachudo" padre está asociado en su inutilidad.

CV no tuvo la imagen de un padre amenazante. El viejo padre de la vida real tornado en niño en sus poemas, dificultaba la perfilación de dicha imagen. El hombre que podía encarnar, en los parámetros psicoanalíticos propuestos por Irigaray, la amenaza del poder simbólico, del lenguaje falo/logocéntrico, no tenía la fuerza simbólica para impeler a su hijo, en el campo de lo empírico, a asumir un discurso contrario al de la fe cristiana inculcada en su niñez. La rebeldía de CV no se dirigía a la de un padre real, y por consiguiente no optó por un discurso marcadamente contestatario⁸. El suyo no fue precisamente un discurso anti-cristiano, o anti-burgués, sino uno más radical (pues el "padre" contra el cual se rebelaba era más abstracto). Su rebelión como poeta se dirigía más contra los delineamientos básicos de todo discurso inteligible. Su ataque iba contra el *logos*, más que contra una expresión particular del mismo. El discurso del padre simbólico no se cohesionaba en la inmediatez de un discurso perfectamente delineado, y perfectamente referencial (sea el del decoro burgués o el de las máximas eclesiásticas y cristianas), sino que el discurso antitético al que alude siempre la poesía de CV es aquel más radical y al mismo tiempo indefinido, el del racionalista-simbólico. Este discurso, más que expresarse en uno claramente referencial, se manifiesta como blanco de ataque de toda la retórica vallejana. El discurso antagónico marcaría los límites del discurso perfectamente delineado y enunciado. El discurso de CV es un constante enunciar, no hay límite. El discurso poético se va haciendo, y por ende el discurso antitético, siempre inscrito dentro del plano del contenido, de lo efectivamente "dicho", no tiene relevancia en la poética de CV. Lo seminal de su poética es un constante decir (el participio, lo "dicho", en tanto que significado, estrecharía los marcos donde se mueve la poesía de CV). Si el bardo peruano pretende desarticular el lenguaje racional-simbólico, no podrá hacerle la concesión de relevar todo lo que éste releva: el contenido, la ideología, lo articulado y racionalmente "dicho". Esta posposición vallejana (posposición, que no claudicación), tiene un paralelo en un coetáneo suyo, pero en otro continente y en otras circunstancias socio-

históricas: Franza Kafka, en la Praga de habla alemana de la primera mitad del XX. Me permito esta breve digresión porque creo que al hacer un paralelo entre ambos escritores, y en especial en su relación con la figura del padre, o con la valencia del mismo en sus respectivas poéticas, podrá arrojar luz sobre esa posposición de la que hice mención al hablar sobre el peruano.

En “An exaggerated Oedipus”, Gilles Deleuze y Félix Guattari asumen que la originalidad de “Carta al padre” de Franz Kafka (Schlesen, Bohemia, 1919) estriba en que el escritor checo delinea el complejo de Edipo a raíz de una neurosis, es decir que lo hace de manera afirmativa, no reaccionando al complejo de Edipo, sino siguiendo las directivas de sus impulsos primarios. La exégesis de Kafka sugiere un Edipo a la inversa del que propone el discurso psicoanalítico convencional: el Edipo “kafkiano” es subproducto de una neurosis, a contraposición del freudiano en que la representación edípica genera neurosis.⁹ Deleuze y Guattari lo ponen bien claro: la “carta” fue escrita en una época tardía de Kafka, y contradice una serie de motivaciones expresadas con anterioridad por el propio escritor con respecto a sus trabas en su redacción literaria, sus fracasos pre-matrimoniales, y su ansiedad ante las demás personas. Para ambos estudiosos, la carta de Kafka a su padre, judío emigrado del medio rural checo, es una exagerada ampliación fotográfica que invade el mundo social que circunda al escritor. La versión perversa (o exagerada) del complejo de Edipo, no coloca al padre como una entidad culpable y odiada por el hijo, sino que éste lo redime y afirma que ambos son inocentes de su antagonismo del uno frente al otro debido a factores externos a ambos (9,10). Kafka hace “hablar” al padre en su propia carta, en un discurso especulativo pero en el que el padre hace notar al hijo sobre lo artificioso de su postura, de lo impostado de su redención (de la redención que el hijo concede al padre). Esa “otra” voz será la piedra de toque de la paranoia literaria del escritor checo, pues él exculpa al padre, pero éste le hace saber que él sólo lo hace en apariencia. Kafka reconoce en ese diálogo diseñado por él mismo, una posible culpa paterna, pero no admitida por él mismo, sino por otra voz, la del padre. La afirmación indirecta de la culpa admitida, por el padre (*en* la carta) se subordina al veredicto de Kafka, el escritor, sobre los avatares de la historia y la sociedad que les tocó vivir a ambos. Kafka reelabora literariamente el complejo de Edipo, y por ende la figura del padre, pero para indultarlo y reubicar al “enemigo” dentro de la sociedad que los envuelve. Esta reelaboración es casi exclusivamente literaria, aunque no por ello menos reveladora de la psiquis de su autor (No olvidemos tampoco lo difícil que es situar esta carta en una serie de antologías sobre el escritor checo. No pocos antologadores se niegan a poner esta carta dentro del grupo de sus correspondencias, y la incluyen dentro de sus textos de ficción). Franz Kafka logra la justificación perfecta para *no* superar el complejo de Edipo, pues su padre es tan inocente como lo es él mismo. La culpa está en los demás. Como dirían expresamente

Deleuze y Guattari: no se trata de buscar un camino de libertad como para librarse del padre: Kafka se asegura de que ese camino no exista (10). La figura del padre no es sustituida por ninguna figura de autoridad, sino que el propio padre es la condensación (no declarada) de diferentes elementos represivos, sean éstos los alemanes o los checos frente a los judíos, o en términos más generales, la tecnocracia americana, la Rusia burocrática o el fascismo. El triángulo familiar tradicional (padre-madre-hijo), según los autores, se expande en múltiples triángulos sobre el mapa literario y social de Franz Kafka (12).

El poeta peruano no escribió ninguna carta de exoneración para su padre, nunca lo eximió abiertamente de nada. Desde un primer momento el padre-niño es indultado en el marco de su poemática. Mientras que la entidad significadora en Kafka consiste en un sinfín de espacios de evasión (de “desterritorialización”), que pueden encarnarse en su literatura en oficinas burocráticas, jueces y juzgados omnipresentes, y hasta en la metamorfosis de un hombre en un insecto, en el peruano Vallejo, el significador por excelencia es el cuerpo materno en sus varias instancias (metamorfosis) significadoras. En *El juicio* de Kafka, no hay un veredicto (la etimología de “veredicto” implica una terminación que el escritor checo no busca); en *Trilce*, el peruano esquivo sistemáticamente la terminación de un contenido, de aquello efectivamente *dicho*. En ambos casos, los escritores han tenido que subvertir la versión del complejo de Edipo, han tenido que “indultar” al padre para enfrentar sus propios demonios y explorar el campo desiderativo que definen sus propias libidos e impulsos primarios. Con el fin de delinear mejor las poéticas de ambos autores, habrá que tomar en cuenta lo que Deleuze y Guattari definen como “literatura menor”: para éstos, esta expresión designa a un tipo de literatura escrita no en una lengua minoritaria, sino en una lengua mayoritaria pero apropiada por una minoría. El judío Kafka se apropia así del alemán de Praga. Una característica fundamental de este tipo de literaturas es su alto coeficiente de politización.¹⁰ Mientras que la resolución edípica es contingente para los escritores de una literatura “mayor” (el Edipo toma como absolutamente “natural” las coordenadas sociales que lo delinear), los practicantes de una literatura menor se verán urgidos por la necesidad de resolver ese complejo y ahondar los conflictos de poder en el Edipo diseñado por directrices sociales que los marginan, no ya como individuos, sino como un colectivo social.

Deleuze y Guattari se centran en la condición minoritaria étnica o religiosa que etiquetaba a Franz Kafka, un judío de Praga. ¿Qué llevó al provinciano CV a desvirtuar radical y programáticamente (¿políticamente?) su Edipo? ¿Dónde estribaba su minorización? Él no fue un quechua hablante que se apropiara del castellano (muy pocos de la sierra norte del Perú lo eran); su familia (si seguimos el testimonio de Asturrizaga), si bien pertenecía a una clase media modesta, de ninguna manera se colocaba en el extremo

más ignominioso de la escala de explotación. No hubo entre su familia nuclear y extendida, hasta donde se sabe, el campesino o el minero agobiados por el hambre y la paga miserable. Algunos de sus parientes eran incluso hacendados, y él mismo y algunos de sus hermanos pasaron por la universidad. Ya en T, CV se identifica en la voz del “nosotros” con sus hermanos pequeños (frente a los adultos) y con los que sufren, ya sea por hambre o en el encierro. Su subversión edípica (el hecho de hacer que el cuerpo femenino tome el relevo del pene como entidad significadora, no es poca cosa) lo lleva no sólo a los otros, conformando así una colectividad ficticia pero seminal en su poética, sino que también lo llevará a desarticular la dinámica del poder del que él y su familia eran beneficiarios, al menos de modo discreto e indirecto. Su subversión edípica emprende no contra una comunidad étnica o lingüística en particular (Kafka también lo evitó, pero haciendo uso de desplazamientos alegóricos, como el de los castillos y sus intrincados corredores y oficinas, la metamorfosis fantástica, o el juicio siempre pospuesto), sino contra la dinámica misma del lenguaje simbólico. Otra vez, su poética no se enfrenta a una ideología en particular; hace uso del complejo de Edipo (tal como lo hace el escritor checo) en aras de la programática radical de la desarticulación del lenguaje racional. Kafka fue por nacimiento un escritor destinado a escribir una literatura menor; CV optó por ello en su empresa poética. El peruano rechazó las coordenadas complacientes de una literatura (y un Edipo) convencional, e hizo de su literatura, una vez establecido el colectivo por el que abogó siempre, el de los sufrientes, una literatura “menor” *sui generis*. La posposición del enfrentamiento edípico de ambos escritores obedece, desde perspectivas harto divergentes, a una programática poética/política bastante clara, donde el punto de mira es más amplio que el que pueda ofrecer la narrativa tradicional psicoanalítica del complejo de Edipo, la cual es un reflejo inerme de las coordenadas de sujeción patriarcales.

Hay que anotar, para terminar con el delineamiento de la figura paterna (en sus facetas real-biográficas y simbólicas) que la figura del padre, de modo quizás no tan ancilar, tuvo un efecto en el desarrollo de la culpa vallejiana frente a los sufrientes. Recordemos que CV creció en un ambiente donde la palabra escrita era harto privilegiada. Su padre sirvió de notario para litigios y escribanías modestas; llegó a ser además uno de los gobernadores de Santiago de Chuco, quien debía, durante ese cargo, rendirle cuentas directamente al sub-prefecto. Jean Franco enfatiza la relación inevitable entre la cultura letrada y el poder. En un pueblo abrumadoramente analfabeto, y considerando la posición privilegiada de su propio padre en la comunidad, CV debía intuir el enorme privilegio de la palabra escrita, y el poder que ella confería a la persona que ejercía algún oficio vinculado a la misma. Los trabajos que el poeta de Santiago de Chuco ejerció, ya sea como tutor del hijo de un rico hacendado, o administrador en alguna mina o

ingenio azucarero de La Libertad, entre los años de 1908 y 1913, le hicieron probablemente tomar conciencia de la complicidad de su clase «letrada» con los grupos de poder. En un mundo poblado por analfabetos sometidos a una explotación brutal, de un lado, y de gamonales inescrupulosos apoyados por una casta de administradores y notarios, de otro, CV debió haber desarrollado un complejo de culpa de clase que lo llevaría a escribir muchos años después, ya comprometido políticamente con la causa proletaria, una novela como *El tungsteno* (1931) (Franco 1: 3,4). No sería de sorprender que CV asumiese con culpa no sólo la pertenencia a un grupo social cómplice, sino que, dentro del ejercicio poético, se sintiese culpable de tan sólo escribir, de acometer el acto de escritura en sí.

NOTAS

- 1 Para un mejor rastreo de la relevancia y configuración poemática del cuerpo materno, refiérase al primer capítulo, “Rastreo del cuerpo materno”, de mi tesis doctoral, *Cuerpo escritural versus cuerpo materno: propuesta sistémica de lectura de “Trilce de César Vallejo*. Inédito. Nueva York: Centro de Graduados de CUNY, Febrero de 2005.
- 2 Con respecto a la alusión corporal, Juan Fló rastrea en todos los poemas de Vallejo más de un millar de sustantivos referidos a lo corpóreo; y de ellos, calculo, un número importante está en *Trilce (Autógrafos olvidados*, Woodbridge y Lima: Támesis y Pontificia Universidad Católica, 2003. Edición de Juan Fló y Stephen Hart). Si consideramos, por añadidura, las metáforas y alusiones elípticas que pueden, inter e intrapoemáticamente, aludir al cuerpo, constataremos que el cuerpo aludido, que las partes del mismo, se potencian.
- 3 Freud, Sigmund. “Totem and Taboo”. *The Complete Psychological Works*. London: The Hogarth Press, 968. Traducido del alemán al inglés por Alix Stachey.
- 4 Cabe aclarar que Irigaray sigue los esquemas del complejo de Edipo *positivo*, es decir aquel en que el niño o la niña se identifican con el progenitor de su mismo sexo y canalizan sus deseos hacia el del sexo opuesto. Este esquema también me ayuda para explicar la resolución poemática que da CV a su Edipo, y para ello presupongo su tendencia heterosexual, al menos el de la máscara poética.
- 5 Ver nota 1.
- 6 De otro lado, el grafema “b” de “bulla de botones”, que “reprende A vertical” nos sugiere la cadena secuencial del alfabeto.

7 Nota 5 de la edición de Víctor de Lama (*Trilce*. Madrid: Castalia, c 1991. p. 92).

8 Sin embargo cabe recordar con Juan Larrea, el ambiente sumamente religioso que rodeó a CV y que encarnó perfectamente su padre. Larrea nos cuenta: “Adorna la casa familiar una gran biblioteca religiosa en la que se han reunido los libros de los dos abuelos sacerdotes, según me contó [CV] más de una vez (...) Se lo inicia en un ideario devoto y hasta se habla de él, en vista de sus condiciones de inteligencia y de bondad naturales, como de un obispo o un santo en ciernes según lo recuerda él mismo en un poema (T XLVII). Se le propone como ideal profundo de vida la imitación de Cristo, dechado que la plasticidad imaginativa sumamente sensible del poeta, reproduce en su subjetividad al vivo” (Larrea, Juan. “Dos principios de contradicción”, *Aproximaciones...*, T I, 222-3). Larrea nos habla a continuación de la contradicción muy común (o muy comúnmente referida) de la educación religiosa tradicional y rígida, con la de los ímpetus sexuales de CV en su juventud. Dice Larrea: “Como todo varón, Vallejo es requerido por las seducciones del sexo opuesto. Quiere ser el puro, según su medio le ha enseñado. Todavía en 1922 canta a la pureza y a las excelencias de un amor metafísico, independiente del sexual. Habla inclusive de una procreación sin interés para los sentidos (*Ibid.*, 223) Larrea cita una estrofa de “Amor” (LHN):

Amor, ven sin carne, de un icor que asombre;
Y que yo, a manera de Dios, sea el hombre
Que ama y engendra sin sensual placer. (“Amor”, LHN)

No me está claro por qué Larrea da la fecha de 1922 para un poema inserto en un poemario de 1918. Lo que sí vale acotar es la oposición que sugiere entre los ideales religiosos propuestos por su educación e incentivados de manera acusada por el padre, y los fueros sexuales que comprometen directamente a los dictámenes del cuerpo. Larrea también cita otro poema de LHN, “Amor prohibido” donde un Cristo enamorado se opone a los dictámenes de su padre celestial. Citaré los dos últimos versos:

Y saber que donde no hay un Padrenuestro,
El Amor es un Cristo pecador! (“Amor prohibido”, LHN).

9 Gilles Deleuze y Félix Guattari. “An exaggerated Oedipus”, *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota, 1986. Traducido del francés por Dana Polan.

10 Gilles Deleuze y Félix Guattari. “What is a minor literature?” (*ibid.*).

OBRAS CITADAS

Referencias primarias:

- Vallejo, César. *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. *Poemas en prosa, Poemas humanos, España, aparta de mí este cáliz*. Ed. Julio Vélez. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. *Poesía Completa*. Ed. Ricardo González Vigil. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.
- _____. *Artículos y crónicas completos*. Ed. Jorge Puccinelli. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- _____. *Autógrafos olvidados*. Ed. Juan Fló y Stephen Hart, Lima: Pontificia Universidad Católica / Támesis, 2003.
- _____. *Novelas y cuentos completos*. Ed. Ricardo González Vigil. Lima: Petroperú, 1998.
- _____. *Ensayos y reportajes completos*. Ed. Manuel Miguel de Priego. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- _____. *Correspondencia Completa*. Ed. Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

Referencias secundarias:

- Benjamin, Jessica. *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. New York: Pantheon Books, c 1988.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- Espejo Asturrizaga, Juan. *César Vallejo, itinerario del hombre, 1892-1923*. Lima: P.L. Villanueva Editor, [1965].
- Fló, Juan. Introducción: *Autógrafos olvidados*, de César Vallejo. Lima: Támesis y la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Franco, Jean. *César Vallejo, The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge University Press, 1976. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- _____. "La temática de HN a PP". *César Vallejo: Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. París: Archivos ALLCA XXe, 1988.
- Freud, Sigmund. *The Complete Psychological Works*. Trans. Alix Stachey. London: The Hogarth Press, 1968.

Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Trans. Gilliam C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Kline, Melanie. *Envy, Gratitude and Other Works*. New York: Dell, 1977.

_____. *The Selected Melanie Klein*. Ed. Juliet Mitchell. New York: The Free Press, Division of Macmillan, Inc., 1987.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

_____. *Revolution in Poetic Language*. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

Lacan, Jaques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company INC, 1977.

Larrea, Juan. "Significado conjunto de la vida y obra de César Vallejo". *César Vallejo*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Taurus, 1975.

_____. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1958.

Ortega, Julio. *César Vallejo*. Madrid: Taurus, El escritor y la crítica, 1975.

_____. "Vallejo: la poética de la subversión". *Crítica de la identidad: la pregunta por el Perú en su literatura*. México: FCE, 1988.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

¿UN GÓTICO PERUANO?
**REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA, EL ‘OTRO’
Y RE-CONFIGURACIONES DEL PASADO
EN LA LITERATURA PERUANA, 1885-1935**

José Alberto Portugal
New College of Florida

El presente artículo sintetiza algunas de las ideas fundamentales de un proyecto de investigación en curso: el estudio de una particular coyuntura de la literatura peruana.

Literatura en el origen del Perú moderno

El periodo que me interesa cubre aproximadamente el tiempo que va de 1885 a 1935; periodo que ha sido caracterizado como el origen del Perú moderno (Klarén 587, las traducciones son mías). La coyuntura abarca el proceso de reconstrucción tras la derrota en la Guerra del Pacífico y la ocupación chilena del territorio nacional, y se extiende a los intentos y fracasos por constituir un orden republicano viable (1885-1919). Incluye también el proyecto reformador impulsado desde el poder por el régimen de Augusto B. Leguía—el tiempo de “la Patria Nueva”—y su colapso y consecuencias (1919-1935). Es un tiempo marcado por una intensidad paradójica: es un periodo de cambio político, de acelerado desarrollo y penetración del capitalismo, el camino de todo ello allanado por la devastación bélica.

A través de la noción de *¿un gótico peruano?* desarrollo la relectura de un grupo de textos canónicos de la literatura peruana de ese tiempo, en una variedad de géneros: novela, cuento, poesía, ensayo; textos fundamentales que por lo general han sido leídos bajo la rúbrica del indigenismo y la problemática a él asociada: de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner,

a *La venganza del cóndor* de Ventura García Calderón, los *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar y *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel; agregando la poesía de José María Eguren y terminando con *El nuevo indio* de José Uriel García y los primeros cuentos de Arguedas (de los cuentos "olvidados" a *Agua*).

Se trata de concentrar la atención en un número reducido de textos, agrupados de manera que permitan visualizar aspectos de la sensibilidad que se intenta abordar. La idea es que los textos formen una constelación que disuelva y redefina las fronteras entre ellos, que se los lea en contacto. ¿Qué rango de conexiones es posible establecer entre los textos de estos autores? Las observaciones se hacen entonces tanto en el plano de cada 'libro' en tanto unidad—que aspira o no a ser orgánica—y las relaciones intertextuales que estos invocan, como en el plano del conjunto entendido como 'campo de discurso'. Interesa en este estudio el rastreo de motivos ('símbolos'), ya que en este campo va adquiriendo forma un particular vocabulario artístico e ideológico, y el rastreo de formas ('géneros') en las que se producen las inflexiones modales y tonales de este nuevo lenguaje.

No se trata con este procedimiento de eliminar la identidad de cada uno de los autores, de cada una de las obras, sino, como he dicho, de establecer las coordenadas de representación. Con esto, la atención crítica va dirigida a la descripción y explicación de ciertos patrones estructurales y temáticos que conectan a estos textos, a contenidos que adquieren forma en este campo: como la naturaleza de la relación entre la violencia social y el 'otro' (definido éste en términos de raza y género), y las particulares concepciones del pasado que en ellos se proponen—materiales que potencialmente nos abren el camino para explorar modos de la imaginación colectiva—. La importancia de esta forma de lectura o atención más abierta y flotante radica, entonces, en que lo que estamos tratando de captar son los aspectos obsesivos de una imaginación 'autorial', entendiendo por 'autor' tanto el perfil definido de un sujeto (o sujetos), como un espacio de interacciones simbólicas, una imaginación semiótica.

Es importante también insistir en el aspecto 'formal' de la indagación porque permite—cuando no obliga—la discusión de la relación entre los discursos de tipo ficcional (sostenidos en particulares tradiciones y contestando otras, y que por lo mismo están, al menos aparentemente, mejor establecidos en el medio) con otros discursos emergentes de tipo no ficcional (como la historia, la etnología, la sociología) y las particulares "retóricas" pragmáticas (económicas, políticas, sociales). Se trata, en pocas palabras, de darle forma a los contextos de diálogo de esta literatura.

Leer estos textos bajo la rúbrica de una 'visión gótica' quiere decir rastrear en ellos los ecos de una gran catástrofe, de la cual estos son vistos como sus restos fragmentarios. Se trata de verlos como la respuesta de sujetos cuyo universo simbólico ha colapsado; respuesta en la que pesa y

crece el efecto del trauma histórico como un fantasma transgeneracional. Tal vez no sea muy difícil entender cómo la escena de ruina y decadencia nacional, la intensificación de las tensiones sociales y los continuos conflictos abiertos—resultados visibles de una guerra desastrosa—habrían estimulado la emergencia de este tipo de imaginación.

En el contexto peruano de fines del siglo XIX y comienzos del XX, el aspecto fundamental de lo que llamo una ‘visión gótica’ adquiere forma en una época en la que se ve y se experimenta el mundo peruano con gran ambigüedad y desconcierto, con gran temor y euforia, en contacto con una persistente preocupación de la mente y la imaginación criollas (de las élites políticas e intelectuales) con el mundo de los Andes peruanos y con las formas de entender la tradición y el pasado de cara a las disyuntivas que la crisis propone sobre cuáles han de ser los modelos o proyectos a seguir: ¿todo regreso al pasado importa un peligro o una amenaza?

La literatura que nos interesa presenta ya desde su concepción al mundo de los Andes peruanos como un espacio (geográfico, social, racial, emocional, cultural) “privilegiado” por la imaginación. De manera compleja e insistente, ese mundo es percibido como problema y amenaza: como el lugar del mal, real o potencial; un espacio anclado en el pasado, lo primitivo, lo irracional; una dinámica desde la cual esas fuerzas regresan y amenazan con destruir todo lo que la “civilización” ha construido entre “nosotros”.

Esta visión del mundo de los Andes está presente en la obra de Clorinda Matto de Turner, así como en el discurso de otros intelectuales y artistas liberales y radicales de antes y después de la guerra. Pero entre estos escritores, los que están sentando las bases del discurso progresista (del discurso radical y del movimiento indigenista) ven la fuente del mal, y de aquello que amenaza a la civilización en el mundo peruano, encarnada en los terratenientes tradicionales andinos, los gamonales, y el sistema de dominación en el cual se sostienen—el centro del mundo del “feudalismo” peruano. Esta particular cultura y práctica de poder local había recibido nuevo impulso con el colapso de la estructura estatal durante la guerra, y es representada y sancionada en el discurso progresista como una forma regresiva, como el verdadero obstáculo y amenaza al progreso material y moral de la sociedad peruana.

Pero la visión gótica del mundo de los Andes adquiere forma distintiva y acaso más perspicaz y persistente cuando da cuenta de manera decisiva del encuentro con el “otro étnico” como un *alter* radical—un encuentro inscrito repetidamente, una obsesión del discurso peruano con el indio y con el mundo indígena, que oscila entre un tono defensivo y un tono redentor: ¿es el mundo andino el sitio de lo primitivo y lo irracional?; ¿o es el ámbito desde donde se han de proyectar las nuevas fuerzas transformadoras de la nacionalidad?

Este es el caso, a comienzos del siglo XX, por ejemplo, de un número de escritores e intelectuales de origen oligárquico, como Ventura García Calderón; pero también es el caso de otros, asociados a una clase media de provincia, de sujetos ilustrados como Enrique López Albújar o Luis E. Valcárcel. Mas como sensibilidad formada, compleja e identificable, la acarrea ya el vástago de una familia terrateniente limeña venida a menos, José María Eguren. Todos ellos contemporáneos y algunos de ellos tributarios del discurso indigenista progresista.

En general, se puede pensar que esta es una de las formas que adquiere la experiencia de la “dualidad” del país, tema clásico en la reflexión crítica (y rasgo fundamental de la topografía mental) de los intelectuales peruanos de esa época en adelante. Es una forma de la imaginación socialmente localizada, que se elabora frente a lo que se percibe como una amenaza o un reto al proyecto civilizador—al proyecto modernizante, de construcción de una nación. Tal vez esto es lo que se procesa en la obsesión de Ventura García Calderón con los actos de violencia retributiva, o algo que intenta entender una literatura como la de López Albújar, que ve al indio fascinado hasta la repugnancia y el horror por el descubrimiento de un sentido (¿un sistema?) de justicia paralelo y bárbaro, ¿síntoma esto del fracaso del sistema judicial del mundo oficial? Tal vez sea esto lo que hace que en la profecía redentora y violenta de Luis E. Valcárcel se actualice la amenaza de tempestad y ruina formulada más de cincuenta años antes (en un texto de 1867, pero re-editado en 1922) por Juan Bustamante:

Quando los indios cansados de sufrir levanten su abatida frente, cuando al grito de guerra tiemble la costa del Perú, y los muros de su capital se estremezcan, los lugares de recreo se bañen con sangre; entonces sólo se reconocerá el poder de los pueblos, la robustez de la mano indígena, que arrasando los monumentos de la civilización, coloca sobre sus ruinas, y edifica sobre los cráneos de los blancos el trono donde deba reinar en lo sucesivo una libertad salvaje, a quien aún hay tiempo de engalanarla con la justicia y las reformas de que han menester los pueblos para su engrandecimiento y tranquilidad posterior (29).

O tal vez sea esto lo que contribuya a la reverberación que tiene la visión incierta de Eguren en “Incaica”:

¿Pachacamac que elige las almas turbulentas
espera en las espumas las vírgenes sangrientas?.

Para los años treinta, la distancia respecto de los presupuestos de esta sensibilidad y esta literatura, la modulación de su imaginación, o su rechazo radical por parte de escritores serranos jóvenes, como José María Arguedas, o de intelectuales establecidos, como José Uriel García, y con ello el intento

de crear una literatura fundada en la “experiencia” de lo andino—una experiencia ‘historizada’—, se basa en una sanción negativa de la perspectiva intelectual y emocional que alimenta esa visión, a la que se entiende como una falsificación, una visión excesiva y exótica: una distorsión. Sin embargo, esta respuesta crítica, que se encuentra en el meollo de una disputa ideológica y generacional en la cual está en juego la definición de lo que constituye una representación válida de la “realidad”, reactiva en ella un regreso a la exploración de las causas de la violencia andina y peruana, y de los mecanismos simbólicos y sociales aptos para conjurarla. En ese sentido, no escapa esa literatura de las incertidumbres y ambivalencias instaladas por sus antecesores.

Sugiero que entendamos la emergencia de esta literatura (unidad discontinua y paradójica) y su desarrollo a lo largo de este periodo como una de las manifestaciones del profundo sentido de crisis estructural que se instala en la mente peruana, acosada o alumbrada por la visión de problemas y posibilidades: un sentido de crisis desencadenado por la catastrófica derrota en la guerra, perpetuado por los sucesivos fracasos al intentar reconstruir (o construir) un orden político viable, intensificado por el proceso de cambios radicales, sociales y económicos, asociado al desarrollo capitalista. También se la debe entender como correlato de las formas en las que se manifiesta la percepción de esa crisis en el seno de la sociedad campesina.

Recordemos que durante el periodo de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, los Andes peruanos fueron sacudidos por ondas de rebeliones campesinas, de mayor o menor magnitud y proyección, cuando la población indígena se moviliza para confrontar o retar a sus rivales locales y a sus enemigos ancestrales. De manera insistente, en esta literatura cristaliza una forma de la imaginación configurada por el terror o la esperanza en una violencia generalizada y altamente destructiva que podría sobrevenir en la forma de la temida o deseada “guerra de castas”—expresión ésta de las tensiones étnicas que le dan forma a las relaciones dentro de esa sociedad y que la mantienen abierta a conflictos y crisis, a drama continuo. Ya Manuel Pardo le daba forma a esa perspectiva, hablando desde el espacio modernizante-reformista del espectro, al comentar sobre los sucesos de Huancané (1866-1868), la “rebelión” indígena en la que perdió la vida Juan Bustamante:

Las sublevaciones ocurridas en las provincias del departamento de Puno, en abril y mayo del presente año [1867] y las escenas y escándalos a que han dado lugar, han sobrecogido justamente los ánimos de toda la República, en un principio por la amenaza que aquéllos envolvían de una guerra de razas y más tarde por el estado moral y social de esos pueblos, que esos acontecimientos han venido a descubrir en toda su repugnante desnudez. Creemos que la cuestión merece una atención muy seria y una discusión muy detenida, porque las sublevaciones de Puno son, a nuestro parecer, a

la vez síntoma de una enfermedad social, que viene agravándose de tiempo atrás, y advertencia muy seria y muy elocuente, que la Providencia se ha servido enviarnos a tiempo y en ocasión precisamente en que pueda aprovecharse de toda la enseñanza que encierra ese consejo mudo (365).

La advertencia sobre el peligro de contaminación y de expansión epidémica que plantea esta violencia, su conexión con la decadencia moral y la amenaza de colapso social convergen en este punto en el marco de un discurso público lúcido, reformador. Se hace eco en él de la advertencia del propio Bustamante en cuanto a la lección fundamental que encierran estos eventos: la necesidad de incorporar al indio. ¿Una reformulación del modelo paternalista que acarrea las paradojas de los discursos sobre las clases subalternas, donde la educación, la ciudadanía, la civilización, son los dones liberadores que se consiguen gracias al oficio de las clases medias y altas blancas? (Malchow 31)

Años más tarde, cuando la guerra confronte a los sujetos “que solo una generación antes parecía[n] encontrarse en el umbral del progreso y desarrollo nacional” (Klarén 596) con la frustración de una promesa incumplida y haya revelado la hondura de la brecha que separa a los mundos peruanos, la admonición se engastará en la ansiedad moralizante de Clorinda Matto de Turner, en su “claro” encuadre pedagógico-censorio, esa extraordinaria articulación de melodrama y narración autoritaria que nos habla desde las ruinas de una modernidad descarrilada. Y más adelante, a la hora que se afirma otro proyecto republicano excluyente, “aristocrático”, se escuchará en los tonos de ira de Manuel González Prada, que delatan los residuos de una utopía amargada, donde el indio será agente violento de su destino.

El “Gótico” peruano caracterizaría entonces el cauce central de una literatura, de un lenguaje, que surge en contacto con experiencias hondas de miedo y ansiedad sociales, que le va dando forma a retóricas de la repulsión, que resuena con las amenazas que plantean el colapso de identidades raciales, las inestabilidades de género, clase, origen étnico, nacionalidad (Edwards xi-xii). Se puede ver en ella la representación de un “macabro social”, en el que se articulan contenidos como ‘violencia’, ‘rivalidad’, ‘venganza’, ‘decadencia’, ‘transgresión’, ‘regresión’. Se trata del espacio en que va cobrando forma la idea de una presencia fantasmal que acosa la racionalidad y la moralidad a las que aspira esa época y que se siente en la amenaza que suponen la violencia (social, étnica) y el poder ilegítimo: el peligro de desintegración social (Botting 1-2). Es así que en esta literatura se manifiesta lo que Erik Savoy ha propuesto para el caso de la Norteamérica después de la Guerra Civil: la percepción de que se ha abierto una brecha en el curso de la historia—en el curso de “nuestra” narrativa—, una brecha de la cual ha de emerger lo ‘real’ (en el sentido lacaniano de aquello que resiste y demanda simbolización); la percepción de que las inscripciones de ‘otra’ historia—otras narrativas— irrumpen a la significación (Savoy 7-8).

Partiendo de lo dicho, podemos aproximarnos al carácter de la intervención indigenista de la época— esa particular forma de atención obsesiva en el indio, en el mundo indígena, en el continuo drama andino, en las exacerbadas ambivalencia y tensión del mundo peruano—entendiéndolo, por ejemplo, como un aspecto de la crisis de la mente histórica; como una respuesta al colapso de estructuras mentales, de paradigmas aptos para entender un universo complejo, dinámico, mutante; y sobre todo, como registro de la emergencia de nuevas estrategias de significación. En línea todo esto con una cualidad que David Punter señala como característica del “Gótico”: entenderlo como *el modo de la historia no-oficial*.

La dinámica de una época

La coyuntura que me interesa tiene sus raíces como proceso literario (de lenguajes, de discursos) primero en la conciencia de la crisis de la ‘patria criolla’, criticada en su carácter excluyente por sus intelectuales radicales desde la década de los sesenta en el siglo XIX; y luego en su colapso estructural durante la Guerra del Pacífico (1879-1883). La guerra, más allá de la devastación material que causó y la ocupación enemiga del territorio nacional, destruyó las precarias redes simbólicas de la temprana república y, con ello, la capacidad de la sociedad criolla de imaginarse como individuos y comunidad, como ciudadanos y como nación. La paradoja es que, como señala Peter Klarén, lado a lado con la magnitud de la pérdida, la destrucción engendrada por la guerra “...abrió el camino para la modernización económica. Durante los próximos 50 años el Perú, la quinta-esencial sociedad ‘feudal’ latinoamericana, sería absorbido por el desarrollo de la economía mundial, sus modos de producción reconfigurados por las particulares demandas del capitalismo industrial occidental en la era de expansión imperial” (587). Y esto lo podemos pensar como característica fundamental del “drama” de la modernización o de la “saga” del capitalismo en el Perú; como la matriz de esa modernidad melancólica de inicios del siglo XX que estudian Julio Ortega en la Lima del 900 y Carmen McEvoy en la figura de Valdelomar.

Una serie de motivos perdurables—arquetipos, mitos modernos—se empiezan a configurar aquí. Por ejemplo, a la manera de una “épica moderna” (en el sentido que le da Franco Moretti), se establece la trama de la incorporación abrupta de una región atrasada (“la quinta-esencial sociedad feudal latinoamericana”) al vértigo de una economía transnacional. ¿Dónde más evidente y feroz la historia o la trama que en la región andina? ¿No tenemos aquí, por ejemplo, la matriz que le da forma a la incursión arguediana en el mundo de la modernidad peruana: de Puquio a San Pedro a Chimbote?

Y en términos dramáticos, de modelos de sujetos y modelos de acción, se inscriben en este periodo en la imaginación peruana algunas figuras fundamentales: como la figura fáustica del modernizador (saint-simoniano); o como la figura del hijo rebelde que regresa a su mundo de origen para ser devorado por él; figuras ambas que tienen referentes históricos concretos, que se fundan en el drama público de los proyectos y los trágicos destinos de Manuel Pardo y Juan Bustamante, por ejemplo. Hijos pródigos convertidos en víctimas sacrificiales. Pero también está la figura del líder campesino, Atusparia, que emerge a la cabeza de un movimiento de masas cuyas reivindicaciones estremecen los cimientos del precario presente de la sociedad oficial, la república de blancos, y cuya puesta en marcha abre una brecha que permite ver las estructuras profundas en las que se asienta la dinámica de la sociedad peruana. En palabras de Víctor Turner, "se hace visible la menos plástica, más durable y aun así cambiante estructura social básica" (147).

Esto es también parte de la catástrofe de la guerra. Son signos que las experiencias bélica y post-bélica inscriben y reinscriben dolorosamente en la imaginación colectiva. La biografía del hombre modélico se hace hagiografía (Pardo), se interna en el mito (Bustamante), reactiva el arquetipo (Atusparia). Esto al inicio de nuestro periodo. Al cierre, la mitología del intelectual-revolucionario (Mariátegui, Haya de la Torre) se abre paso con la reinscripción simbólica, dolorosa, de las masas en la política: el martirologio aprista. Pero, como se ha dicho, la guerra también abre las compuertas y allana el camino hacia la modernización y el cambio: permite la emergencia de nuevos actores, genera procesos de reactivación o redefinición de identidades (clase, raza, género). ¿Cuál es el efecto que procesos como la modernización y la urbanización tiene en favorecer "formas abstractas de generalizar identificaciones", como la étnica o la nacional? (Sollors 289)

Los efectos de la guerra se viven como el colapso de un orden establecido. Ciertamente. En algunos sectores sociales y regionales, esto le da forma a un sentido de crisis que se expresa en el sentimiento de una radical pérdida de la verdadera sociedad. Esto abre el camino a la manifestación de diversas formas de la nostalgia o la melancolía, hacia anhelos prospectivos o regresivos, hacia distintas formas de la utopía. Ante todo, el derrumbe de la patria criolla es el desmoronamiento de un sistema de diferenciaciones. Mas si esto se vive entre algunos de manera ansiosa, la experiencia se vive en otros sectores de esa misma sociedad como la eclosión de lo reprimido, de identidades o diferencias ignoradas, suprimidas por años.

Una sociedad a la deriva, en desorden: una dinámica abierta. Se intensifica el peligro dada la conflictiva división interna de la sociedad criolla, no-india, que se expresa en guerras civiles, en la confrontación entre el nuevo civilismo y el segundo militarismo, en la tensión entre las élites

regionales y el centro. Pero también, dadas las respuestas de la sociedad campesina indígena, que se moviliza en contra de sus enemigos, de sus rivales locales; fenómeno que se expresa en levantamientos contra autoridades corruptas, tomas de tierras, en continua lucha contra las haciendas, en un aumento del recurso al sistema legal regional y nacional. Es un momento de crisis y des-estructuración. Se da un proceso errático de redefinición y adscripción de identidades, de resignificación de roles (¿quién es la víctima, quién el victimario?), de revocación y fragua de alianzas.

En el lado de la sociedad campesina, las movilizaciones responden a la percepción de esas crisis estructurales. Hobsbawm al comentar sobre la típica alternancia entre pasividad y activismo que se observa en ciertas clases o pueblos oprimidos, sostiene que la conversión de un sujeto o un pueblo en revolucionario no solo implica una medida de desesperación, sino también de esperanza. Y explica en ese contexto que esto tal vez pueda ser ilustrado "...por la historia de los campesinos indígenas de Sur América a lo largo de los últimos siglos. Inactivos cuando las estructuras de poder por encima de ellos parecen firmes y estables, empiezan a ocupar de inmediato las tierras comunales, que nunca dejaron de reclamar como suyas, tan pronto como [las estructuras de poder] muestran signos de resquebrajamiento" (296).

Entre las élites y las capas medias, la percepción de esas crisis estructurales produce, entre otros fenómenos, la activación de sujetos radicales. Los motivos del discurso de esa "tradición radical" (en el sentido en el que la piensa J. L. Rénique, en *La voluntad encarcelada*, por ejemplo) que se va gestando establecen a los Andes, al indio y a la cultura andina/indígena como horizonte de la historia peruana. El campesino movilizado se convierte en fermento y agente de transformación histórica. Los intelectuales empiezan un proceso de movilizar 'voluntad' e 'ideas' en dirección a un "encuentro radical" (en la expresión de Arif Dirlik que J. L. Rénique asume para este contexto) con la sociedad campesina.

En todo caso, destruidas las precarias redes simbólicas de la república temprana, todo proceso de 'reconstrucción' o 'refundación' pasa por la necesaria creación de un 'lenguaje', o, más precisamente, 'lenguajes', en plural, en competencia. Estos lenguajes se configuran en 'narrativas' de distinta índole—mitos, leyendas, épicas, historias—en las cuales se cifra el origen de los sujetos y de la comunidad nacional. A lo largo de este periodo, este origen no puede ser sino polémico y violento.

Podríamos pensar, entonces a los otros discursos de la época en conexión con estos fenómenos y entenderlos como aspectos de este ensayo de reconstituir la capacidad de imaginar: como aspectos del proceso de (re)crear o (re)fundar un orden, y de darle forma a la violencia y a las respuestas creativas frente a ella. Consecuentemente, el discurso intelectual de la post guerra puede ser visto como un esfuerzo por reconfigurar o crear los

mecanismos de construcción de identidades. Extendiendo una observación que la historiadora Carmen McEvoy hace para los inicios del siglo XX, se podría decir que en este periodo comienza la dinámica en la que se intensifica el poder de la palabra escrita y se redefine y potencia el rol de los intelectuales, que inician en este contexto su ingreso en el desconocido proceso de creación de identidades colectivas (249). De allí la proliferación de proyectos, retóricos y pragmáticos, de reconstrucción o reafirmación nacional, de búsqueda o invención de un “pueblo”. La mente ¿peruana? se interna en la tarea de recuperar su capacidad de imaginar, y se interna también en el tenso y difícil proceso de configurar modelos de acción social.

La articulación de estos fenómenos le imprime al lenguaje social de la época su carácter altamente creativo y problemático, y define una dinámica marcada por la competencia y la rivalidad (de la Cadena 26-27). En el centro de este conflictivo diálogo social podemos identificar un número de motivos e ideas clave: raza y cultura, sierra y costa, región y centro, masculinidad y feminidad, indio y blanco, pureza e hibridez, comunidad y sociedad, etc. Son las bases polémicas, polares, de nuevos vocabularios que asisten en la construcción de narrativas en las cuales se cifra el origen de los sujetos y el de las colectividades, y se re-inscriben fronteras—el problema central de un sistema de diferenciación que ha colapsado.

¿Un gótico peruano?

La necesidad de concentrar la atención en la literatura de este periodo y bajo estos términos— adentrándose en el estudio de las representaciones del “otro”, la violencia y las formas del pasado—se hizo clara en el desarrollo de mi trabajo de investigación sobre narrativa peruana moderna. Mi estudio sobre José María Arguedas cubre rudamente el periodo de 1938 a 1969, el meollo de la vida creativa del autor. Mi atención al trabajo de Vargas Llosa, Gutiérrez y Bryce Echenique, por su parte, se ha enfocado en el periodo que va de inicios de los ochenta a mediados de la década de los noventa, tiempo aciago, tiempo de cancelaciones en el mundo peruano. En el curso de esas investigaciones intenté producir descripciones densas e interpretaciones de los que consideraba como trabajos ‘clave’ de esos autores, para esos periodos—narrativas, en un sentido amplio. Ensayé también rutinas y protocolos críticos para tratar de entender los términos en los cuales esos textos particulares y esos ‘autores’ interactuaban con sus medios sociales y culturales, la manera en que se inscribían en el lenguaje social de su tiempo.

A lo largo de ese trabajo, las preocupaciones intelectuales, afectivas y políticas de esos autores, así como ciertos aspectos obsesivos y perturbadores de su imaginación artística, apuntaban constantemente hacia otro tiempo,

hacia otra modernidad nacida de una experiencia traumática que insistía en encontrarse con las formas que iban adquiriendo nuestras propias catástrofes, que empezaban ya a sugerir un particular vocabulario: nuestros fantasmas, nuestras ruinas; lo que permanece o regresa como tormento y amenaza; el retorno de lo reprimido, la reemergencia de lo arcaico. Pero entendiendo, como sugiere Nicholas Rand comentando las ideas de Nicolas Abraham, que los muertos no regresan, sino que los asuntos no resueltos de sus vidas pasan inconscientemente a sus descendientes (*Shell and Kernel* 166-167).

Es en este contexto que una noción tan extranjera y hasta cierto punto tan estigmatizada como la del "Gótico" se hace relevante y útil para entender esta particular coyuntura, esta literatura que me interesa. Pero si pensamos en una tradición del Gótico en sentido estricto terminaríamos circunscribiéndolo como un fenómeno fundamentalmente inglés: como un modo literario que surge como particular respuesta a una situación histórica específica (Williams 13). En su máxima extensión, esta manera de entender el Gótico lo vería como un fenómeno anglo-americano. De modo que se trata de pensar este fenómeno en un sentido más laxo, entendiendo en este caso bajo la rúbrica del Gótico, por ejemplo, una literatura en la que la excitación del miedo (el terror, el horror, la repulsión) sería uno de los rasgos dominantes que conecta a una serie de textos. Una literatura en la que se manifiestan una fascinación con lo transgresivo y una ansiedad honda respecto al sentido de decadencia y respecto a la consistencia de límites y fronteras culturales, como fuerzas que organizan la imaginación—que fijan su atención en figuras, espacios, etc.— y que producen emociones ambivalentes y significados inestables. Y seguiría siendo, en este sentido, una literatura, la expresión de una sensibilidad, que surge como respuesta a particulares condiciones históricas. Se trataría de formas de una imaginación que responde a la experiencia abrupta de un cambio social y político impulsado por guerras o revoluciones, que responde a los efectos de una aceleración del desarrollo capitalista y a los dilemas (las ambivalencias, los temores, las ansiedades) que enfrenta en su proceso de hacerse la sociedad burguesa.

De modo que una lectura organizada en torno a esta idea hace posible establecer conexiones productivas dentro de una cultura imaginativa y simbólica más amplia: una cultura transatlántica, si se quiere. Y podemos plantearla como un esfuerzo por rastrear cierto aspecto de la mente moderna con el que ésta responde a los monstruos que ha creado: la experiencia de crisis profunda como resultado de un acelerado y violento cambio social. Este es un aspecto fundamental de los mundos intelectuales y artísticos de la Inglaterra de fines del siglo XVIII y luego fines del siglo XIX, en las etapas que marcan "la era de la revolución" y el curso de "la era del imperio". Este es también un aspecto de la mente literaria norteamericana, particularmente agudizado tras la experiencia de la Guerra Civil, en un

periodo que corre en sugerente paralelo al caso peruano.

Por lo tanto es importante, al trabajar con la noción del Gótico, mantener activo el sentido de préstamo y mantener la noción bajo escrutinio, entre interrogativos. Es una extrapolación, es una “metáfora” en el sentido metodológico que le da Peter Brooks a estos préstamos: como mecanismos de conexión y comunicación de contextos. No se trata entonces de buscar características ultra específicas compartidas, ni se postula que haya una idéntica proporcionalidad o magnitud en los fenómenos de los distintos contextos. Se propone en cambio una conexión más abstracta: el reconocimiento en los distintos contextos de las mismas estructuras o patrones relacionales (Brooks 39). El Gótico funciona, entonces, como un ‘modelo’ a través del cual pensamos la producción y recepción de esta literatura en diálogo con los cambios que se definen en su ámbito socio-cultural: como la re-configuración de espacios de discurso (públicos y privados); como la disolución y re-configuración de fronteras de identidad de género, clase y, de manera particularmente angustiante en las Américas, de fronteras raciales.

Se trata, pues, de adoptar la noción del Gótico como un “instrumento especulativo” (Brooks 38). La idea es que el marco conceptual que esta noción hace posible mejorará la legibilidad de estos textos; esto es, mejorará su capacidad de decir más—les va a soltar la lengua—. De acuerdo a esto, la lectura así organizada nos permitirá también indagar en una particular formación literaria para dar cuenta de su carácter local: como discurso que inscribe y se inscribe en fronteras étnicas y nacionales.

Para realizar su mayor rendimiento crítico es importante pensar el Gótico en los términos que propone Michael Gamer: esto es, no como un conjunto de convenciones de género (aunque las pensemos de manera muy flexible), ni como un modo o tipo particular de ficción (la “novela gótica”, digamos); sino como una estética, enfatizando su carácter “orgánico y proteico”, su capacidad para “transplantarse a través de formas y medios” (3-4). Más aún, entenderlo como una estética sugiere pensarlo como un aspecto particular de la imaginación y la sensibilidad de una época: de manera más precisa, como una estética de la pasión y de la emoción, dado que en las “producciones góticas—como afirma de manera simple y certera Fred Botting—la imaginación y los efectos emocionales exceden a la razón” (3-4).

Al trabajar dentro de estas coordenadas, un primer rasgo particular y de gran importancia de la literatura que nos interesa en ese momento de transición peruana se va definiendo: leerla bajo la rúbrica del Gótico nos permite ver el grado en el que ésta se construye en oposición a una estética realista. David Punter, en su estudio sobre la literatura del terror, señala con insistencia, a este respecto, “la medida en que, más allá de la inmediata inmersión en un mundo naturalizado que caracteriza a los ‘realistas’, los escritores del gótico han aportado un perdurable conjunto de símbolos, de

articulaciones del imaginario" (183). Y, agrega, se puede decir de estos autores (como se ha dicho de Dickens por ejemplo) que su "esfuerzo artístico, *a pesar de su textura realista*, era simbólico y 'mitologizante' [*myth-making*]"—y el Gótico, sanciona Punter, es primariamente un modo que propone esta actividad simbólica y mito-poética como un propósito principal del autor (185, énfasis mío).

Entonces, leer esta literatura bajo la rúbrica del gótico es dislocar los textos escogidos del lugar que les hemos asignado en nuestra lectura del 'proceso de la literatura peruana'. Ampliar de esta manera la 'legibilidad' de ese discurso significa abrir o crear nuevas avenidas de lectura a través de un rico y denso discurso crítico y de la recepción formalizada que envuelve a sus textos. Afirmar una lectura no realista exige para comenzar, por lo tanto, llamar la atención a los problemas de recepción que han caracterizado a estos textos, tanto en sus primeras inscripciones como en sucesivos contextos de lectura.

Prestarle atención a las respuestas que esta literatura suscita nos permite entrar en los dominios de la imaginación de su época. Supone internarnos en los 'dramas de recepción' y en los prejuicios del discurso crítico y su particular comprensión del valor modélico del realismo y de su poder como mecanismo de control de la imaginación. Y la tensión que todo esto sugiere permite que veamos esa época como uno de "esos momentos de la historia literaria cuando las negociaciones que preceden [a los contratos de género, la afiliación y el valor de los textos] se rompen o terminan en un *impase*" (Gamer 2).

Todo esto reactiva la necesidad de dar cuenta, por ejemplo, de las múltiples causas que condicionan el rechazo sufrido por Matto de Turner y su literatura entre sus contemporáneos (y del olvido o la disminución valorativa en que se ha tenido a su novelística). También, hace necesario adentrarse en las dificultades que les propusieron la figura y la obra de Eguren a sus contemporáneos, en particular a los jóvenes (Mariátegui, Sánchez, Basadre) que empezaban a construir el discurso crítico-cultural moderno, al tratar de determinar su lugar en la gran narrativa de la literatura peruana. Propone una manera de investigar la necesidad que tuvo el discurso progresista de encuadrar la *Tempestad* de Válcárcel o de higienizar la narrativa de López Albújar de su violencia polutiva, o de explicar el escarnio de la literatura imaginativa de Ventura García Calderón, ETC.

De otro lado, insistir en este tipo de lectura (una lectura no realista) es también restituir a esta literatura, a estos textos, su carácter de formas de exploración, de modos de investigación divisados y configurados en un periodo de crisis epistemológica, de profundas incertidumbres con respecto a la realidad del espacio desde el cual y sobre el cual se hablaba. Significa también insistir en la concomitante incertidumbre, precariedad, o sentido relativo de las representaciones que se proponen. Significa ahondar en la

importancia que tiene la fascinación con lo transgresivo en este tipo de sensibilidad, o fijarse en la honda ansiedad que comunica respecto a la fragilidad o porosidad de los límites y fronteras culturales y, al hacerlo, destacar la peligrosidad que acarrearán las manifestaciones de esta imaginación. Frente a los proyectos “científicos” y “pragmáticos” de su tiempo, frente al esfuerzo por reafirmar contratos “tradicionales” o “conservadores” e, incluso, frente a la nueva racionalidad del proyecto socialista, esta sensibilidad parece proponer en cambio la posibilidad de librarse a un impulso imaginativo.

En esta condición encontraremos el estímulo y la explicación a la necesidad de encuadre tutelar que encontramos como constante, casi sistemática, respuesta de los discursos circundantes (y a veces también dentro del mismo campo autorial) respecto a las manifestaciones de esta imaginación, de esta estética; y podremos ver en ella lo que alimenta la creciente tensión que anima la relación entre esta literatura de imaginación (ficción) y los discursos emergentes de las “ciencias” (biológicas, sociales y humanas) y las lógicas que proponen los proyectos y programas políticos de la época. La mayor presión de la interpretación “realista” (o “de encuadre realista”) se ejerce en particular sobre aquellas manifestaciones de esta sensibilidad, de esta estética, que se muestran más resistentes a la reducción o a la asimilación al cauce central de la literatura ‘social’, ‘nacional’, vista, por ejemplo, bajo la rúbrica del incipiente indigenismo (como lo demuestran las reacciones frente a la poesía de Eguren o la cuentística de Ventura García Calderón). Esto parece decidir su posibilidad de rescate o su descarte como partes de la narrativa mayor (de la teleología) de la cultura peruana.

Pero en una literatura que surge como respuesta a la experiencia de un exceso de realidad, la ‘distorsión’ es en ella condición de la ‘representación’. Mejorar la legibilidad de estos textos en estos términos exige, ante todo, entender cómo se establece el proceso de significación; es decir exige entenderlos como un particular campo de discurso. Anne Williams que se interesa en la doble faz del Gótico, que es potencialmente conservador o revolucionario (en el primer caso como afirmación y exploración del mundo patriarcal, o como la pesadilla de su declinación y caída en el segundo), lo define como una “tradición poética”, entendiéndolo por esto que “el ‘complejo’ Gótico [*the Gothic “complex”*] expresa disrupciones en La Ley del Padre, los efectos poéticos revolucionarios de las energías semióticas al interior de lo Simbólico” (175). Leer esta literatura bajo esta rúbrica entonces es proponerse la investigación de una imaginación semiótica.

En el caso peruano, habría que considerar el peso que este campo ha tenido no solo en la evolución del llamado indigenismo sino en el registro más amplio de la imaginación peruana: como ámbito de creación de metáforas raigales y de figuras que le dan densidad fundamental a la experiencia de una colectividad y hacen posible su representación. Por ejemplo, en el esfuerzo por dilucidar el sentido de persistencia del ‘pasado’

en el 'presente' la representación del mundo andino permite visualizar, le da forma concreta a la 'heterocronía' peruana. De aquí el interés en determinar el 'locus' de las tramas góticas. En el Gótico clásico, por ejemplo, esto destacaba la importancia de la arquitectura. En el caso peruano, las estructuras clásicas de la sociedad patriarcal son parte de su repertorio arquitectónico: iglesias, capillas y conventos; la casa hacienda y la casona, o "casa vetusta" (como en Eguren); ETC. Pero interesa también el tipo de mirada que capta la condición del espacio político: la región como interior, por ejemplo. Así mismo interesa el estatuto espacial del 'otro' pasado: las valoraciones encontradas sobre los restos pre-hispánicos, vistos como signos de una civilización, y el cuerpo del indio, visto como ruina o fantasma.

El campo de discurso que se establece, en nuestro caso, tendría que ser caracterizado en términos de lo que Michel de Certeau definiera como 'heterología': como discurso sobre el 'otro'. Y con ello, pensar la condición de una literatura que se involucra íntimamente con nociones como lo bárbaro, lo primitivo, lo transgresivo, y sus modalidades. Es, de un lado, un tipo de discurso que empieza a darle expresión a material de la experiencia que recién allí empieza cobrar forma, ya sea para permitir con ello la liberación de profundas ansiedades, ya sea que se las revista o disfrace para hacerlas tolerables. Es de otro lado un tipo de discurso que constituye horizontes críticos. Los mundos que se construyen nos confrontan con los límites de lo civilizado, lo que termina por demostrarnos "la naturaleza relativa de los códigos éticos y de conducta"; mundos que localizan, en oposición al mundo convencional, "una esfera diferente en la que estos códigos operan, en el mejor de los casos, en forma distorsionada" (Punter 183-184).

En una formulación más honda, bajo la rúbrica del Gótico encontramos una literatura que se define por su capacidad de establecer, de destacar, de potenciar una particular forma de relación entre lo imaginario y lo real. Su estudio, como sugiere Peter Brooks en otro contexto (26), tiene la capacidad de conducirnos a "ese lugar deseado donde la literatura y la vida convergen, y donde la crítica literaria se convierte en el discurso de algo que es antropológicamente importante": donde nos enseña algo sobre la necesidad humana de las ficciones.

OBRAS CITADAS

Abraham, Nicolas & Maria Torok. *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis. Vol. 1.* Edited by Nicholas Rand. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

_____. *The Wolf Man's Magic Word: A Criptonymy.* Trans. Nicholas Rand. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

Botting, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 1996.

Brooks, Peter. *Psychoanalysis and Storytelling.* Oxford: Blackwell, 1994.

Bustamante, Juan. "Los indios en el Perú" (de *Introducción a la Historia Antigua del Perú*. Lima, 1922, Prólogo, pp. 83-92. Texto de 1867). *El pensamiento indigenista. Antología.* Ed. José Tamayo Herrera. Lima: Francisco Campodónico F., Editor/Mosca Azul Editores, 1981. pp. 21-29.

Cadena de la, Marisol. *Indigenous Mestizos. The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru, 1919-1991.* Durham: Duke University Press, 2000.

Certeau, Michel de. *Heterologies. Discourse on the Other.* Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.

Edwards, Justin. *Gothic Passages. Racial Ambiguity and the American Gothic.* Iowa City: University of Iowa Press, 2003.

Eguren, José María. *Obras Completas.* Edición, Prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Mosca Azul, 1974.

Gamer, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation.* New York: Cambridge University Press, 2000.

García, José Uriel. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana.* Segunda Edición Corregida. Cuzco: H.G. Rozas Sucesores Librería e Imprenta, 1937.

García Calderón, Ventura. *La venganza del cóndor.* Madrid: Mundo Latino, 1924.

Hobsbawm, Eric. *Revolutionaries.* New York: The New Press, 2001.

Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology.* Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Klarén, Peter. "The Origins of Modern Peru, 1880-1930". *The Cambridge History of Latin America, Volume V, c. 1870 to 1930.* Ed. Leslie Bethell. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

López Albújar, Enrique. *Cuentos andinos.* Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1979.

Malchow, H. L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Lima: Peisa, 1973.

McEvoy, Carmen. *Forjando la Nación. Ensayos sobre historia republicana*. Lima: Universidad Católica del Perú / The University of the South, Sewanee, 1999.

Moretti, Franco. *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*. London, New York: Verso, 1996.

Ortega, Julio. *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP, 1986.

Pardo, Manuel. "Algunas cuestiones sociales con motivo de los disturbios de Huancané. Al soberano Congreso (1867)". *La huella republicana liberal en el Perú. Manuel Pardo. Escritos fundamentales*. Carmen McEvoy, recopilación y estudio preliminar. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004. pp. 365-378.

Portugal, J. Alberto. "Gótico, Satírico Grotesco: Andes, Revolución y Utopía en la Obra de Vargas Llosa." *SECOLAS Annals* (Journal of the Southeastern Council on Latin American Studies) XXX, (1999): pp. 60-69.

_____. "Héroes de nuestro tiempo. La formulación de la figura del protagonista en tres narraciones de M. Vargas Llosa, A. Bryce y M. Gutiérrez". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXX, 59 (2004), pp. 229-248.

_____. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.

Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic*. New York: Longman, 1996.

Rosas Lauro, Claudia, ed. *El miedo en el Perú, siglos XVI al XX*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.

Rénique, José Luis. *La voluntad encarcelada. Las 'luminosas trincheras de combate' de Sendero Luminoso del Perú*. Lima: IEP, 2004.

_____. *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos*. Lima: IEP/SUR/CEPES, 2004.

_____. "Escribiendo al indio. Novela e historia en el Perú, 1888-1948". Manuscrito, 2004.

Savoy, Eric; Martin, Robert K. eds. *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1998.

Sollors, Werner. "Ethnicity", en *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. pp. 288-305.

Turner, Victor. "Social Dramas and Stories about Them". *On Narrative*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. pp. 137-164.

Valcárcel, Luis E. *Tempestad en los Andes*. Lima: Editorial Universo, 1975 [1927].

Williams, Anne. *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

**UN PAÍS DE *BEAVER BOARD*:
CINEMATOGRAFÍA Y NACIÓN DESECHABLE EN
LA CASA DE CARTÓN DE MARTÍN ADÁN**

Chrystian Zegarra
University of Indiana, Bloomington

Las conexiones entre cine y literatura, a nivel temático y técnico, se manifiestan de manera amplia y fructífera en el escenario de la vanguardia histórica en ambas orillas del Atlántico. En Latino América valdría mencionar la novela-film *Cagliostro* (1927) de Vicente Huidobro, cuya forma original fue un galardonado guión cinematográfico, como ejemplo notable de este vínculo. En el prefacio a la edición en español de este texto (1934), el poeta chileno remarca: “He querido escribir sobre Cagliostro una novela visual. En ella la técnica, los medios de expresión, los acontecimientos elegidos, concurren hacia una forma realmente cinematográfica. Creo que el público de hoy con la costumbre que tiene del cinematógrafo, puede comprender sin gran dificultad una novela de este género” (17). Esta premisa sintoniza con el tono “scandalously transgressive” de la narrativa vanguardista sugerido por Gustavo Pérez Firmat, en el sentido de que la novela de vanguardia expropia materiales de otros géneros y no titubea “to foray into the territory of the poem or the essay; or even of film” (51). En el Perú de los años 20 y 30, el empleo de técnicas cinematográficas en poesía y novela se convirtió en una actividad compartida por un extenso número de escritores. El caso más celebrado es el poemario *Cinco metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat, donde los recursos cinemáticos se incorporan magistralmente al tramado textual. También son significativas las propuestas de Xavier Abril, quien desde el surrealismo pretendía forjar “un cinema del sueño” (52), y de Emilio Adolfo Westphalen, quien apostaba por un híbrido estético descrito como “poesía cinemática” (17). Por su parte, José Carlos Mariátegui valoró las novelas que asimilaban a su diseño la capacidad de síntesis del montaje cinematográfico, como se lee en este comentario sobre *Sin novedad en el frente*: “Como los cineastas, estos novelistas están en

aptitud de recortar todo lo que . . . es vago o redundante. En esta simplificación cinematográfica de los materiales de su relato reside, quizá, una buena parte del secreto. . . ." (*Alma* 176-177). De hecho, la influencia de las artes visuales europeas, particularmente el cine, en la literatura de vanguardia latinoamericana alcanzó notoriedad al punto de que en el Perú, a falta de un apropiado desarrollo de la industria cinematográfica en las primeras décadas del siglo XX, la adaptación de técnicas cinemáticas en obras de prosa y poesía suplieron esta carencia (Moore 629). Refiriéndose a un nutrido grupo de poetas vanguardistas peruanos en actividad durante la segunda mitad de los años 20, Mirko Lauer apunta que estos:

. . . también fueron sensibles a ese encantamiento, y nada movilizó tanto su inquietud medianera entre lo real y lo aparente como el cine. La filmación fue vista por ellos como una fase tecnológica y expresivamente superior de escritura, y circulaba la idea, algo alquímica, de que había una cierta manera nueva de escribir capaz de elevarse a las alturas de lo cinematográfico o de calar en sus profundidades, sin necesidad de cámara, utilizando la página en blanco como pantalla. (*Musa* 116)

Sin embargo, también existieron voces detractoras a la confluencia entre cine y literatura en el ámbito vanguardista. Una de éstas es la del escritor venezolano Rufino Blanco-Fombona, quien ensaya esta ecuación para desacreditar a los novelistas franceses contemporáneos y a sus pares latinoamericanos: "cinematógrafo + poemita + tontería = novela" (36).

A la luz de estas consideraciones, analizaré la novela vanguardista *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán, con el propósito de demostrar que las filiaciones que establece con el cine de la época se dirigen en una doble, pero convergente, direccionalidad. Entonces, además de identificar ciertas técnicas cinematográficas incorporadas a la narración —cámara lenta, yuxtaposición de planos, puntos de vista múltiples, etc.—, discutiré cómo la temática de la obra (resumida metafóricamente en la referencia al cartón del título, que en realidad remite al material de construcción conocido como beaver board, como se precisará después) propone una visión crítica frente al gobierno peruano de Augusto B. Leguía, cuyo programa de modernización de la capital tuvo como correlato la creciente penetración de capitales y modos de vida foráneos, principalmente estadounidenses, al país. Algunos críticos han señalado que la obra de Adán no cuestiona explícitamente la realidad social del Perú de los años 20. Entre estos, Roberto Paoli ve un "rechazo de lo político" (140) por parte de Adán, James Higgins puntualiza que el autor "has none of the revolutionary pretensions of Vallejo or Moro" (*Poet in Peru* 145) y John Kinsella afirma que, a diferencia de escritores comprometidos como Julián Petrovick o Serafín Delmar, Adán "pertenece a otro grupo de poetas cuya poesía no expresa la misma preocupación política o social" (*Trágico* 21). Luis Loayza plantea un juicio que no posiciona una ideología definida en Adán: "Un revolucionario o un burgués

pueden admirar su obra, pero, en última instancia, deben rechazarla porque les es ajena, el autor un hombre diferente a ellos” (131). Melisa Moore puntualiza un planteamiento similar cuando discute el papel que Adán jugó dentro de la vanguardia peruana ya que, a pesar del entusiasmo de Mariátegui por catapultar su obra como vector del cambio social buscado por el Amauta, la posición de ésta fue más bien “peripheral and apolitical, or equivocal” (627). Si bien es cierto que puede discutirse el grado de compromiso social en *Casa*, pienso que la representación de la nación peruana que se deriva de la novela es una alusión en clave paródica al universo precario, percedero y carente de solidez que resulta del proyecto modernizador de Leguía. Al interior de la casa / país predomina la improvisación y el reemplazo de las estructuras nacionales en formación por una copia de realidades trasplantadas desde otros contextos geográficos plenamente modernos; así, por las páginas de la novela desfilan diversos personajes extranjeros que van componiendo un fresco cinemático de este nuevo país que intenta insertarse rápidamente en los esquemas de las capitales cosmopolitas. Como sostiene Kinsella en un trabajo posterior: “. . . la novela puede verse como una crítica de la sociedad burguesa, de la realidad destructiva de lo provincial, y la descripción de una realidad separada y alienante del artista” (*Tradición* 6-7). De la misma forma en que César Miró describió al universo pre-fabricado de Hollywood como una “ciudad imaginaria”, donde “soldados mecánicos disparan balas de humo contra unas fortalezas de cartón” (14-15), se podría decir que el narrador del relato de Adán visualiza a Lima, Barranco y al Perú entero por analogía, a semejanza de un set cinematográfico hecho de cartón, donde prevalece el artificio y la caducidad de los objetos, personas y realidades representadas. Así, Kinsella declara que *Casa* “contiene una documentación social obvia en su retrato irónico de la clase media de Barranco, tanto extranjera como nacional y de sus vidas vacías, en lo que era un lugar de veraneo de moda en los años veinte” (*Trágico* 46). Consecuentemente, el proyecto de nación que Leguía busca implantar a trompicones se desbarata desde la prédica narrativa, de la misma manera en que las precarias edificaciones de cartón sucumben ante su propio deterioro, convirtiéndose en un programa político desechable. En esta misma vena cuestionadora, Peter Elmore apunta que *Casa* “procede a erosionar las sólidas certidumbres de la visión hegemónica” de las clases altas favorecidas por el “progreso y el ocio estacional” de “una modernidad ya del todo en curso” (66).

Augusto B. Leguía y el “Palacio de Cartón”

En 1921, con motivo de las celebraciones por el primer centenario de la independencia del Perú, el segundo gobierno del presidente Leguía, cumpliendo con el objetivo de rápida modernización de Lima trazado por su

programa gubernamental denominado la “Patria Nueva” (1919-1930), inauguró la Exposición Internacional de Industrias en un local conocido como el “Palacio de Cartón”, ubicado frente a la también recién construida Plaza San Martín. José Gálvez rememora los trabajos de construcción así: “Velozmente, para cubrir con cierto aparente decoro, el vacío con los restos de las apresuradas demoliciones, se levanta un Palacio de Cartón. Se define una Lima nueva . . . y surge la nueva gran plaza con portales y la estatua del Protector” (161). Antes de que este Palacio fuera “desmontado para construir en aquella ubicación el Hotel Bolívar” en 1924, en este local funcionó el Cine Teatro Mundial que proyectó películas entre los años 1922-1923 (Mejía 81). La razón del nombre proviene del material con que se fabricó el edificio: el famoso beaver board (Mejía 79), un producto de fibra de madera, utilizado para la rápida y barata instalación de techos y paredes,¹ inventado por J.P. Lewis en Nueva York en 1903, y cuya distribución comercial empezó en 1906 cuando Lewis fundó The Beaver Manufacturing Company, que desde 1914 adoptó el nombre The Beaver Board Company, expandiendo su radio de exportación mundial (Weaver 71-72).

El agente comercial asignado al Perú fue Antonio Smeraldi, quien llegó a Lima a mediados de 1920 con el fin de gestionar la venta de beaver board al gobierno peruano para la construcción del Palacio de Cartón. La revista *Mundial* publicó una serie de artículos que enumeraban las ventajas de la novedosa mercancía. La persuasiva propaganda de Smeraldi anuncia que “con nuestro material [se] pueden levantar edificios imponentes en un tercio del tiempo que se necesitaría para otros y con sólo un poco más de la mitad del costo de cualquier otro” (“Beaver board”). El éxito de las negociaciones del vendedor norteamericano se saluda efusivamente: “Smeraldi . . . ha obtenido del Supremo Gobierno una importantísima autorización para construir en la Plaza Zela un gran edificio que será destinado a Exposición Industrial durante los días del Centenario” (“Gran edificio”). Y también: “No cabe duda que la realización de esta obra constituye un agradable ‘record’ para la Capital. Los pesimistas que pregonan que nada se puede hacer con rapidez en nuestro país están de malas” (“Antonio Smeraldi”; énfasis en el original). En junio de 1921, a un mes de inaugurarse el Palacio, se enfatiza que “la exposición industrial del Centenario será en realidad la mejor propaganda que podamos ofrecer a los que vengan de fuera” (“Centenario”). Como se observa en estas citas, el Palacio de Cartón se consideraba como una suerte de ventana al mundo desde la cual fueron exhibidos con pompa los logros modernizadores del oncenio de Leguía. Su edificación concuerda con la política y las ramificaciones económicas de la Patria Nueva leguifista, desplegando un escenario donde se desplazaba progresivamente la dependencia de los capitales británicos inicialmente dominantes en los mercados peruanos; para imponer un reordenamiento comercial en consonancia con la consolidación de las inversiones capitalistas “en torno a la hegemonía norteamericana” (Quijano 89), las cuales

“capturaron las finanzas del estado” (Burga y Flores Galindo 138) después de la primera guerra mundial. En este contexto, no todo fue alabanza hacia las medidas de cambio y progreso introducidas por Leguía. La periodista y guionista Ángela Ramos alza su voz de protesta para criticar el rótulo de “Palacio” adjudicado al edificio símbolo de las festividades aludidas: “La gente lo visitaba para irse a encontrar y mirar el lugar y como somos tan huachafos de naturaleza, le pusimos palacio. . . . Muchos usos hemos arrastrado de la colonia” (Carbone 113-114). La identificación de este rezago colonial enciende una luz de alerta frente a una pretendida modernización de la capital que intentaba asimilarse con prisa a esquemas foráneos de urbes plenamente desarrolladas. Una perspectiva similar es esbozada por Higgins, para quien en el siglo XX, “Lima has tended to be identified with the perpetuation of the legacy of colonialism” (*Literary Representation* 60). Cabe tener en cuenta que el gobierno *de facto* de Leguía se caracterizó desde el inicio por su matiz autoritario, ya que el presidente necesitó aliarse con el ejército para llevar a cabo sus proyectos de reforma, adoptando una actitud contraria a las expectativas de los grupos oligarcas pertenecientes a su mismo partido político. A la vez, con una falsa fachada orientada al bienestar popular —simbolizada en la aversión a los sectores terratenientes dominantes, cuyos miembros enfrentaron persecución y destierro—, Leguía utilizó todas las armas a su alcance para perpetuarse en el poder por medio de continuas reelecciones.

El *beaver board* y sus usos

El abordaje interpretativo de *La casa de cartón* debería empezar por situar y precisar el título de la obra en su contexto específico. Numerosos críticos han asociado la referencia al “cartón” como indicio de que la novela habla sobre la fragilidad y falta de consistencia del lenguaje literario para construir un producto artístico sólido y permanente. En esta vena, Elmore opina que “el texto es un edificio precario, de juguete, que desfamilariza una topografía conocida y familiar” (66). Vicky Unruh relaciona los recursos expresivos limitados del narrador para construir una imagen coherente de uno de los personajes con las herramientas estéticas que dispone, las cuales son “only fragmentary lines and images, as lacking in solidity and dimension as the title’s cardboard house” (108). Para Kinsella, “El mismo título . . . puede . . . interpretarse como una analogía de la propia literatura, la casa de ficción en la que los materiales del lenguaje poco sólidos o ‘de cartón’ obligan al flujo de la vida y al mundo de la imaginación a concretarse” (“Creación” 94; su énfasis). Este mismo estudioso sostiene que “la inestable y frágil construcción de la casa de cartón es vista como una admisión del fracaso de la literatura para expresar o cambiar la realidad. . . .” (*Tradición* 14). Hugo Verani observa que el “mismo título” de *Casa* es un “emblema de

la estética vanguardista” que “alude a la fragilidad del mundo fenoménico y a la desconfianza ante una realidad objetiva” (1079). Es más, el artefacto novelístico es visto como “una arquitectura de papel”, que más que reproducir directamente la realidad retratada, la envuelve en una amalgama de “lecturas literarias” (1079). Marta Sierra subraya que “El hecho de que el texto sea una manufactura [de cartón] . . . señala no sólo la artificialidad del producto artístico sino que tiene una connotación nostálgica por la cual el narrador se pregunta constantemente acerca de sus limitaciones para producir el texto” (47). Estas interpretaciones acerca del carácter volátil de la novela de Adán encuentran cohesión analítica en la teoría de Pérez Firmat, según la cual la narrativa vanguardista se engloba dentro de una categoría rotulada como “estética neumática” (*pneumatic aesthetics*), al mostrar a través de imágenes “a sense of dissolution or weightlessness” (42). Por su parte, Eduardo Chirinos se desliga de estas interpretaciones que vinculan el material del título con connotaciones de artificio y fragilidad para encauzar su lectura de la novela rescatando las “posibilidades de un lenguaje que . . . todavía es capaz de transmitir su desconcierto y novedad” (47). El objeto literario, a pesar de su precariedad, resulta más resistente que la fluctuante realidad que refleja. Por esto, “el libro es la casa de cartón. Una casa construida con los materiales de la imaginación poética, bastante más sólidos que el material físico (el cartón) en el que se encuentra inscrita” (47).

Resulta evidente que la coincidencia de las apreciaciones anteriores, exceptuando la de Chirinos, al catalogar la temática de *Casa* como una metáfora de la fragilidad del mundo representado por la novela así como de los elementos literarios a disposición del autor, se asienta sobre la base de la alusión al material precario que ocupa el título de la obra. Prescindiendo de una adecuada contextualización, como consecuencia tal vez de la distancia temporal que separa el corpus analítico del momento de publicación de la novela, la crítica ha identificado este material con su acepción más común y contemporánea (al punto que la novela ha sido traducida al inglés como *The Cardboard House*).² Frente a esto, propongo reinsertar esta referencia dentro de su significación en la década del 20; es decir que “cartón” era la palabra usada para nombrar al beaver board, que es un producto que difiere en esencia y manufactura de su contraparte, como ya se ha señalado antes. El propio Adán aclara el panorama en el poema “Hora” (1929), donde describe un paisaje que bien podría ser el balneario de Barranco, uno de los escenarios donde gravita la acción de *Casa*: “Clara presencia de eros, jubiloso libido que es una gran redoma de peces de colores; pueblo de *beaver board* al filo falso del mar; verano de sal sintética y árboles de tela impermeable y una luz de cuarzo. . . .” (203; mi énfasis). Este fragmento revela la falsedad del universo representado, el cual semeja un decorado artificial que bien podría emparentarse a un set de cine fabricado de beaver

board, como era práctica usual en esa época (Croy 306).³ De hecho, la relación entre el beaver board y el cine siempre ha sido estrecha. Por ejemplo, en 1932 la revista *Fortune* describió la apariencia de los estudios MGM de Los Ángeles como “less of a factory than of a demented university with a campus made out of beaver board and canvas” (Maltby 134). También, sobre la construcción del cuarto de control del cohete espacial en el film *Destination Moon* (1950) se comenta que “the entire structure had to be built of steel, not of mere beaver board and paste, to keep it steady while panels were removed” (Fry y Fourzon 100). Estos pasajes dejan entrever la idea de que el beaver board —elemento constructivo de la ilusión cinematográfica— era consignado como material endeble y sin resistencia, a pesar de que los catálogos comerciales insistían en su carácter “permanente” (“Beaver board and its uses” 15). Si a la pretendida durabilidad, que parece ser una eficiente estrategia de venta, se suman su bajo precio y rapidez de instalación, se puede considerar al beaver board como el producto que encarna el tono veloz y efectivo, desde el punto de vista de las naciones hegemónicas, de los nuevos tiempos. En contra de esta preceptiva, la construcción novelesca de una casa de beaver board echa luces sobre las insuficientes condiciones sobre las que se edificaba el proyecto de nación peruana en esa época. En esta misma línea, frente a un esquema comercial que busca uniformizar los diseños de las urbes latinoamericanas en expansión, adaptándolos a los estándares de la industria estadounidense,⁴ algunos escritores vocean su descontento en este marco de penetración capitalista. El poema “Río de Janeiro” (1922) de Oliverio Girondo contiene esta frase: “La ciudad imita en cartón, una ciudad de pórfido” (1). Es decir que la fabricación de este sitio de cartón (beaver board) es una mera imitación de una estructura hecha con materiales realmente macizos simbolizados por el “pórfido” (“roca compacta y dura”, según el diccionario RAE). Estas condiciones precarias son un reflejo del terreno inestable sobre el que se perfila la identidad nacional de las repúblicas en Latino América. En el Perú, Enrique A. Carrillo muestra un panorama similar en su novela *Cartas de una turista* (1905), la cual, para Ricardo Silva-Santisteban, constituye un “lejano precedente” de la novela de Adán (10). Al describir el paisaje de “Trapisonda” —nombre ficcional con el que se disfraza el balneario limeño de Chorrillos— la narradora epistolar, una turista inglesa llamada Gladys, expresa su malestar y repulsión ante la artificialidad de este lugar “con sus edificios de cartón pintado y sus habitantes estirados y murriáticos. . .” (51). Además, en el poema “Aldeanita”, que forma parte de los *Cinco metros* de Oquendo de Amat, se menciona una “mañanita de cartón” (4) en la cual la voz poética recibió los “dos reales” de los “ojos nuevos” de la amada (7). En el contexto que venimos describiendo, la conexión entre el mundo del dinero (“reales”) y la novedad del encuentro amoroso podrían aludir al escenario moderno falseado por el “cartón” (beaver board) en que el amor se ha reducido a una mera transacción comercial.

Cinematografías del malecón: Barranco, un balneario de *beaver board*

El cinema juega un rol determinante en la estructura y temática de *La casa de cartón*. Por esto, según Lauer: “El Adán de la vanguardia es visual de un modo claramente cinematográfico: al celuloide y a las nuevas velocidades del siglo pertenecen los ritmos de su prosa poética. . . .” (*Exilios* 16). Y es que Adán, como la mayoría de escritores contemporáneos, “se ha educado en la percepción del movimiento a través de un lenguaje nuevo y urbano, el del cinema” (Elmore 77). El carácter visual de la novela se emparenta con los experimentos cinematográficos de montaje y yuxtaposición de imágenes de la vanguardia fílmica, al punto que se puede afirmar, siguiendo a Verani, que sus “39 secuencias pasan, como en una pantalla de cinema” (1080). Desde su debut oficial parisino en 1895 la evolución técnica del cinema siguió su curso, afianzando prontamente al séptimo arte como herramienta experimental para alterar los procesos móviles, espaciales y temporales, agudizados por los aportes de la vanguardia de la época. Como bien sintetizan Popple y Kember: “Film had the power to picture the impossible and improbable. It could arrest, reverse, slow or accelerate time; objects could be made to vanish, fly or change. Cinema offered bizarre perspectives . . . and manipulated its audience through a wide variety of technical trickery” (61).

Es un hecho conocido que *Casa* narra de manera episódica —a semejanza de las series de moda, “películas en veinte capítulos” (64)— los eventos experimentados por el narrador y su compañero Ramón en una temporada de vacaciones durante un “verano cinemático” (66) en el balneario de Barranco. La carencia de una trama definida enfatiza la preponderancia de la disposición fragmentaria del tiempo y el espacio en un recinto textual sometido a constantes fluctuaciones en el punto de visionado: “El panorama cambia como una película desde todas las esquinas” (73). Por momentos se puede percibir que el narrador cede su lugar de enunciación a la figura de una cámara cinematográfica que acelera o retarda la acción, a la vez que oscila en un ambiente segmentado carente de fijeza: “Desde un millón de puntos de vista, en un tango largo como un rollo de película, filmaba una victrola a cámara lenta el balneario —amarillo y desolado como un caserío mexicano en un folletín ganaderesco de Tom Mix—” (44; mi énfasis). De aquí se deduce que la inestabilidad del mundo representado convierte al narrador de *Casa*, desde sus “permanentes referencias al cinema” en un “recolector o motivador de imágenes” (Sierra 42). Vale recordar que esta imagería obedece a un espacio quebrado que se encuentra en constante recomposición por medio de un mecanismo de montaje textual de corte cinemático: “Y la ciudad es una oleografía que contemplamos sumergida en agua: las ondas se llevan las cosas y alteran la disposición de los planos” (25). Esta mecánica destruye la perspectiva mimética tradicional por la cual los objetos son contemplados desde un eje ordenador; por el contrario, el registro

cinematográfico que opera el narrador /camarógrafo de *Casa* distorsiona y recompone al mismo tiempo los materiales dispuestos ante su ojo / lente: “Una calle angostísima se ancha, se contrae del principio al fin . . . para que dos vehículos —una carreta y otra carreta— al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al lado del otro. Y todo es así —temblante, oscuro, como en pantalla de cinema” (30).

Por otro lado, la acción de la obra se desenvuelve en una zona intermediaria que oscila entre los espacios de la “ciudad” y la “sierra”, teniendo al “campo” como zona de contacto o punto limítrofe entre esas dos locaciones diferenciadas: “Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira de atrás, pero que no tiene límites si se mira adelante, por entre los fresnos y los alisos, a la sierra azulita” (21-22). Es más, la entrada al área intersticial ocurre sin aviso: “Al acabar la calle, urbanísima, principia bruscamente el campo” (78). El narrador, sin embargo, predice que el campo será absorbido por la galopante urbanización de la ciudad: “Aquí en este suelo . . . yacen las casas futuras de la ciudad, con sus azoteas entortadas, con sus ventanas primorosas de yeso, con sus salas con victrola y sus secretos de amor. . . .” (79). Estas alusiones pueden leerse en conformidad con el proyecto modernizador que se implantó en el Perú de los años 20, por el cual el país trataba de insertarse velozmente en la corriente de desarrollo industrial de Europa y Estados Unidos. Empero, este tránsito hacia la modernidad no se produjo de manera adecuada, debido al matiz autoritario del régimen y, sobre todo, a la persistencia de elementos marginados que frenaban este curso progresista. El programa leguista se enfocó en Lima, excluyendo a la vasta mayoría de la población peruana que continuó viviendo en condiciones de atraso y olvido. Como lo nota Luis Fernando Vidal: “Al igual que en la Colonia, la ciudad capital se sigue transformando al compás de los gustos y caprichos de las capas dominantes, que plasman en ella el remedo del arquetipo extranjero” (22). Adán metafórica irónicamente esta faceta de la sociedad limeña, sedienta por asimilarse a esquemas importados de latitudes foráneas, los cuales eran introducidos masivamente por las películas de Hollywood. De este modo, en un país cuya identidad estaba en proceso de definición, y cuyos habitantes capitalinos tenían los ojos puestos en el exterior, desdeñando los componentes internos de su compleja composición étnica, el arribo de la madurez identitaria se asocia con la asimilación a uno de los paradigmas actorales del *star system* hollywoodense. En este sentido el narrador, en clave autoparódica, confiesa experimentar “un criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres . . . a lo Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses. . . .” (41). Pero este anhelo no presenta vías de concreción porque un producto del cinematógrafo no deja de ser, en el seno de su naturaleza ilusoria, un simple “muñeco de . . . celuloide” (36) confinado a habitar un mundo de “sombra de cinema” (37). En contra de sus deseos, los miembros de la burguesía

limeña deben resignarse a compartir el espacio urbano con entidades provenientes de grupos marginalizados, pero que en última instancia también forman parte del país que aquéllos buscan europeizar y americanizar. Por eso, al interior del perímetro de beaver board de *Casa*, junto a una galería de personajes burgueses —como aquellas “niñas modernas” con “papás industriales” (79)—, algunos de ellos extranjeros —“Se suplica a los bañistas no hablar en inglés” (40)—, que veranean en Barranco —“señores respetables que vienen a la playa e infestan los aires del mar . . . con sus horribles olores de oficina” (85)—, coexisten un “cholo carretero” (24), un “obrero sin trabajo” (49), un “borrico de panadero” (101) o una “chola bonita”, cuyas “pantorrillas, firmes, feas, pardean las medias blancas de algodón” (60). El siguiente pasaje es sintomático porque reproduce el entrecruzamiento de dos mundos divergentes abruptamente enlazados en el entorno urbano: “Un automóvil ha pasado a setenta kilómetros por hora, velocidad terminantemente prohibida, en una calle por la cual sólo transitan asnos cargados de sacos de arena” (100). En este escenario de modernidad periférica, cimentado a imagen de modelos foráneos, un artefacto plenamente moderno y ciudadano como el cinematógrafo se fusiona con elementos provenientes del mundo pastoral. Así, el fonógrafo que acompañaba a las proyecciones fílmicas se metamorfosea en un coro de mugidos: “Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres” (26). Asimismo, en las partes finales de la novela aparece una “mula pasilarga, tordilla, despaciosa” que a partir de su visualización física a la manera de un proyector de cine itinerante, hace emanar en *slow motion* “todas las cosas” sobre la pantalla cinematográfica de “lino de la atmósfera” (105). La manipulación del transcurso temporal a partir de los distintos grados de velocidad que puede registrar la cámara constituye una de las más eficaces herramientas estéticas del cinema. Por esto, el empleo de la técnica cinemática de la cámara lenta en la novela de Adán sirve para poner en escena un universo desacelerado frente a la vorágine sin freno del prospecto gubernamental en el Perú de fines de la década del 20, el cual desestabilizaba la formación de una identidad nacional sólida por la veloz introducción de patrones foráneos a nivel económico, social y cultural. En este sentido, Paul Virilio advierte que la lógica de la rapidez producto de un incesante “development of high technical speeds” traerá como resultado “the disappearance of consciousness as the direct perception of phenomena that inform us of our own existence” (104).

Cabe explorar entonces a los miembros de este reparto de turistas que veranean en Barranco, en sus playas atestadas donde la mamá de Lalá pisó en el mar a un “gringo submarino” (55), para perfilar la visión crítica del narrador con respecto al trasplante de elementos extranjeros dentro del espacio local. Uno de estos es presentado como un “inglés que pescaba con caña”, funcionario burgués de una compañía trasnacional: “agente viajero de la casa Dawson & Brothers”. El narrador lo describe como un “idiota”, y experimenta la “tentación de empujarle” al mar (28-29). Herr Oswald

Teller, cuyo apellido remite al mundo financiero de la banca, es un alemán postizo que huele a “cuero y jabón sanitario” (45) y habla sobre la “industrialización de América” (46). Cabe notar que para el narrador el ámbito comercial genera casos patológicos que terminan recluidos en hospitales: “Tiempo bueno de los sanatorios. . . . En las cabezas, oscuras, dolorosas, golpea la fiebre de los negocios” (102). También desfilan por los malecones “niñeras inglesas” (49), un “emigrante rumano, taquígrafo, mecanógrafo de la firma Dess” (66), y Mister Kakison, otro funcionario inglés, “contador de la firma Dasy & Bully” (76). Un personaje más elaborado es la “gringa medio loca, fotófoba, fotógrafa” que responde al nombre de Miss Annie Doll (30). Esta turista inglesa encarna en su aspecto de muñeca cosmopolita todos los adelantos de la modernidad occidental — aeroplano, automóvil, transatlántico, cámara Kodak, etc. (31)—, volviéndose un fetiche mecánico (suerte de *jack in the box*) que se activa ante el asombro de los veraneantes barranquinos, ya que ella era un “resorte vestido de jersey que saltaba de la caja de sorpresa del balneario peruano” (33). En contra de este deslumbramiento, el narrador ironiza la naturaleza moderna de Doll, de quien revela su crianza artificial en una “magra y lívida ciudad de rascacielos” (31). Las menciones a “biberón sanitario”, “leche sintética”, “carne en conserva” y “tabletas de aspirina” (31) ilustran este punto. En consecuencia, el malecón puede verse como un crisol donde se mezclan diversos estratos sociales y económicos de la ciudad, constituyendo por lo tanto una metáfora espacial que resume una perspectiva multifacética de la nación a nivel global, en la que, a la par de los turistas extranjeros conviven seres marginados por el país oficial, como el “negro Joaquín” (46), carretero que ayuda al germano Teller a desempacar sus objetos personales.

Para corroborar mi hipótesis de lectura que defiende la premisa de que *La casa de cartón* dibuja un escenario precario fabricado de beaver board para referirse a un país en tránsito de construir una identidad basada en la imitación de modelos foráneos, resaltaré algunos pasajes del texto que apoyan este asunto. Considero que es factible sostener que el tramado de la novela se edifica a la manera de un set cinematográfico al interior del cual los personajes se mueven de forma inestable. En este sentido, el ojo/cámara del narrador deambula por Lima y Barranco para registrar la falsedad — “acequia pintada” (109), “atmósfera . . . pintada por un mal pintor” (81)— que permea los distintos estratos espaciales de la casa / nación. Así, al caminar bajo “un cielo de porcelana” (26), pisando la “fina y frágil lámina de mica” (30) del pavimento, el narrador percibe la edificación de un andamiaje que se activa para levantar el decorado que sirve de telón de fondo a la atmósfera: “Las tijeras del viento sonaban como en una pulpería y uno no sabía si era el pelo de uno lo que cortaban o la seda china del cielo” (27). En varios momentos de la novela se revela la idea de que los habitantes de la casa de beaver board se encuentran sometidos a la eventual destrucción de este espacio; esto hace presagiar una “lluviaza que hubiera traspasado los

techos” (47), o temer una catástrofe en la que “los rieles del muelle se quebraban y deshacían por abajo en estrías de sombra”, ya que “parecía que todo iba a derrumbarse” (57); es más, en otra parte se anuncia que “Se desmorona una zona de cielo sobre una esquina del mar” (101). La siguiente secuencia cinemática, registrada en cámara lenta, ilustra perfectamente la visualización del espacio narrativo como un set cinematográfico desmontable: “Hemos hallado una calle escondida del cielo por ramajes graves y densos. Ahora el cielo no existe; se ha arrollado como una alfombra, y ha quedado desnudo el *entaramado del espacio* por donde los mundos caminan, sociedad elegante, con lentitud, con silencio, con fastidio” (76-77; mi énfasis). A la falta de consistencia de este escenario fabricado con materiales desechables, se añade el carácter impostado (acartonado) de sus habitantes, burgueses cursis —“viejas friolentas”, “viejos panzudos” con “arrugas que parecían de maquillaje” (54)— reunidos en una “tarde rosada” para ver una película proyectada en la pantalla de cine del cielo. Para Kinsella, “La superficialidad de sus intereses [de la clase burguesa de Barranco] se manifiesta en el tipo de películas a las que van” (“Creación” 96). La audiencia observaba apacible una película italiana con guión de D’Annunzio —que reflejaba la suntuosa “vida del gran mundo” (54)—, y protagonizada por Rodolfo Valentino, cuando “de pronto, lo rosa se puso rojo . . . y la concurrencia al cine celeste desaprobó que se hubiera alterado el programa” (54). Bajo un sol enrojecido, los espectadores se retiraron “pataleando bravamente, correctamente, como cumplía a ell[os], gente sabidora de sus derechos, gente seria, gente honorable” (54-55). La toma final de ribete vanguardista (*épater le bourgeois*) proyectada en la pantalla ahora roja del cielo, una vez que se ha desarticulado el simulacro del cine burgués, enfatiza la reaparición de esa otra nación que ha sido constantemente camuflada bajo lo superfluo y lo artificial. “Súbitamente el cielo tuvo un ‘vean’ de placera, y entonces no hubo sol ni estío ni nada: sólo hubo unas posaderas al aire, unas posaderas tremendas enrojecidas por un asentamiento larguísimo” (55; comillas en el original), se lee en este pasaje. Este fragmento denuncia cómo cierto tipo de films extranjeros, con argumentos edulcorados y héroes confeccionados a medida, apelan al gusto de la burguesía, desvinculándola del contexto inmediato del país, el cual es disfrazado en una suerte de simulacro que enmascara una realidad que tiende a ser constantemente escondida por la clase dominante. Este proceso podría vincularse al estado de “hyperrealization” (*simulation*) detallado por Jean Baudrillard, por el cual el balneario de Barranco “is no longer anything but an immense scenario and a perpetual pan shot” (13); debido a que, “The great event of this period, the great trauma, is this decline of strong referentials, these death pangs of the real and of the rational that open onto an age of simulation” (43). En esta línea, el cuento “El hombre que se enamoró de Lily Gant” (1915) de Mariátegui es un buen ejemplo sobre el carácter alienante del cinema comercial. En este texto el protagonista abandona a su prometida

porque cree que la actriz de cine se ha enamorado de él. La historia sugiere la idea que la ilusión que causa el cine en las conciencias acríticas, pasivas, puede conducir las a un estado de despersonalización y de pérdida de contacto con la realidad: “Y en la sala, la concurrencia burguesa, vulgar y plácida, no perdía detalles de la historia folletinesca y cursi de la película” (*Escritos* 171). La alienación del personaje al sucumbir al canto de sirena de la estrella cinematográfica, esquematiza, a la manera de una radiografía, la sociedad burguesa de la época, sometida al poder embrujador de la industria cinematográfica norteamericana. Por esto, hacia el final de la serie poemática contenida en *Casa* bajo el subtítulo de “Poemas Underwood”, la voz poética se interroga: “¿Cómo he venido a parar en este cine perdido y humoso” (73), en clara alusión al poder desrealizador del cine en la mente de los espectadores.

Si bien es cierto que una parte significativa de la efectividad de las obras cinematográficas recae en el decorado y el diseño de los sets, durante el periodo mudo un grupo de directores soviéticos de vanguardia —Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Dziga Vertov entre los más notables— “avoided the studio sets” y salieron a las calles para rodar algunas de las obras maestras del séptimo arte (Barsacq 47-48). En Hollywood, por el contrario, el artificio se volvió más sofisticado con la incorporación de sets cada vez más monumentales, lo cual, sumado al “commercialism and superficiality of the star system” aseguró el “success of the American cinema, which flooded the international film market” (Barsacq 51). En esta dirección, desde la “ciudad imaginaria” de Barranco (parafraseando a Miró) —encapotada entre telas decorativas y muros de beaver board, y habitada por acartonados personajes burgueses y extranjeros, así como por representantes de las clases desposeídas del país—, se desbaratan las pretensiones modernizadoras de un programa de gobierno que resulta inapropiado para edificar una sólida identidad peruana. En consecuencia, el proyecto de nación ideado por el oncenio leguista es juzgado como producto desechable desde la mirada crítica del narrador /camarógrafo de *La casa de cartón*.

NOTAS

1 Según el catálogo de venta distribuido por The Beaver Board Company las piezas de beaver board provienen de los troncos sin corteza del árbol de abeto (*spruce*), los cuales son sometidos a procesamiento industrial con el propósito de obtener la fibra de madera que, después de ser molida y sometida a presión, es laminada en tablas compuestas por cuatro capas que miden entre 6 y 16 pies de largo por diversas dimensiones de ancho (*Beaver board* 27-28). Además de usarse para edificios públicos y viviendas, este material se utilizó comúnmente para construir “Moving Picture Theaters” (*Beaver board* 35).

2 La definición para “cartón” que da el *Diccionario de la Real Academia Española* es: “Conjunto de varias hojas superpuestas de pasta de papel que, en estado húmedo, se adhieren unas a otras por compresión y se secan después por evaporación”.

3 Antes de alcanzar un nivel de diseño sofisticado, los primeros sets cinematográficos consistían en una tela pintada que se colocaba detrás de las escenas filmadas: “Canvas was universally used in the making of sets, for the reason that canvas lent itself readily to the scene-painter and could be adapted to any shape desired. . . .” (Croy 190).

4 Coincidentemente, en Guatemala se vivió un episodio idéntico al peruano relacionado con el beaver board y los festejos por la independencia; así, el Palacio Centenario, sede del Poder Ejecutivo, “fue construido por el gobierno de Carlos Herrera en el lugar que había ocupado el Palacio Nacional, destruido por los terremotos de 1917. A fin de contar con un marco apropiado para las celebraciones del primer centenario de la Independencia, el edificio se levantó a toda prisa, mediante una construcción muy provisional, por lo que la voz popular lo llamó ‘Palacio de Cartón’. Fue inaugurado el 15 de septiembre de 1921. Un incendio lo destruyó el 3 de abril de 1925” (“Palacio Centenario” 702; comillas en el original).

OBRAS CITADAS

Abril, Xavier. “Estética del sentido en la crítica nueva”. *Amauta* (Jun. 1929): pp. 49-52.

Adán, Martín. *La casa de cartón*. Lima: Nuevo Mundo, 1961.

—. “Hora”. *Nueva Revista Peruana* 2 (1929): pp. 203-05.

Barsacq, Léon. *Caligari’s Cabinet and other Grand Illusions: A History of Film Design*. Nueva York: Graphic Society, 1976.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1994.

Beaver Board Companies. *Beaver board and its uses*. Buffalo, N.Y.: The Company, 1920.

“El Beaver board”. *Mundial* 13 Ago. 1920. N. pag.

Blanco-Fombona, Rufino. “Personalidades contra escuelas”. *El espejo de tres faces*. Santiago de Chile: Ercilla, 1937. pp. 27-40.

Burga, Manuel y Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la república aristocrática: Oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú, 1895-1932*. Lima: Rikchay Perú, 1979.

Carbone, Giancarlo. *El cine en el Perú, 1897-1950: Testimonios*. Lima: U de Lima, 1991.

Carrillo, Enrique A. *Obras reunidas*. Lima: PUCP, 2007.

Chririnos, Eduardo. "En busca de la alteridad perdida: borramiento, modernidad y cinismo en los 'Poemas Underwood' de Martín Adán". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 57 (2003): pp. 45-57.

Croy, Homer. *How Motion Pictures Are Made*. Nueva York: Harper, 1918.

Elmore, Peter. *Los muros invisibles: Lima y la modernidad en la novela del siglo XX*. Lima: Mosca Azul, 1993.

Fry, Ron y Pamela Fourzon. *The Saga of Special Effects*. Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1977.

Gálvez, José. *Calles de Lima y meses del año*. Lima: International Petroleum, 1943.

Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Madrid: Visor, 2001.

"Gran edificio para el Centenario". *Mundial* 22 Oct. 1920. N. pag.

Higgins, James. *The Literary Representation of Peru*. Nueva York: Edwin Mellen, 2002.

—. *The Poet in Peru: Alienation and the Quest for a Super-Reality*. Liverpool: Cairns, 1982.

Huidobro, Vicente. *Cagliostro y otros poemas*. Santiago: Bello, 1978.

Kinsella, John. *Tradición, modernidad y silencio: El mundo creativo de Martín Adán*. University, MS: The University of Mississippi, 2001.

—. *Lo trágico y su consuelo: Estudio de la obra de Martín Adán*. Lima: Mosca Azul, 1989.

—. "La creación de Barranco: un estudio de *La casa de cartón* de Martín Adán". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 26 (1987): pp. 87-96.

Lauer, Mirko. *Musa mecánica: Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: IEP, 2003.

—. *Los exilios interiores: una introducción a Martín Adán*. Lima: Hueso Húmero, 1983.

Loayza, Luis. "Martín Adán en su casa de cartón". *El sol de Lima*. 2da ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 127-136.

Maltby, Richard. *Hollywood Cinema*. 2a ed. Oxford: Blackwell, 2003.

Mariátegui, José Carlos. "'Sin novedad en el frente' por Erich María Remarque". *El Alma Matinal y otras estaciones del hombre de hoy*. Lima: Amauta, 1959. pp. 175-179.

—. *Escritos juveniles (La edad de piedra)*. Ed. Alberto Tauro. Vol I. Lima: Biblioteca Amauta, 1987.

Mejía, Víctor. *Ilusiones a oscuras: Cines en Lima, carpas, grandes salas y multicines (1897- 2007)*. Lima: Mejía, 2007.

Miró, César. *Hollywood, la ciudad imaginaria: Una biografía del cinema*. Los Ángeles: Revista de México, 1939.

Moore, Melisa. "Fugitive Signs: Mapping Metaphors and Meaning in *La casa de cartón* by Martín Adán". *Bulletin of Hispanic Studies* 84.5 (2007): pp. 625-43.

“Nuestro próximo centenario”. *Mundial* 3 Jun. 1921. N. pag.

Quendo de Amat, Carlos. *Cinco metros de poemas*. Madrid: Orígenes, 1985.

“Palacio Centenario”. *Diccionario histórico biográfico de Guatemala*. Ciudad de Guatemala: Fundación para la Cultura y el Desarrollo, 2004.

Paoli, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze: Stamperia Editoriale Parenti, 1985.

Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke University Press, 1982.

Popple, Simon, y Joe Kember. *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. London: Wallflower, 2004.

Quijano, Aníbal. *Imperialismo, clases sociales y estado en el Perú 1890-1930: El Perú en la crisis de los años 30*. Lima: Mosca Azul, 1978.

Sierra, Marta. “Fragmento, recolección y nostalgia: la figura del artista en la literatura de vanguardia hispanoamericana”. *Confluencia* 18.2 (2003): pp. 42-52.

Silva-Santisteban, Ricardo. “El extraño caso del poeta Martín Adán y el doctor Rafael de la Fuente Benavides”. *Obras en Prosa*. De Martín Adán. Lima: Edubanco, 1982. pp. 7-20.

“Sr. Antonio Smeraldi: un hombre de acción”. *Mundial* 22 Abr. 1921. N. pag.

Unruh, Vicky. “The Tachygraphy of a Wayfaring Observer: Adán’s *La casa de cartón*”. *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994. pp. 105-113.

Verani, Hugo. “*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Antonio Vilanova. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992. pp. 1077-84.

Vidal, Luis Fernando. “La ciudad en la narrativa peruana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25 (1987): pp. 17-39.

Virilio, Paul. *The Aesthetics of Disappearance*. Trad. Philip Beitchman. Nueva York: Semiotext(e), 1991.

Weaver, Shelby. “Beaver Board and Upson Board: History and Conservation of Early Wallboard”. *APT Bulletin* 28.2-3 (1997): pp. 71-78.

Westphalen, Emilio Adolfo. “La poesía de Xavier Abril”. *Difícil trabajo: Antología 1926-1930*. De Xavier Abril. Madrid: Plutarco, 1935. pp. 11-24.

NUEVAS CALAS EN LA ENUNCIACIÓN POÉTICA

Susana Reisz
Lehman College

¿*Quién habla en el poema?* fue el título de un artículo publicado en 1985, en el que por primera vez me planteé la pregunta sobre la fuente del discurso poético y su relación con el poeta en tanto hablante real. Al año siguiente incorporé aquellas reflexiones en mi libro *Teoría literaria. Una propuesta*, en el capítulo titulado "Poesía y ficción". Desde entonces la pregunta ha reaparecido periódicamente, en forma explícita o implícita, en muchos de los estudios que he dedicado a la poesía. Si la retomo una vez más no es porque crea tener respuestas más convincentes sino una percepción más clara de su complejidad.

Cuando en aquel contexto inicial introduje conceptos como *hablar*, *origo del discurso* y *voz*, estaba utilizando nociones procedentes de Searle (1975) y de Martínez Bonati (1978). Asumía, con ellos, que hablar no es solamente producir enunciados en una lengua dada sino asumirlos como propios y comprometerse con la verdad (o la fidelidad fáctica) de lo que se dice.

De la premisa anterior se podía concluir sin dificultad que el autor de ficciones no *habla* en ellas sino que imagina una voz que sostiene un discurso que no es *suyo* (en el sentido arriba mencionado) y lo fija por escrito o con otros medios alternativos. Entonces estaba claro para mí y casi para todo el mundo, que el primer acto de un novelista es crear una voz que narre la historia, un narrador. A partir de esta premisa había construido Gérard Genette su sofisticado modelo de tipos de narrador y de narración (1972), un modelo que pasó por diversas reelaboraciones y que se volvió punto de referencia obligado en los estudios de narratología de los años ochenta.

En ese momento, en el que todavía no se había difundido ni teorizado el concepto de *autoficción*, las diferencias entre *ficción* y *no-ficción* me

parecían suficientemente claras como para poner el binomio en relación con esa categoría de contornos difusos que desde Aristóteles en adelante ha sido llamada *poesía* o —en un sentido algo más restringido— *lítica*. Al plantear la hipótesis de que *poesía* y *ficción* (o *poesía* y *no-ficción*) son nociones potencialmente combinables, asumía una postura iconoclasta, que se oponía a otras opiniones con mucho más peso que la mía, como la que proponía Todorov en su libro *Los géneros del discurso* (1978). Allí él sostenía, de acuerdo con otros teóricos prestigiosos, que la *poesía* es un territorio liberado, al margen de la oposición entre *ficción* y *no-ficción*. Todorov la caracterizaba como *indiferente a la ficción*. Por cierto que las tendencias estructuralistas de los años 70 y 80 habían convertido casi en dogma ciertas ideas como *la muerte del autor* y ciertas afirmaciones muy repetidas como que *el poema no habla sobre el mundo sino sobre sí mismo*, que el lenguaje poético es auto-referencial, que los poemas son composiciones con un grado de abstracción similar al de la música y que, por lo mismo, la creencia romántica de que el poeta se expresa a través de sus versos es un residuo de ingenuo biografismo.

En ese contexto resultaba osado (o al menos peculiar) sostener, como yo lo hacía entonces, que *poesía* y *ficción* eran categorías asociables, que a veces se daban juntas y a veces no. O dicho de otro modo, que en ciertos poemas es el poeta quien habla de modo directo y con su propia voz, aunque utilice un lenguaje extraño, diferente del que usaría en las diversas interacciones de su vida cotidiana, y que en otros casos habla de modo indirecto, casi a la manera del novelista, a través de una voz o una persona poética que se le puede parecer mucho o muy poco.

La fórmula quasi-mágica que yo utilizaba entonces para establecer la diferencia entre *poesía ficcional* y *poesía no-ficcional* era preguntarme en cada caso si la *situación de escritura* (en un sentido pragmático y también histórico, biográfico) en la que se había producido el poema coincidía o no con la situación de enunciación de la voz poemática o, en otras palabras, si el yo creador del discurso poético y el yo que se expresaba en los versos coincidían en una misma instancia o eran dos instancias separadas. Daba por sentado, asimismo, que tal diferenciación solo podía hacerse sobre la base de que el poema fuera relativamente inteligible, y que, por lo tanto, la *poesía* que trata de destruir o diluir la referencialidad (como por ejemplo buena parte de *Trilce*) era la única caracterizable como *indiferente a la ficción*.

Hasta donde alcanza mi conocimiento de la bibliografía sobre el tema, por aquellos años mi propuesta no fue aceptada ni rebatida por nadie (al menos no por escrito). Por lo mismo, me asombró comprobar que el prólogo de un libro publicado en España en 1998 con el título *Teoría del Poema. La enunciación lírica*, planteara, como si se tratara de algo novedoso, casi las mismas preguntas que yo me había hecho trece años atrás:

¿En qué sentido se puede hablar de ficción con referencia a la poesía? ¿Es simplemente una determinación que resulta del uso del lenguaje, como ocurriría con cualquier otro tipo de texto? ¿Cuál es la relación entre el debate sobre su ficcionalidad y la voluntad expresiva que parece propia de la lírica moderna? ¿O se trata de una cuestión que deba dirimir el lector?" (7).

Una referencia constante en los artículos teóricos de ese volumen es, en cambio, Gérard Genette, quien en su libro de 1991 *Fiction et diction* propuso también la combinabilidad de las categorías *poesía* y *ficción* con el propósito de ofrecer una redefinición y una tipología alternativa de la literaridad y los géneros literarios. Que los planteamientos de Genette sobre este tema fueran ampliamente conocidos por los teóricos españoles mientras que los míos no, confirma una vez más —calidades y celebridades aparte— la escasa difusión de los textos publicados en Hispanoamérica y como consecuencia de ello, la lagunosa conexión entre los medios académicos hispanohablantes.

La rúbrica del poeta y la variante de género

Poco tiempo después de establecer esas líneas divisorias entre *poesía ficcional*, *poesía no-ficcional* y *poesía indiferente a la ficción*, la claridad del trazo original se me empezó a borrar, sobre todo cuando comencé a estudiar y a reelaborar las no muy nítidas nociones bajtinianas de *voz*, *polifonía*, *dialógico* y *monológico*. Fue ésta otra empresa bastante audaz para esos años pues, como se sabe, Bajtín no habló mucho de la poesía y en las pocas ocasiones en que trató el tema lo hizo para establecer un contraste entre el lenguaje de la poesía y el de la novela, en particular, el de su admirado Dostoyevsky. Cabe añadir que en ese momento no habían proliferado aún las aplicaciones del pensamiento de Bajtín a terrenos a los que él había dedicado escasa o nula atención.

La lectura de Bajtín me abrió los ojos a la extrema complejidad de la enunciación poética y me permitió afinar mi instrumental teórico con el reconocimiento de que el sujeto de la enunciación (real o ficticio), puede incorporar en su discurso otras voces y otros discursos, ya sea dialogando auténticamente con ellos, ya sea congelándolos y diseccionándolos con el corrosivo mecanismo de la parodia o de la ironía. Un primer paso en esa dirección fue un artículo publicado en 1988 con el elocuente título "Poesía y polifonía: de la 'voz' poética a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon."

Así fue como comencé a estudiar la obra de muchas mujeres poetas — consagradas y marginales, españolas e hispanoamericanas pero sobre todo peruanas— aplicando la noción bajtiniana de *polifonía* en combinación con la de *literatura menor* de Deleuze-Guattari. De estos dos autores tomé en particular la idea de un lenguaje *desterritorializado*, y elaboré con ella la

hipótesis de que muchas de las voces poéticas femeninas producen un lenguaje artístico arrancado de su zona de origen (el habla inter-femenina) y dificultosamente reinsertado en un territorio tradicionalmente ajeno (el canon poético nacional).

A partir de estos desarrollos y como consecuencia de mi creciente interés por los estudios de género y las teorías literarias feministas (algo que ya nadie podía ignorar en los años 90) me sentí en la necesidad de reformular y ampliar la pregunta primigenia en un artículo de 1998 que titulé “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer?”.

Allí planteaba un tema no previsto antes por mí: el de las expectativas que crea el nombre del autor de un poema según que sea un hombre (como ha ocurrido casi siempre en tiempos pasados) o una mujer (como ocurre tan frecuentemente hoy). Daba y sigo dando por sentado que en el caso de la poesía, el lector tiende a borrar las fronteras entre la voz del autor o autora y la voz poemática. Dicho de otro modo, mientras que ningún lector informado confunde al autor real (entendido como sujeto biográfico) con el narrador de su novela o cuento, en la poesía suele ocurrir lo contrario: se tiende a pensar que la voz de un poema escrito por una mujer es una voz femenina que expresa las vivencias y emociones de la autora.

Para poner a prueba esa teoría desde mis propios prejuicios, me obligué a examinar dos poemas titulados “Dos autorretratos”, en los que el nombre del autor corresponde a un hombre, José Luis García Martín, y el nombre con que se presenta la voz que habla en cada poema corresponde al de una poeta rusa: Marina Tsvietáieva y Anna Ajmátova respectivamente.

La única conclusión clara que saqué de esa experiencia es que la no coincidencia de nombres y géneros entre el autor y las poetas mencionadas marcaba nítidamente a esos poemas como discursos ficcionales: no menos ficcionales que los del narrador o los personajes de una novela ni menos ficcionales que los discursos de los personajes dramáticos, cuyo género sexual se manifiesta en el cuerpo —o el atuendo— del actor o la actriz.

Otra conclusión que ahora añado a la anterior es que la determinación genérico-sexual de un discurso ficcional pasa necesariamente por el tamiz de la *verosimilitud*. Un discurso ficcional solo puede ser *verosímilmente* femenino o *verosímilmente* masculino.

Los discursos de Antígona (en la obra homónima de Sófocles) ‘suenan’ femeninos como resultado de complejas negociaciones entre el *verosímil absoluto* —lo que cierta sociedad de cierta época espera que diga o haga una mujer— y el *verosímil literario* —lo que esa misma sociedad, convertida en público, espera que diga o haga una heroína de tragedia. Menciono este ejemplo porque representa un caso extremo de divergencia entre ambos tipos de *verosímil*: como es sabido, en la Grecia clásica el rol de la mujer se limitaba a tareas subalternas, férreamente excluidas del ámbito público, mientras que las grandes figuras femeninas del mito y de la tragedia estaban revestidas de cualidades similares a las de las figuras heroicas masculinas,

con las que podían y solían contender.

Tal vez cabría preguntarse, por último, si la instancia mediadora de la verosimilitud está igualmente activa cuando hay coincidencia genérico-sexual entre el autor y su héroe. Me inclino a pensar que no, pero no intentaré demostrarlo aquí.

Una segunda ampliación de mi pregunta sobre el sujeto de la enunciación poética sirve de título a un artículo que está en prensa: “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer y dos hombres ¡@ construyen?” Este ensayo es mi respuesta a una muy reciente polémica en torno a la obra fragmentaria e inconclusa de María Emilia Cornejo, poeta peruana que se suicidó en 1972 a los 23 años sin poder ordenar ni editar sus poemas, lo que ha dado pie a que un poeta de su generación hoy reclame para sí y para un amigo suyo la autoría de los tres poemas más famosos y más citados en antologías.

El tema postmoderno de *la muerte del autor* parece reliteralizarse en este caso particular, en el que lo siniestro del acontecimiento real se combina con lo irónico de un reclamo que es a la vez intento de homicidio simbólico *post mortem* y entusiasta reafirmación de *la vida del autor* —o del apego a la propiedad intelectual— dentro de la institución literaria

La pregunta se complica

La ficción ya no es lo que era antes La frase pertenece al poeta y lingüista Mario Motalbetti y resume con irónica exactitud las nostalgias y perplejidades de quienes intentamos seguir utilizando ese concepto en un contexto histórico que ha experimentado profundas transformaciones en los últimos veinte años.

El desarrollo cada vez más acelerado de la tecnología de las comunicaciones, la globalización de la información, las migraciones humanas masivas y la arrolladora expansión de la cultura popular de los Estados Unidos, han repercutido drásticamente — como no podía ser de otro modo — en el terreno de las artes y las humanidades. Entre las novedades más llamativas de este período se cuentan el auge de los *reality shows*, la popularización y masificación de géneros como la biografía, la autobiografía con escritor fantasma, el libro de auto-ayuda y el testimonio. También típico de la época es el creciente éxito de ese género híbrido que el profesor y escritor francés Serge Doubrovsky bautizó en 1977 como *autoficción* y que para muchos es simplemente lo que siempre ha sido la novela: una mezcla de invenciones y de verdades más o menos enmascaradas.

Al parecer, somos testigos de un fenómeno que se podría caracterizar como *el regreso de lo real* (con las resonancias freudianas del caso) o como una compulsión autenticadora, que hipertrofia el efecto de realidad de la ficción y difumina la línea divisoria entre lo efectivamente vivido y lo

representado como vivido.

Si bien la poesía, por ser un género minoritario, no muestra estar tan directamente afectada por estas transformaciones, el pensamiento crítico sobre la poesía no puede dejar de tomarlas en cuenta y de incorporarlas en la propia reflexión. Ahora veo que mi intento por establecer separaciones nítidas entre *poesía y ficción* era mi respuesta — históricamente condicionada — a un paradigma todavía vigente pero ya en vías de disolución: el surgido del optimista afán de los años 60 y 70 por refundar la sociedad según el modelo ideal del *hombre nuevo* y por dar a los estudios literarios un estatuto *científico*, claro y racional.

En este momento histórico, en el que la irracionalidad parece extenderse a territorios tan insólitos como la economía y en el que la balanza parece inclinarse en todos los ámbitos del lado de las incertidumbres, no queda más remedio que bregar con el reconocimiento de la vaguedad de esas categorías y de todas las que se les relacionen.

La borrosidad del yo lírico

Para Hans-Georg Gadamer, agudísimo descifrador de enigmas poéticos, la solución del problema de la enunciación lírica y de la identidad del enunciador radica en la universalidad del yo que se expresa en el poema:

No es posible decir con certeza en el caso de Celan — y tampoco, en realidad, en el caso de cualquier auténtico poeta lírico — a quién se refiere el poema cuando dice “yo”. Al tratarse de un poema, es obvio que el poeta no se refiere simplemente a sí mismo. Yo, en tanto que lector, no puedo distinguirme de él en cuanto hablante. Es un poema porque todos somos ese Yo. (88).

Mi opinión personal en torno a la cuestión del yo (el yo del poeta o el yo del enunciador del poema, dos instancias que pueden o no fusionarse), es menos categórica y probablemente menos diáfana que la de Gadamer pues, para empezar, no podría definir qué es un “auténtico poeta lírico”. De otro lado, la idea de que el poema es poema cuando en él se expresa un yo universal me parece demasiado vaga y a la vez demasiado restringida.

Hay que admitir que tampoco es fácil encarar el problema del *yo que habla* desde la perspectiva del lenguaje cotidiano: tal vez una de las maneras posibles de delimitar ese ente escurridizo y difícil de definir sea pensar, siguiendo a Bajtín, en el lenguaje social y la concomitante visión de mundo con los que esa instancia evanescente suele identificarse en sus diálogos con otros hablantes o consigo mismo. En otras palabras: cada uno de nosotros maneja un lenguaje y un sistema de valores que siente como ‘natural’ pues es el resultado de un largo proceso de condicionamiento familiar-cultural y de desarrollo individual posterior. Eso no implica que todos nuestros actos

de habla sean expresión de ese lenguaje y de esos valores, pues con frecuencia se nos hace necesario adoptar siquiera parcialmente el lenguaje del otro para que la comunicación no quede trabada o para lograr ciertos objetivos. En este terreno de arenas movedizas se instalan la *sinceridad* y la *falsedad* o sus correlatos lógico-ontológicos, la *verdad* y la *mentira*. En esta resbaladera se ubican, asimismo, las acciones verbales 'espontáneas' y las 'actuadas', que a su vez se acercan peligrosamente a lo que solemos entender como discursos ficcionales

Cuando todos estos conceptos se ponen en relación con la poesía, la borrosidad aumenta, pues el lenguaje y la visión de mundo que se expresan en el poema tienen la aspiración de alcanzar a muchos, no solo a ciertas personas concretas (por más que el poema pueda estar dedicado a un individuo con nombre y apellido).

Para introducir un rayito de luz en esta selva oscura propongo la hipótesis de que el yo del poeta suele ser el inestable producto de la interacción de factores tan diversos como un lenguaje/sistema de valores asumido como propio; una memoria *reconstructiva*, que opera sobre la base de experiencias personales ¹ y de palabras repetidas infinitas veces con distintas entonaciones ²; una imaginación que escarba en esa memoria y la remodela; una negociación entre un lenguaje propio, que valora y configura la realidad de cierto modo, y un lenguaje artístico epocal, que puede estar ligado a un modelo de mundo y un sistema de valores diferentes; una cierta disposición actoral ³ y, por último, una hiperconciencia lingüístico-musical que puede arrastrar las palabras en una u otra dirección. Este último aspecto podría caracterizarse, siguiendo a Bajtín, como una vocación de canto a la búsqueda de resonancias corales.

Conjeturo asimismo que ese complejo yo del poeta se puede expresar en forma directa (a la manera del ensayo, de la autobiografía o de las memorias), en forma indirecta (de un modo similar al del novelista o el dramaturgo) o de manera alternativamente directa e indirecta (cuando incorpora en su discurso voces ajenas claramente diferenciadas de la suya). Lo que importa remarcar es que no hay líneas divisorias rígidas sino una elástica continuidad en cuyos polos se ubicarían de un lado una voz que puede reconocerse como *la propia voz del poeta* y al otro extremo voces imaginarias, claramente diferenciadas de la suya. Añadamos que *la propia voz del poeta* es siempre el precario resultado de un tira-y-afloja entre un lenguaje social/familiar/personal y un lenguaje artístico epocal, es decir, entre la íntima voz del *self* y una *otredad* semi-familiar, que es al mismo tiempo alienante y hechizante. Según los momentos de la historia literaria, los productos de ese tira-y-afloja pueden exhibir distintos grados del predominio de uno u otro lenguaje. Por ejemplo, en la poesía clásica antigua, renacentista o barroca, la voz del poeta suele tener un alto grado de 'actuación' o 'impostación' y un marcado predominio del lenguaje artístico sobre el personal. Sin embargo, ni siquiera

en esos casos extremos podría afirmarse que la voz que se expresa en el poema **no** es la voz del poeta. En la medida en que no se pueda reconocer un sujeto de la enunciación lírica claramente diferenciado del poeta o la poeta que escribió el texto, nada nos obliga a pensar que una oda de Safo, un *carmen* de Catulo o un soneto de Lope Vega no tienen un vínculo directo con la visión de mundo y el sistema de valores de los poetas que los produjeron o, dicho en positivo, que quien habla en esos poemas es un ser tan ficticio como el narrador o los personajes de una novela.

En las fronteras de la poesía

Basándose en sus experiencias como organizadora de un taller de poesía para reclusas, Carol Muske⁴ llega a la conclusión de que el/la poeta puede mentir en relación con datos específicos sobre sí mismo/a o puede inventar una voz ficticia para auto-representarse, pero que esas mentiras o esas invenciones transmiten siempre una verdad sobre sí y sobre el mundo (24).

La poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía habla de lo general mientras que la historia de lo particular — afirmaba Aristóteles en el célebre capítulo 9 de su *Poética* (1451b). Pienso que esta idea, hasta ahora difícil de refutar, abre el camino para una interpretación como la de Muske, por más que Aristóteles no se refiriera a lo que hoy llamamos *lírica* sino al carácter ficcional (*mímesis de acciones posibles*) de la poesía trágica griega y a su compleja relación con las remotas verdades del mito.

Si se acepta la hipótesis de que todo poema dice siempre alguna verdad sobre el poeta y su mundo, de ella se podría inferir que desde la perspectiva del tipo de enunciación y de la identidad del enunciador, la lírica no se diferencia sustancialmente de la autoficción, la autobiografía o el ensayo, tres tipos de textos a los que hoy se suele englobar bajo el rubro *escrituras del yo*. En lo que sigue observaremos brevemente la problemática elasticidad de esas zonas fronterizas y la dificultad de delimitar el territorio de la poesía —tal como la entendemos modernamente— cuando no se toman en consideración aspectos formales como el verso o la *disposición poética*.

1. Poesía y autoficción:

Una de las definiciones más simples de esta última categoría es la siguiente, que procede de Jaques Lecarme:

la autoficción es (ante todo) un dispositivo muy simple: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela.

[Mía la traducción]

El único problema que presenta esta definición tan sencilla y por eso

mismo tan difícil de refutar es que en su esquemática sencillez no contempla todas las consecuencias que se derivan de la atribución genérica “novela” ni toma en cuenta que el concepto de “identidad nominal” es lo más parecido a una ecuación lógica y, por lo mismo, lo más alejado de las complejas maniobras de autoenmascaramiento que utiliza el escritor de autoficciones. Tampoco parece contemplar que desde la perspectiva del lector la contradicción es insoluble puesto que quien no conozca al detalle los elementos de realidad incorporados sin modificaciones a una autoficción, no sabrá distinguir qué referentes pertenecen al mundo real del autor y cuáles son imaginarios.

¿Cómo se aplicaría a la lírica esta reflexión sobre la triple coincidencia identitaria y la inscripción del texto en un género literario? ¿Podría decirse: “es un discurso cuyo autor, cuyo enunciador y cuyo héroe (en el sentido bajtiniano de la persona a la que se le atribuye la voz poemática) comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de lírica”?

En principio, la equiparación parece posible. Solo queda por añadir que la situación del novelista en relación con su obra es siempre más clara que la del poeta en relación con la suya pues las “mentiras” o los desvíos del novelista en relación con su propio lenguaje y con su propio sistema de valores se materializan en una voz narrativa con capacidades sobrehumanas (como la *omnisciencia* o la *focalización interna* de las que habla Genette) y en personajes que por lo general tienen nítidas señas de identidad que difieren de las propias. (Para poner un ejemplo especialmente notorio, recordemos “Deutches Requiem” de Borges, caso notable de disonancia entre el lenguaje personal del autor y el que se manifiesta en el monólogo de su narrador-personaje, un nazi).

Esta situación solo se da ocasionalmente en la poesía, cuando el poeta construye un monólogo y lo pone en boca de un personaje con señas de identidad claramente diferenciadas de las propias. Tal es el caso de Cavafis en los poemas en que hace hablar a figuras de la época helenística o de Borges en el famoso “Poema conjetural” o de José Luis García Martín en los poemas anteriormente mencionados. Sin embargo, leyendo esos poemas se puede notar que la diferencia de lenguajes/cosmovisiones entre el autor y la voz que habla en el poema no es tan radical como en un cuento o novela. De un modo u otro se percibe que cuando crea esas voces ajenas el poeta expresa algo de sí mismo, algo muy profundo que pertenece a su lenguaje interno: Jasón, hijo de Cleandro habla también de la angustia de Cavafis por envejecer y perder atractivo; ⁵ Francisco Narciso de Laprida habla también del héroe que Borges habría querido ser; Marina Tsvietáieva habla también de la soledad de García Martín.

Por cierto que un novelista o cuentista también puede expresar ideas o sentimientos personales a través de una voz narrativa (sea ésta la voz del narrador o la de un personaje). Sin embargo, ésta es una mera posibilidad,

no un rasgo distintivo de su actividad creadora, pues como lo sabemos a partir de Bajtín, lo característico de la novela es la tensión dialógica entre diversos lenguajes y visiones del mundo que no tienen por qué coincidir con los que el autor podría reconocer como propios.

Añadamos que los lectores de novelas están acostumbrados a no pensar en el autor desde el momento en que la voz narrativa los hipnotiza con la presentación de un mundo que es y no es el de su experiencia cotidiana. Los lectores de poemas, decididamente minoritarios, solemos no gozar de ese distanciamiento imaginario ni del alivio que trae la posibilidad de ingresar como *voyeur* en otros universos que permitan olvidar el agobiante peso de la realidad. La poesía reaviva en sus amantes la conciencia de estar en *este* mundo, un mundo que nos recuerda a cada instante nuestra fugacidad y vulnerabilidad.

2. Poesía y ensayo

Navegando por la red en busca de información bibliográfica sobre el ensayo como género literario (una actividad que hace veinte años era impensable como posibilidad de investigación seria) encontré una afirmación procedente de Jean Marcel (1992) que me pareció especialmente interesante y que, al mismo tiempo, me añadió más dudas sobre la posibilidad de delimitar el terreno de la poesía en la actual coyuntura histórica⁶:

El ensayo es un discurso reflexivo de tipo lírico sostenido por un yo no-metafórico acerca de un objeto cultural; la referencia a la instancia enunciativa (al yo no-metafórico) está en el corazón mismo de la proposición. [mía la traducción]

Los elementos de la definición que me parecieron más atractivos son la directa conexión entre lírica y ensayo (*discurso reflexivo de tipo lírico*), la idea implícita de que la lírica es un tipo de discurso que puede darse tanto en verso como en prosa⁷ y el énfasis en un *yo no-metafórico* (es decir, no-ficcional) como enunciativo.

Por cierto que la comparación del ensayo con la poesía no tiene nada de novedoso, como lo pone en evidencia un estudio de José María Pozuelo (2005), que traza la historia del género a partir de los *Essais* de Montaigne y pasa revista a los planteos de quienes, como Lukács o Max Bense han señalado un estrecho parentesco entre esas dos formas discursivas. El propio Pozuelo, quien en un trabajo anterior se había apoyado en Ortega y Gasset para caracterizar la enunciación lírica como el espacio “de la vivencia del presente como presencia absoluta de un yo ejecutivo” retoma esas mismas ideas orteguianas (el Yo como instancia ejecutiva y el objeto estético como absoluta presencia) para postular una básica cercanía entre

ensayo y lírica:

Es así que el ensayo compartiría con la lírica una temporalidad del Discurso que emerge como fuerza ejecutiva en el presente de su formulación y cobra desde ese presente toda su fuerza. (187)

A su juicio la única diferencia sustancial radicaría en el carácter ficcional o no-ficcional del enunciador:

En tanto que otras escrituras del yo (la autobiografía, la propia lírica y por supuesto las formas personales de la narrativa) implican una construcción ficcionalizada de la instancia del Discurso, el Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor. (188)

No es mi propósito entrar en una polémica con el autor de las afirmaciones precedentes sino tan solo mostrar a través de ellas qué difícil es, para todos los que teorizamos sobre objetos literarios, establecer líneas divisorias en una materia tan escurridiza. Solo añadido, a modo de muestra, que Pozuelo no explica cómo ni por qué la autobiografía, la lírica y “las formas personales de la narrativa” (noción muy poco clara para mí) “implican una construcción ficcionalizada de la instancia del discurso”, es decir, traen consigo o producen necesariamente la ficcionalización del enunciador.

Hablar de sí presupone, por cierto, verse como objeto —Bajtín diría como *otro*— y, al mismo tiempo, construirse como sujeto en el acto de decir y ser dicho. ¿Pero es eso una *ficcionalización*? Cuando una categoría es tan amplia y vaga que se puede aplicar a casi todo los objetos conocidos, corre el riesgo de volverse inútil. Si se desea que la noción de *ficción* sea un instrumento conceptual con capacidad explicativa y diferenciadora —como en general lo ha sido en la teoría literaria antigua y moderna—, no me parece conveniente ampliarla hasta cubrir casi todas las llamadas *escrituras del yo*. En relación con estas últimas pienso que lo que cuenta —y lo que puede distinguir unas de otras— no es el mero hecho de hablar de sí sino el modo de hacerlo. No es la autopresentación⁸ en sí la que acarrea la potencial ficcionalización de las *escrituras del yo* sino la forma de presentarse ante el otro. Pongo un ejemplo: si un individuo adulto escribe sobre sí mismo cuando niño utilizando el lenguaje y la visión de mundo atribuibles a un niño, habría ficcionalización; si escribe manteniendo la distancia que media entre su ser niño y su ser adulto, no la habría. El primer caso —ver el mundo como lo vería un niño—corresponde a lo que Genette caracterizó como *focalización interna*, un recurso que pone en evidencia el carácter irreal de una instancia narrativa capaz de ubicarse en una conciencia ajena (o en un estado de conciencia perteneciente al pasado).

Mi última afirmación podría dejar la sensación de que tengo las mismas certezas de los años ochenta o el mismo optimismo sobre la posibilidad de ordenar, clasificar y definir. Quisiera aclarar, por eso mismo, que mi esfuerzo por mantener algunos criterios canónicos, no pasa de ser el intento de valerme de algún tipo de brújula para explorar un territorio que se ha vuelto tan difícil de reconocer y demarcar.

Cuando leí la definición de *ensayo* que propone Jean Marcel se me borró súbitamente la línea divisoria entre el *ensayo* y lo que yo llamaba hace veintitrés años *poemas no-ficcionales* o *directos actos de habla del poeta*. Sé que ahora no podría aplicar esas categorías del mismo modo que en el momento en que las propuse, pero sigo pensando que el ancho terreno de lo que hoy llamamos *poesía* (o más restringidamente *lítica*) incluye un amplio espectro de tipos de discurso y que algunos de ellos, por poco diferenciados que estén de otros, ofrecen resistencia a entrar en la categoría de *discursos con enunciación ficcionalizada* (o con un yo enunciator ficcional). Estos discursos líricos en rebeldía —una rebeldía que se suma a la de las transgresiones descritas por Stierle— no parecerían ser radicalmente distintos de *ese discurso reflexivo de tipo lírico sostenido por un yo no-metafórico* del que habla Jean Marcel.

¿Cómo distinguir entonces el ensayo de la poesía lírica? Si solo invocamos como diferencia el verso regresaríamos a la edad de piedra de la teoría literaria pues ya Aristóteles dejó bien en claro que se puede poner en verso cualquier texto pero que el mero cambio de forma no lo convierte en poesía. A eso habría que añadir que en el momento actual el concepto de verso se ha enrarecido tanto y el término puede usarse tan erráticamente que en última instancia resulta aplicable a cualquier conjunto de palabras que el poeta llame *verso* o presente implícitamente como tal. Un caso extremo de esta tendencia es el último libro de poesía del poeta y lingüista Mario Montalbetti, *8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano* (2008). Como lo he señalado en otro sitio⁹, el título de cada poema va seguido de la indicación entre corchetes del número total de versos, como si ese detalle fuera extraordinariamente importante o como si el lector no pudiera contarlos por sí mismo. El por qué de esa indicación aparentemente superflua se pone en evidencia no bien se comprueba que con el término *versos* el poeta no se refiere a unidades métricas o rítmicas recurrentes sino a unidades gráficas de cualquier extensión, que pueden contener desde tres palabras hasta seis líneas escritas de corrido. Puesto que ni las conexiones sintácticas ni las semánticas —que son por lo general muy laxas— justifican la ubicación de los cortes, lo único que permite mantener cierta idea de verso es la existencia de cortes —espacios en blanco— que no parecen obedecer a ningún criterio rítmico conocido.

Pese a todos estos *caveats*, mi sentido común me dice que, en general, nadie bien informado confunde un ensayo con un poema... ¿O sí? No bien

afirmo esa posibilidad de diferenciación intuitiva me vienen a la memoria muchos ensayos de María Zambrano en los que la filósofa se abisma en un apasionado soliloquio bastante similar a lo que se ha entendido por *lirica* en la modernidad. Esos ensayos —a los que la definición “discurso reflexivo de tipo lírico” les cae como anillo al dedo— bien podrían pasar por poemas si se los presentara como tales. Tal vez bastaría con aumentar los espacios en blanco entre frase y frase (a la manera de Montalbetti) o simplemente republicarlos bajo el rubro *Poemas*. Lo único que impediría hacerlo sería el respeto hacia la intención de la escritora, puesta de manifiesto en la forma que ella eligió para su publicación.

Hacia una tipología borrosa

Si las fronteras de la poesía son tan difusas como parece mostrarlo el análisis comparativo de esos tipos de discurso que los lectores entrenados tendemos a considerar géneros vecinos, entonces no quedará más remedio que conjeturar que el territorio poético es un continuo elástico y resbaladizo, que solo admite demarcaciones precarias.

Una de ellas se ubicaría en la zona de cierto tipo de poemas en los que la voz del poeta y la *voz lírica* o la *persona poética* que presuponemos como origen del discurso poemático parecen indistinguibles. No importa mucho, en este contexto dominado por el principio de vaguedad, llamar a esos poemas “no-ficcionales”, “autobiográficos”, “confesionales” o “auténticos actos de habla del poeta”. En cualquiera de esos casos el membrete escogido solo se puede utilizar a la manera de una marca flotante, que tendría la relativa fijeza y la relativa movilidad de una boya en el océano. En este tipo de poemas se puede reconocer una acción central unificadora que es representación de acción verbal y acción verbal al mismo tiempo: en ellos se representa lo vivido y se vive lo representado. Si intentamos traducir esto mismo en términos bajtinianos, podríamos decir que el poeta representa la acción verbal de un *héroe* que es una proyección de sí mismo y que por eso no llega a constituirse en una instancia independiente.

En la obra de Blanca Varela se pueden encontrar muchos poemas con estas características como, por ejemplo, un breve e intensísimo texto en el que la *heroína* (o *persona poética* o *yo lírico* o *enunciadora lírica* o como queramos llamar a la fuente del discurso) intenta un diálogo de las sombras con el hijo muerto mediante la expresión dubitativa-desiderativa *si me escucharas*:

si me escucharas
tú muerto y yo muerta de ti
si me escucharas

hálito de la rueda
 cencerro de la tempestad
 burbujeo del cieno

viva insepulta de ti
 con tu oído postrero
 si me escucharas

Para cualquier lector enterado de los sucesos que marcaron más hondamente la trayectoria vital de la poeta, como la trágica muerte de su hijo Lorenzo en un accidente aéreo, la voz que habla en este poema es la voz de la mujer que escribió (y repitió muchas veces en lecturas públicas y quizás también en diálogo interior con sus fantasmas queridos) las palabras *si me escucharas*.¹⁰

Yo tuve el privilegio de oír a Blanca Varela leyendo/diciendo ese escalofriante conjuro en la primera lectura pública del poema, con motivo de la presentación de *Concierto animal* en Lima. Mi experiencia de oyente —que fue lo más parecido al *desencadenamiento de conmoción y horror* que Aristóteles atribuía a la poesía trágica— me persuadió de que cuando los poetas presentan sus poemas con su propia voz, el texto funciona como una partitura y su lectura es como la ejecución de una pieza musical: las palabras escritas o las notas del pentagrama pueden ser las mismas, pero cada ejecución/interpretación deja en el receptor un efecto de sentido y una estela emocional diferentes e irrepetibles. Algunos poetas leen públicamente sus textos como podría hacerlo un buen o un mal actor. Otros se esfuerzan por mantener un tono de distanciamiento emocional y por poner el énfasis en los efectos fono-rítmicos. Otros (que probablemente sean una minoría) vuelven a vivir las emociones ligadas al nacimiento del poema con una intensidad tal, que cualquier gesto histriónico se vuelve innecesario o simplemente imposible: cuando ejecutan sus *partituras poéticas* sus entonaciones no son producto de un trabajo de impostación sino expresión directa de un estado anímico particular, surgido del reencuentro con el acontecimiento de lenguaje primigenio en presencia de un público especialmente receptivo.

Por otro lado, también puede ocurrir que en el momento de prestarle su voz física al poema frente a un auditorio empático, el autor o la autora redescubra en su vieja *partitura* un sentido y un contenido emocional diferentes de los surgidos en la solitaria epifanía del instante de la creación. También en este caso debo acudir a recuerdos personales para afirmar —sin poder dar pruebas—¹¹ que Blanca Varela ha sido un ejemplo egregio de la posibilidad de redescubrir un sentido oculto en las propias palabras y de experimentar, al decirlas una vez más, sentimientos nuevos, modelados por el duelo y la presencia de oyentes empáticos.

“Casa de cuervos”, ese extraordinario poema sobre la incondicionalidad del amor y el lado oscuro de la maternidad, fue en su origen una elegía por la pérdida del paraíso simbiótico y el progresivo alejamiento de esa parte de sí misma que se ha transformado en un ser independiente. Ese mismo poema adquirió, después de la pérdida más radical que puede sufrir un ser humano, unas resonancias siniestramente proféticas que la poeta reconoció a posteriori, en el momento de interpretar el texto-partitura una vez más:

así este amor?
 uno solo y el mismo?
 con tantos nombres?
 que a ninguno responde?
 y tú mirándome?
 como si no me conocieras?
 marchándote?
 como se va la luz del mundo?
 sin promesas
 y otra vez este prado?
 este prado de negro fuego abandonado?
 otra vez esta casa vacía?
 que es mi cuerpo?
 a donde no has de volver?

Las resonancias del hecho trágico en los versos finales —unos versos creados en una coyuntura vital menos terrible— fueron en ese momento tan intensas, que estuvieron a punto de quebrar el instrumento natural de la poeta.

En otros poemas, que podríamos llamar *ficcionales-conjeturales* o *monólogos dramáticos*, como el famoso “Poema conjetural” de Borges, la representación de la acción verbal y la acción verbal del héroe no están unificadas: la representación de la acción verbal es obra del autor; la acción verbal misma pertenece a su *héroe* —en el sentido bajtiniano de *proyección del yo* y también en el sentido más general de *héroe de la patria* —, quien en este caso reúne las características de figura histórica, personaje épico y persona dramática. La relación entre el autor y su *héroe* es en este caso dialógica: Borges representa/mimetiza/ la acción verbal de Francisco Narciso de Laprida pero también habla *con* Laprida y *a través de* Laprida en una operación de trueque con ese *otro de su yo* que es su reflejo invertido:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre?
 de sentencias, de libros, de dictámenes,
 a cielo abierto yaceré entre ciénagas;?

pero me endiosa el pecho inexplicable?
 un júbilo secreto. Al fin me encuentro?
 con mi destino sudamericano.?
 A esta ruinoso tarde me llevaba?
 el laberinto múltiple de pasos?
 que mis días tejieron desde un día?
 de la niñez. Al fin he descubierto?
 la recóndita clave de mis años,?
 la suerte de Francisco de Laprida,?
 la letra que faltaba, la perfecta? forma
 que supo Dios desde el principio.?
 En el espejo de esta noche alcanzo?
 mi insospechado rostro eterno. El círculo?
 se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

En muchísimos otros poemas, quizás en la mayoría, la representación de la acción del *héroe* y la acción verbal del poeta solo coinciden intermitentemente y de modo no desentrañable. El poema de Vallejo "Piedra negra sobre una piedra blanca" es casi un modelo de manual de esa hibridización de persona real y persona imaginaria, del yo-para-mí y del yo objetivado, de profecía, narración y epitafio:

Me moriré en París con aguacero,
 un día del cual tengo ya el recuerdo.
 Me moriré en París -y no me corro
 Tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
 estos versos, los húmeros me he puesto
 a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
 con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
 todos sin que él les haga nada;
 le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
 los días jueves y los huesos húmeros,
 la soledad, la lluvia, los caminos...

Vallejo murió en París en un día de lluvia. No fue un jueves sino el viernes santo del 15 de abril de 1938. Cuando escribió el texto precedente estaba iluminado por el don de la profecía o ya se estaba preparando para la muerte. El resultado es una mini-autobiografía en la que conviven de modo

indiscernible referencias a la realidad y procedimientos de metaforización/ficcionalización que desrealizan o borrarían esas mismas referencias.

En los cuartetos el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado coinciden en una misma instancia que parece indistinguible del poeta César Vallejo. Bajtín diría que en esas dos estrofas “el héroe no tiene casi nada que oponer al autor”¹², quien lo construye, es decir, se construye a sí mismo, mediante la objetivación de la propia vivencia, una vivencia que incluye la premonición de la propia muerte y el acto de poetizar esa premonición. La poco común tematización del aquí y el ahora de la situación de escritura parecería dejar sellada la fusión de autor y héroe en una misma entidad. Podríamos concluir que quien habla en el poema es el César Vallejo que prosó “estos” versos que estamos leyendo.

Sin embargo, la ilusión de un habla no-ficcionalizada se desvanece de inmediato en el primer verso del primer terceto cuando el sujeto de la enunciación se separa bruscamente del sujeto del enunciado, para dar lugar al surgimiento de un personaje llamado César Vallejo. Un personaje doliente, muy parecido a un Cristo flagelado, que sufre en su cuerpo aquellos *golpes tan fuertes* que el otro César había recibido en el alma.

El sorpresivo cambio de tiempos verbales —del futuro a las formas del pretérito— y de persona gramatical —de la primera a la tercera persona— produce un violento corte en el cuerpo poemático. La frase de quiebre *César Vallejo ha muerto* desaloja al yo del poeta que escribe “estos versos” para poner en su sitio una especie de *doble* fantasmal perteneciente al pasado. Como en las novelas autoficcionales, los lectores de este poema (que tal vez represente a la mayoría de los poemas) debemos perder toda esperanza de deslindar lo real de lo ficcional.

Tal vez haya que concluir —o mas bien aceptar— que en el impredecible mundo de la poesía la nebulosidad suele imponerse sobre la transparencia, para frustración de los teóricos y mayor libertad de los poetas.

NOTAS

1 La *memoria reconstructiva*, noción procedente de la psicología cognitiva, no es simplemente la reproducción del pasado sino la interpretación de éste a la luz de las propias creencias, esquemas, expectativas y autoimagen, y por ello, con frecuencia implica una distorsión de los hechos, circunstancias, opiniones o sentimientos que se intenta recobrar a través del recuerdo. De manera inconsciente quizá cambiemos sutilmente los detalles de lo evocado pues nos gusta imaginar que somos mas razonables, o más valientes o más generosos o más sensibles y esos cambios se codifican en la memoria.

2 *Entonaciones* en el sentido de Bajtín, es decir, de usos individuales de las palabras en contextos siempre cambiantes.

3 La vocación actoral de los poetas, que se pone de manifiesto en las lecturas públicas de poesía, es un hecho abiertamente reconocido por algunos de ellos mismos. A esa inclinación histriónica se refiere, por ejemplo, Carol Muske, poeta estadounidense y lúcida analista de su propia actividad como artista de la palabra, cuando afirma: “Tenemos que derramar lágrimas para que el poema convenza. Pero, como cualquier actor lo puede confirmar, esas lágrimas pueden venir de cualquier lado: de una pena literal, empática o inventada. *La autoridad emocional*, la verdad emocional de esas lágrimas debe ser reconocida como la condición a priori de la acción del poema —pero inseparable de la necesidad del poeta de crear, fabricar, subvertir” (19). En relación con las mujeres poetas y la necesidad de decir la verdad sobre sus vidas, establece una división tajante (y sumamente persuasiva) entre “aquellas cuyo ‘self’ es representativo de diversas verdades y aquellas que continúan escribiendo como si su ‘self’ fuera un ficción.” (2)

4 Cf. nota 2. Cuenta Carol Muske que una de sus pupilas, una mujer que había sido condenada por complicidad en varios delitos graves, escribió un poema escalofriante, que arrancó lágrimas a todo el mundo. En ese poema, ella denunciaba la brutalidad de un sistema carcelario que le había impedido asistir al entierro de su hijita de dos años, fallecida al día siguiente de su encarcelamiento, y reclamaba justicia en un lenguaje cargado de violencia y de una emotividad arrolladora. Tal fue el impacto del texto sobre las demás reclusas, que su recitación degeneró en un motín contra las autoridades carcelarias. Cuando Muske trató de defender a su discípula y rescatarla del aislamiento con que se la estaba castigando por incitar a la rebelión, se enteró, para su sorpresa y total desmoralización, que uno de los crímenes por los que esa mujer estaba presa había sido precisamente ser cómplice de su amante en el asesinato de esa misma hijita a cuyo sepelio no la habían dejado asistir. Más allá de todas las posibles explicaciones del caso y de la repulsa que puede generar la impostura fuera del ámbito literario, una cosa resulta indiscutible: que el poema transmitía una clase de emociones y de experiencias que para el resto de las reclusas eran dolorosas realidades. En efecto, si bien la mayoría de ellas no habían asesinado a sus hijos ni habían estado ausentes de su entierro, sabían perfectamente lo que era perderlos por largos años (o incluso para siempre) por culpa de un sistema judicial que se encarniza con quienes, por su pobreza, no están en condiciones de pagar una fianza o de acelerar un juicio.

5 “Jasón, hijo de Cleandro, poeta de Comagena (595 d.c.)” es el título de un poema en el que el personaje que sostiene el discurso lírico expresa una de las mayores ansiedades del propio Cavafis:

El envejecer de mi cuerpo y de mi rostro
es la herida de un espantoso cuchillo.
No tengo la menor resignación.
(116)

6 Claro está que siempre que hablo de “la poesía” me refiero a una categoría históricamente condicionada, en cuya configuración intervienen las ideas que tienen sobre ella tanto los poetas como los críticos y teóricos de cada época.

7 Esta recategorización de la lírica como tipo de discurso que trasciende las tradicionales divisiones de los géneros literarios procede de Stierle (1979) y fue uno de los sustentos teóricos de la tipología que propuse en el Capítulo III (“Literatura y poesía”) de mi libro de 1986.

8 Utilizo deliberadamente el término mas bien neutral *auto-presentación* en lugar del connotativamente más cargado *auto-representación* pues el término *representación* suele entenderse como casi-sinónimo de *ficción*.

9 El artículo está en prensa. Aparecerá en el próximo número de la revista *Hueso húmero* con el título “Mario Montalbetti *versus* El Poema”

10 Véase mi análisis de este poema en el artículo “Blanca Varela *en la línea mortal del equilibrio*” (2005 y reeditado en 2007).

11 Dos interpretaciones bastante cercanas a las que yo escuché en vivo han sido recogidas en la página web “Palabra virtual”. La lectura de “si me escucharas” se encuentra en:

[http://www.palabravirtual.com/](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2052&p=Blanca%20Varela&t=Si%20me%20escucharas)

[index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2052&p=Blanca%20Varela&t=Si%20me%20escucharas](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2052&p=Blanca%20Varela&t=Si%20me%20escucharas)
El enlace para la lectura de “Casa de cuervos” es el siguiente:

[http://www.palabravirtual.com/](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=83&p=Blanca%20Varela&t=Casa%20de%20cuervos)

[index.php?ir=ver_voz1.php&wid=83&p=Blanca%20Varela&t=Casa%20de%20cuervos](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=83&p=Blanca%20Varela&t=Casa%20de%20cuervos).

12 En “Autor y personaje en la actividad estética” Bajtín (147) compara el caso de la autobiografía con el de la poesía lírica basándose en el presupuesto de que en ambos géneros discursivos la identidad del autor coincide con la de su *héroe*. A su juicio, la diferencia entre ambos radicaría en el hecho de que en la autobiografía el héroe, “fuerte y autoritario”, construido *desde otros* que lo recuerdan y *para otros* que lo recordarán, se impone por completo al yo-autor, mientras que en la lírica el héroe se pliega a la voluntad del yo-autor hasta disolverse en él. Quizás se podría añadir, a modo de glosa, que el autor de una autobiografía debe esforzarse por construirse a sí mismo como un personaje completo y cerrado, que sirva de modelo para otros, mientras que en la lírica el héroe no tiene historia y por lo mismo, no es una figura completa sino mas bien la proyección de una vivencia del autor.

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética*. Ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Bajtín, Mijaíl. “Autor y personaje en la actividad estética”. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Buvnova. México: Siglo XXI, 1982. pp. 13-190.
- Borges, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, y Germán Gullón, eds. *Teoría del poema. La enunciación lírica*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 1998.
- Cavafis, C.P., *Poesía completa*. Trad. de P. Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza, 1982.

Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Genette, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode". *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

_____. Lecarme, Jacques., "L'autofiction : un mauvais genre?". *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune). *Ritm* 6 (1994): pp. 227-249.

Marcel, Jean. *Pensées, proses et passions*. Montréal: l'Hexagone (Essais littéraires), 1992.

Martínez Bonati, Félix. "El acto de escribir ficciones". *Dispositio III*. pp. 7-8 (1978): pp. 137-144.

Montalbetti, Mario. *8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano*. Lima: Álbum del Universo Bakterial, 2008.

Muske, Carol. *Women and Poetry. Truth, Autobiography, and the Shape of the Self*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

Pozuelo Yvancos, José María. "El género literario 'ensayo'". *El ensayo como género literario* (Cervera, Vicente, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar eds.). Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-190.

Reisz, Susana. "¿Quién habla en el poema?". *Filología* 20 (1) (1985): pp. 1-29.

_____. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

_____. "Poesía y polifonía: de la 'voz' poética a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon". *Filología* 23.1 (1988): pp. 177-94.

_____. "¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer?". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 2 (2000): <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>.

_____. "Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio". *Clarín. Revista de nueva literatura* 60 (2005): pp. 10-14 (Oviedo, Spain). [Republicado en Dreyfus, Mariela y Silva Santisteban, Rocío. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 361-70.]

Searle, John Rogers. "The logical status of fictional discourse". *New Literary History* VI (1975): pp. 319-332.

Stierle, Karlheinz. "Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma". *Identität* (O. Marquard y K. Stierle eds.). München: Fink Verlag, 1979.

Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Editions du Seuil, 1978.

Vallejo, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

**EROTISMO Y ESPACIO EN
NOCHES DE ADRENALINA DE CARMEN OLLÉ:
UNA LECTURA DE BATAILLE Y BACHELARD**

Carlos Villacorta
Colby College

Noches de Adrenalina de la poeta peruana Carmen Ollé es un poemario construido sobre la base de la intertextualidad. En sus poemas, desfilan varios escritores e intelectuales de diversas épocas entre los que destacan Jean Genet, Honoré de Balzac, Samuel Beckett, Clarice Lispector, Sylvia Plath, Daniel Cohn-Bendit, Rudi Dutschke, Danielle Sarréra y Lou Andreas-Salomé, entre otros.¹ Sobre esta intertextualidad, la crítica se ha enfocado en la figura de los teóricos Georges Bataille y Gaston Bachelard como ejes importantes que guían la lectura del poemario. En el caso de Bataille, los análisis remiten al tema del erotismo asociado al tema de lo místico como experiencia interior límite. En el caso de Bachelard, su análisis es aún más breve e incluso incipiente pues no se han retomado las ideas del teórico francés para una propuesta más amplia del poemario. En ambos casos, sus ideas han sido poco profundizadas para entender la intertextualidad de *Noches de Adrenalina*. Por ese motivo, es necesario precisar cómo se establece el diálogo entre la experiencia interior de Bataille y la espacialidad de Bachelard en y la escritura del poemario. En mi lectura, las ideas de Bataille y de Bachelard permiten desmantelar un discurso y un espacio: por un lado, el discurso masculino que construye la identidad femenina y por otro la ciudad de Lima, espacio donde se instaura este discurso masculino. La escritura desde un espacio exterior (París) y la lectura de estos teóricos permite desligarse de este discurso con el fin de construir una nueva identidad femenina. Sin embargo, en la propuesta del presente trabajo, la identidad y el nuevo espacio son imposibles de establecer en la medida en que el sujeto femenino que se autoanaliza fracasa en su anhelo por unir tanto el pasado como el presente, Lima como París, la mujer de adolescente y la que se autoanaliza.

Las ideas de Bataille y de Bachelard aparecen desde los primeros versos e introducen la instancia desde donde se origina la búsqueda de identidad de quien habla. La cita de Bataille proviene del libro *El culpable* (1944), texto que plantea la experiencia del erotismo y el deseo no únicamente humana sino, en la preocupación de Bataille, específicamente femenina. La cita de Bachelard procede de su libro *La Poética del Espacio* (1958), que investiga acerca de las relaciones entre el espacio y el lenguaje e identidad de quien habla. La construcción de este sujeto estaría dada, entonces, a partir del erotismo y el deseo en Bataille y del espacio en Bachelard.

¿Cuáles son las ideas concretas de Bataille que usa Ollé? En *El culpable*, Bataille trata de presentar las diferencias entre la experiencia mística en el sentido tradicional² y la erótica. Sin embargo, son pocos los momentos en que logra aclarar cada concepto. Al alternar su propia experiencia límite con la teorización de la misma, lo que Bataille construye es un texto con ideas variables sobre el misticismo. Con todo, Bataille sugiere que lo místico no es otra cosa que la experiencia de la plenitud. Esta plenitud es la satisfacción en el encuentro con el absoluto. Sin embargo, ni satisfacción ni absoluto existen, pues para él lo que prima es la experiencia interior. Esta niega cualquier plenitud que no parta de la experiencia del cuerpo. Es la aparición del erotismo. A través de lo erótico, un sentido de totalidad no puede ser llevado a cabo, ya que todo “exceso de erotismo desemboca en la depresión, en el asco, en la imposibilidad de perseverar” (23). El erotismo sería entonces el mecanismo para percibir esa experiencia más interna y límite que sería la del caos del deseo ilimitado. Aunque no lo explicita directamente, este sería el misticismo que Bataille busca: una mística de la experiencia interior del deseo sin límites, del deseo que no puede nunca alcanzar su absoluto y que vuelve una y otra vez sobre sí mismo en su experiencia incompleta.³

Para Bataille, la experiencia de lo erótico supone que todas las partes del cuerpo, aquellas partes prohibidas, vedadas y censuradas al mundo, hablen su propia verdad. Se trata, en primera instancia, del descubrimiento de esos otros lugares del cuerpo que poseen un discurso propio y del que poco o nada se ha escuchado porque son considerados “sucios”. En otras palabras, son espacios que no han sido considerados dignos de un discurso sobre la corporeidad. Entonces, es necesario que se reconozca que las “partes peludas, bajo el vestido, no tienen menos verdades que tu boca”. Son estas partes desnudas las que permiten la autoreferencialidad. La desnudez del cuerpo permite la experiencia erótica del deseo ilimitado. Para hacer hablar al cuerpo oculto es necesario, sin embargo, la prohibición, pues el deseo no nace sino de las reglas que lo limitan. Ir más allá de las normas es llevar los deseos a sus extremos posibilitando el placer. Esta experiencia es la que desemboca, en palabras de Bataille, en la entrega “sin límites al deseo de desear” (174).

¿Cómo retoma estas ideas Carmen Ollé en *Noches de Adrenalina*?

En el primer poema de *Noches de Adrenalina*, “Tener 30 años...”, se produce un desdoblamiento en el que Bataille habla, a través de la poeta, a un otro *yo* de quien escribe. Este *yo* es el *yo* del recuerdo, el de la identidad que se busca a lo largo de todo el texto. Al desdoblarse es posible la contemplación y el análisis del propio sujeto. Es el primer paso necesario para asumir un *yo* que no sólo es / está en un único tiempo (“Tener 30 años...” empieza Ollé) sino es / está en varios: los de la infancia, los de la adolescencia, los de la adultez.⁴ Ese recorrido por los varios *yo* es el recorrido entre las verdades expresadas por la boca y las silenciadas en las partes ocultas del cuerpo. Ese rostro oculto, esas partes ocultas son las que Ollé encuentra a través del discurso de Bataille.

Este reconocimiento del cuerpo escondido es un proceso que debe de remitirse a la infancia pues es sólo ahí donde se produce el abandono de la santidad por el deseo de la adultez. Para Bataille el regreso a la infancia es una manera de llegar a los límites de lo erótico. Regresar a la infancia es descubrir ese momento de censura del cuerpo oculto. Es necesario asumir la prohibición como barrera que superar para poder llegar al placer. Desde la adultez, este retorno significa encontrar el primer momento en que se tiene conciencia de las partes escondidas bajo las ropas. Reconocerlas es el comienzo de la fractura pues no se es más un niño sino un adulto. Traducir su identidad al lenguaje es al mismo tiempo inventar un nuevo lenguaje que pueda expresar esta identidad. Es la aparición del cuerpo oculto ahora abierto y expresado al lenguaje de lo sucio.

Noches de Adrenalina, al indagar por la identidad a través de la mirada hacia el pasado y del cuerpo oculto, descubre el momento de quiebre entre esta infancia mística y la adultez erótica de la que habla Bataille. En la experiencia interior de encontrar la identidad se encuentra con la adultez erótica que no es otra cosa que encontrar el deseo ilimitado: “No conozco la teoría del reflejo. Fui masoquista / a solas gozadora del llanto en el espejo del WC / antes que *La muerte de la Familia* nos diera el alcance” (16).⁵ Este regreso al pasado significa regresar al momento en el que la imagen de la identidad se quiebra, y cuyo reconocimiento al mismo tiempo duele y produce el goce. A través de ese recuerdo, ella, que es el sujeto, se convierte en el objeto de su propio deseo. Al mirarse en el *yo* del pasado, ella, que no sabe quién es en el presente, emprende el mismo proceso de reconocimiento-desconocimiento de su *yo* anterior. Es gracias al recuerdo que aprende a mirarse. Este es el momento de ruptura entre la infante y la adulta, entre el misticismo clásico y la experiencia de lo erótico. No se trata de la imagen que tienen los otros acerca de las mujeres sino de la cara oculta de las mujeres sobre ellas mismas (aquellas partes sucias). Al romper los vínculos con este otro que la modela, se produce el quiebre de la identidad. Este es el primer paso para poder gozar de una nueva y propia imagen. Ya no es

necesario que un otro le diga quién es o que le enseñe cómo debe ser. Ya no es más el hombre que la nombra o la sociedad que la invalida, sino ella misma la que comienza a reformularse apropiándose de la enseñanza de Bataille. El sujeto modelado por el discurso de una sociedad patriarcal ya no necesita de nadie más que de su propia voz.

Dijimos que el descubrimiento del cuerpo oculto implicaba descubrir un nuevo lenguaje. Puesto que las partes escondidas necesitan ser expresadas a través de un nuevo lenguaje y que ellas “se abren a lo sucio”, este nuevo lenguaje igualmente se debe abrir a la suciedad del cuerpo. De este descubrimiento aparece la oposición limpio / sucio. El cuerpo conocido y que posee un discurso es el cuerpo limpio, mientras que el cuerpo por conocer es el cuerpo censurado, sin discurso, próximo a la suciedad y al asco. Lo sucio y lo limpio aparecen como elementos contrapuestos y asociados a ese proceso. De esa doble relación de limpieza / suciedad, se esboza la identidad de quien habla en el poema. Para Ollé, entre lo limpio y lo sucio se entabla una lucha que se contradice, pues la limpieza del cuerpo implica reconocer los residuos que quedan de este proceso: “amasijos de pelos & residuos de grasa / llegan hasta mí para impugnar esta limpieza / que me somete maniáticamente” (16). Su verdad está más allá de uno y del otro. Descubrir el rostro oculto de la identidad en lo limpio y lo sucio lleva a una desmitificación de esa misma oposición. En palabras de Ollé, “Lo que brota de natural de un cuerpo aplastado/ no se resume en fáciles categorías como divino y decadente” (28). En el punto medio, en ese cuerpo sometido, limpieza y suciedad dan a luz una nueva identidad y nuevo lenguaje, es decir a una “mística de relatar cosas sucias” (30).⁶ Este misticismo es un misticismo del cuerpo a partir de la búsqueda de la identidad. La experiencia erótica es uno de los puntos de partida que desembocan en el misticismo del cuerpo. En este sentido, Ollé se acerca al postulado de Bataille del misticismo del cuerpo. La característica específica es que, para Bataille, el uso de las oposiciones, limpio y sucio, termina en esa herida abierta que no puede ser curada sino que una y otra vez vuelve a abrirse. El misticismo del cuerpo no deviene en una unión con la divinidad sino en la herida que la experiencia interior abre en el enfrentamiento con el yo. El misticismo de Ollé busca anular estas oposiciones al asumirlas como parte de su identidad. Sin embargo, estas oposiciones están lejos de vivir en armonía. En el proceso de dismantelar los discursos que la construyen y en unir las oposiciones que la construyen, el lenguaje místico de Ollé no construye otra cosa que un cuerpo enfermo.

Otro de los teóricos presentes en *Noches de Adrenalina* es Gastón Bachelard. Él establece el otro punto desde donde se inicia la búsqueda de la identidad. Para Bachelard, el problema de la identidad es un problema filosófico-lingüístico donde la categoría del espacio y su relación con el lenguaje afectan la identidad de quien nombra. Buscar una identidad

significa poder establecer un yo que sea siempre el mismo independientemente del espacio donde éste se encuentre: el aquí o el allí. Para el teórico francés, esta oposición es finalmente una oposición entre dos verbos: el estar y el ser (el aquí y el allí). La identidad debe empezar a buscarse desde alguno de los dos. Al buscar una esencia de significado en estas palabras, Bachelard termina por vaciarlas de cualquiera. Así, afirma en *La Poética del espacio*:

Entonces a veces las palabras se desequilibran. ¿Dónde está el peso mayor del estar allí, en el estar o en el allí? ¿En el allí -que sería preferible llamar un aquí- debo buscar primeramente mi ser? O bien, ¿en mi ser voy a encontrar primero la certidumbre de mi fijación en un allí? (252)

Como filósofo, a Bachelard le interesa mostrar el problema del lenguaje como una vacilación para fijar un significado (ser / estar) en un espacio (el aquí / el allí). Gracias a esto, se define al ser humano con un individuo encerrado en la imposibilidad de usar el lenguaje para afirmar un espacio / una identidad siempre escindidas y desdibujadas entre estas dos oposiciones. No importa dónde tenga que comenzar a buscarse la identidad: “el ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija” (253). Asumir este hecho sería el principio de toda identidad.⁷

En *Noches de Adrenalina*, la identidad tampoco está definida. Es necesario enunciar un espacio que ayude a construir un nuevo yo pues el anterior ha sido cuestionado. La oposición aquí / allí es la base sobre la que se va a tratar de edificar esta nueva identidad. Los problemas de espacialidad en el poemario radican en la vacilación de un *aquí* y la imposibilidad de establecer un *allí*, misma vacilación presentada por Bachelard. El sujeto de estos poemas, entonces, viaja entre dos espacios: París desde donde se busca la identidad, y Lima centro en lo político, social y económico del país y periferia que se afirma en el exterior.

París es el espacio desde donde se busca la identidad y desde donde Lima aparecerá gracias a la evocación. Sin embargo, el espacio desde donde se enuncia no es claro. El poemario comienza con establecer un espacio en términos temporales y no espaciales. En el poema “Tener 30 años...” no se hace alusión a un lugar sino a un tiempo específico que anula la importancia de un espacio desde el que se enuncia. Es el tiempo de los 30 años el que le interesa a la poeta. Ese cuestionamiento espacio-temporal se debe a que quien habla reconoce encontrarse en una ciudad desconocida (el París de los 30 años). Este momento marca la equivalencia entre ciudad e identidad, en la que la búsqueda del yo en cada una de las etapas de la vida implica recorrer una ciudad diferente. Desde ahí, se insertan una y otra vez el recuerdo, el despertar que vuelve al espacio de la adolescencia. Sólo se afirma la edad de quien habla y la falsedad de su imagen en el espacio del recuerdo: “Lima es una ciudad como yo una utopía de mujer” (14). Sin embargo, no es posible

reconocer el espacio desde el que se enuncia porque lo que se busca es la identidad, no en el espacio de enunciación, sino en el espacio recordado. Se busca entonces enunciar con seguridad un *allí*. Como bien apunta Bachelard: “Con frecuencia el *allí* está dicho con tal energía que la fijación geométrica resume brutalmente los aspectos ontológicos de los problemas” (252). Ese *allí* desaparece temporalmente el *aquí* que es París, para darle mayor importancia al *allí* que no es otro que la ciudad de Lima y el espacio del pasado. En ese espacio del pasado es que aparece la imagen de un yo que descubre su cuerpo oculto y descubre el deseo ilimitado de su propia adultez. Lima se convierte, entonces, en el espacio de indagación del yo que deviene en el descubrimiento del deseo ilimitado y en el misticismo del cuerpo enfermo.

La necesidad de establecer un *allí*, aparece en la mención específica a los hoteles de Lima. Es al interior de ellos que “la ciudad se pulveriza mediante el silencio” (16). Ese *allí* tan buscado es el espacio de la infancia, de la militancia de las amigas Sira Elsa Margarita. Sin embargo la imagen de Lima es una imagen utópica, no sólo por el proceso mismo del recuerdo que todo lo transforma sino por lo que significa ser mujer en Lima. Dice Ollé: “en Lima la belleza es un corsé de acero” (38). El recuerdo de Lima implica enfrentarse a la ciudad que ata y que modela a las mujeres a los discursos sociales masculinos.⁸ Cuestionarlos implica destruir su propia imagen y por ende anular el espacio de la ciudad. Un ejemplo es tratar de definir la militancia política en términos de su negación especial: “La militancia no es una casa vieja del Rímac” (16). Tratar de concretizar la identidad falla porque Lima es el espacio de lo efímero, de lo fragmentario, de lo sometido a la destrucción. La primera parte del poemario termina con esa misma ruptura del yo: “y crisis: ¡CRAC! / y ¡CRAC!: rotura / de la imagen.” (56).

En todo este proceso, sin embargo, aunque oculta, París no ha desaparecido totalmente. París aparece como una imagen incompleta donde el sujeto femenino que pasea no puede reconocerse: “Vi París después de un viaje largamente sentada / en la butaca del ferrocarril con la pequeña en brazos / y la torre Eiffel partida por la niebla” (20). Este espacio parisino es semejante a la imagen del cuerpo incompleto. La pérdida del diente en el poema “Las relaciones con las partes de mi cuerpo...” no es otra cosa que la pérdida de la imagen. En ese sentido es necesario encontrar una ciudad completa pues “Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo” (32). De esa imagen incompleta que ofrece París, se recuerda Lima como el anhelado espacio de una identidad completa. Debido a la indagación del yo en Lima, éste termina resquebrajándose. Lima como París no son dos postales perfectas. Tratar de encontrarse en uno, en el *allí* o el *aquí*, desestabiliza al otro espacio. Dice Bachelard acerca del *aquí* y el *allí* que “uno de los términos debilita siempre al otro” (252) Al mismo tiempo, si *allí*

es un espacio muy endeble, el debilitamiento de los elementos es mayor. Entre uno y otro espacio, Bachelard propone encontrar la identidad dentro de uno mismo, dejando de lado estos problemas del lenguaje. Este punto es semejante a la experiencia interior propuesta por Bataille. En esa búsqueda del espacio interior, Bachelard propone al ser humano como un ser entreabierto:

Sería contrario a la índole de nuestras encuestas resumirlas en fórmulas radicales, definiendo, por ejemplo, el ser del hombre como el ser de una ambigüedad. Sólo sabemos trabajar en una filosofía del detalle. Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto. (261)

El ser humano sería ese ser abierto al infinito, al futuro, al tiempo y espacio pero también encerrado en sus propios límites interiores. Su identidad fluctúa entre uno y otro y al ser / estar entreabierto, el yo se instaura en un umbral. En ese umbral de la identidad es posible la enunciación de un lenguaje que dé cuenta de ese yo. Ese umbral no es otra cosa que la unión entre “aquí / allí = viento / molotov / pezuña del poli” del poema de Ollé. Es decir, ese momento en que Lima y París, la infancia y la adultez, se unen para negar sus oposiciones representadas por las barras que separan las palabras.⁹ Esta unión es el momento en el que quien habla se posesiona de ese lugar intermedio. Éste es el umbral del lenguaje a donde se llega y de donde se debe partir. La inestabilidad de esa posición no permite a quien busca permanecer inmóvil, pues estar en un umbral implica la continua oscilación entre uno y otro lugar (entre una y otra identidad). Por eso, lo único que queda es el proceso mismo, es decir ese lenguaje del recuerdo que se cansa de evocarlas”. Esa reminiscencia, ese umbral, es el punto de partida de *Noches de Adrenalina*¹⁰ y, al mismo tiempo, es el punto de llegada.

La última parte de *Noches de Adrenalina* llega a este espacio del umbral propuesto por Bachelard que se une a la propuesta de Bataille. Poseer una identidad, un cuerpo, es asumir un espacio incompleto que sólo incluye en sí mismo cualquier experiencia que no sea de totalidad. En este momento el cuerpo enfermo aprende a mirarse a sí misma dentro del umbral y de la experiencia interior del deseo ilimitado. Ahí nada está estático sino en una constante fluctuación que se rescribe una y otra vez como experiencia de lo cercenado. El diario como soporte de la escritura se convierte ahora en el soporte de una experiencia a voluntad incompleta: “elimino de este diario una dulce experiencia / si no es desgarrada mutilada y retorcida hasta lo último” (78). El cuerpo que se mira a sí mismo en sus experiencias eróticas es el cuerpo que ha anulado *allí* y *aquí*. Es decir, es el cuerpo que ya sin

discursos intertextuales se vuelve sujeto y objeto que observa su yo como una experiencia del cuerpo mutilado.

La identidad cuestionada por Ollé en *Noches de Adrenalina* no responde a una búsqueda sencilla. El proceso en cuestión se enfrenta a distintos discursos que enmascaran la identidad del sujeto, sobre todo si éste es femenino. Tanto las ideas de Bataille como las de Bachelard se insertan en la opera prima de Ollé para ser parte de un discurso de partida que lleva a quien habla a un cuestionamiento que desde el espacio y el deseo intentan representar un yo siempre fluctuante. Hacer hablar al cuerpo oculto que nunca ha tenido una voz, mucho menos un discurso, permite destruir esa imagen a través del deseo ilimitado. Enunciarlo implica asumir un espacio. Pero en el texto, tanto París como Lima están sujetos a la experiencia personal como a la experiencia de la intertextualidad. Leer la espacialidad es leer no sólo a la teoría europea sino también a los discursos propios de una sociedad latinoamericana. En ambos casos es necesario encontrar un lenguaje que permita hacer hablar a un cuerpo censurado que, al mismo tiempo, pueda establecer ese lugar desde donde se habla. Por un lado, la mística de un lenguaje de las cosas sucias del cuerpo enfermo o el deseo por el deseo ilimitado, o por otro, el París que la reconoce como extranjera y marginal en el presente o la Lima de la infancia que la maniatada y la deja sin poder nombrar su propio deseo. De cualquier manera, se desemboca en ese espacio intermedio que nace de la lucha por asumir la identidad. Ese umbral, ese deseo entreabierto es la identidad abierta al significado que *Noches de Adrenalina* plantea.

NOTAS

1 Habría que mencionar el número específico de nombres que aparecen en el libro: 35 nombres entre escritores e intelectuales y libros u obras de arte específicos.

2 La relación entre Bataille y el misticismo es estudiada en el libro de Hussey *The Inner Scar: the Mysticism of Georges Bataille*. En la presente investigación, retomaré algunas de sus ideas para así aclarar algunos puntos oscuros sobre el escritor francés.

3 Es la experiencia de la transgresión como experiencia erótica que está asociada al misticismo en la medida en que ambos son experiencias de lo inefable y del éxtasis. La experiencia de lo erótico en Bataille aprovecha el lenguaje del misticismo clásico para expresar esta nueva experiencia interior. (Hussey 21)

4 Acerca del erotismo, la poeta ha mencionado que “lo erótico es un tema que debe ser analizado a través de varias etapas: infancia, adolescencia, juventud, la vida, la cultura” (Rowe 328). Son estas fases y espacios los que la poeta recorrerá en la búsqueda de una identidad.

5 Todas las citas son de la edición bilingüe. Ver bibliografía.

6 Sobre este punto, el crítico Roland Forgues dice que la poesía de Ollé es una indagación clínica del cuerpo a través del uso de un lenguaje médico-científico y machista-popular. Estos discursos convierten a la mujer en un mero objeto sexual. De esta manera, en *Noches de Adrenalina* “asistimos de hecho a una desconstrucción del lenguaje como signo de desconstrucción de la identidad masculina” (Forgues: 112). Se resemantiza así el lenguaje trivial machista “para darle un estatuto más sagrado” (Forgues: 113). Esto es cierto pero no se limita solamente al uso de las palabras que sean sacras pues el uso particular que da Ollé a ellas se aleja de algún misticismo particularmente cristiano. Más bien, ese lenguaje místico es un lenguaje en un camino de purificación vía el ingreso en el espacio de lo sucio, de lo oculto.

7 Debido a la imposibilidad de autodefinirse, Bachelard hace extensiva la oposición a lo abierto / lo cerrado, y al mismo tiempo, a la de estar encerrado o no estarlo. Como veremos más adelante, al borrar el espacio y la identidad, Bachelard podrá formular su teoría del ser humano como un ser entreabierto.

8 En otro momento, dice Ollé: “La ciudad es una expresión que no alcanzaba desde las rejas del colegio” (44). Lima como espacio de encierro y como imposibilidad de conocimiento no puede ser más clara.

9 Afirma la crítica Silvia Bermúdez: “the need to find a space that will unite what is lost and absent with the here and now, is a futile exercise that can only be inscribed by the cutting images of the slashes” (473).

10 “Tener 30 años...” es también el umbral desde donde parte la búsqueda y el recuerdo del yo.

OBRAS CITADAS

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio* (1958). México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Bataille, Georges. *El culpable* (1944). Trad. de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1974.

_____. *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 1957.

Bermúdez, Silvia. “That Was Then, This is Now: Peruvian Women Poets of the 1980s”. *Romance Quarterly* 42:3 (1995): pp. 169-177.

Forgues, Roland. “Carmen Ollé/El cuerpo fetiche”. *Plumas de Afrodita: una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: San Marcos, 2004. pp. 111-118.

Hussey, Andrew. *The Inner Scar: The Mysticism of Georges Bataille*. Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi, 2000.

Ollé, Carmen. *Nights of Adrenaline*. Trans. Anne Archer. Encino, CA: Floricanto Press, 1997.

Rowe, William. "The Subversive Languages of Carmen Ollé". *Poets of Contemporary Latin America: History and the Inner Life*. New York: Oxford University Press, 2000. pp. 327-351.

Vidal, Luis Fernando. "Carmen Ollé y ese oscuro cuerpo del deseo". *Dédalo: revista de lingüística y literatura* 1.1 (1993): pp. 36-38.

Zapata, Miguel Ángel. "Carmen Ollé y la fisiología de la pasión". *Confluencia*. 12.2 (1997): pp. 181-185.

**INTERCULTURALIDAD EN LOS ANDES:
MÚSICA Y TRANSCRIPCIÓN EN PAÍS DE JAUJA
DE EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ**

Walter Bruno Berg
Universidad de Freiburg, Alemania

1 Edgardo Rivera Martínez: *País de Jauja*

No cabe duda de que *País de Jauja* (1993), novela del escritor peruano Edgardo Rivera Martínez (* 1933) – aunque no ha alcanzado la categoría de los *best-seller*– es una obra extraordinaria, una de las más interesantes de la literatura peruana de los últimos decenios. Y esto se debe no sólo a razones temáticas sino también estructurales y/o filosóficas.

Veamos las primeras: el lugar de la acción de la novela es Jauja, famosa estación termal ubicada a 252 km de Lima en la Sierra central del Perú a 3410 metros de altura. El propio Rivera Martínez es originario de la ciudad y allí ha pasado también gran parte de su juventud. Si el nombre de Jauja todavía existe en el mapa, el aura especial de los años 40 del siglo XX, evocada en la novela, hoy día ha desaparecido, “definitivamente”.¹ Por su temática, pues, *País de Jauja*, hace pensar en una novela histórico-regionalista, enriquecida con elementos autobiográficos.

Hay razones estructurales, sin embargo, que se oponen a esta clasificación simplista. Pues bien, en cuanto al nivel de la “diégesis”, llama la atención, primero, la desproporción entre la extensión real de la novela (¡548 páginas!) y el corto lapso de apenas tres meses que comprende la acción propiamente dicha, es decir, el relato de las vacaciones de invierno que el protagonista Claudio pasa en el seno de su familia en Jauja. En lugar de presentar un desarrollo en el tiempo –lo canónico en el caso del “género histórico”–, Rivera Martínez se contenta, pues, con una serie de *cuadros instantáneos* (por decirlo así), escenas de familia y de vida social en Jauja cuyo rasgo común es la heterogeneidad tanto desde el punto de vista generacional como socio-cultural. Pues bien, otra de las razones estructurales por las cuales *País de Jauja* escapa a la ley del género histórico, concierne al “discurso

narrativo”: la secuencia principal de la novela –el relato de las vacaciones que el protagonista pasa en el seno de su familia en Jauja– es narrada “en segunda persona”. Un narrador anónimo –detrás del cual se reconoce, poco a poco, el protagonista “adulto” Claudio– se dirige directamente a su *alter ego* el cual, gracias a este procedimiento, se ve convertido en su interlocutor.² Otra de las características del texto a nivel de discurso narrativo consiste en la utilización de la técnica del montaje. En efecto, aparte de la apóstrofe del narrador anónimo al protagonista, la narración está constituida por una serie de textos heterogéneos; entre ellos los siguientes: el diario de Claudio que leemos, sin intervención de otro narrador, como testimonio actual y coetáneo de la acción; una serie de textos que deben ser clasificados como ficticios”, escritos, sin embargo, de puño y letra, por el protagonista Claudio; otra serie de textos procedentes del imaginario mitológico andino, vigentes todavía en la memoria de la empleada Marcelina; en fin, una serie de cartas intercambiadas entre los diferentes protagonistas, otro procedimiento para abrir perspectivas nuevas sobre los acontecimientos de la acción principal.

2 Hacia una nueva definición del tiempo”

Pues bien, en otra publicación³, he demostrado que la estructura narrativa de la novela equivale a la instauración de un tiempo *otro*, diferente de la experiencia usual del tiempo –en vigor desde la antigüedad griega hasta el historicismo decimonónico – que mide el tiempo según un parámetro que sigue siendo “exterior”, o sea, el principio de la sucesión. El movimiento de la aguja sobre la esfera del reloj sigue siendo, en este sentido, la demostración más evidente de esta concepción “vulgar” del tiempo de la que habla Heidegger⁴. La culminación de este modelo temporal se encuentra en la pretensión del historicismo de hacerse *contemporáneo* del pasado, prescindiendo, en última instancia, de la realidad del propio yo, *presente*, sin embargo, en cada enunciación del historiador.⁵ Jorge Luis Borges, en su famoso cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, ha demostrado lo absurdo de esta pretensión: *aunque escribiéramos, palabra por palabra, el texto del pasado, su significado, para nosotros, quedaría diferente.*

Ahora bien, lo que he tratado de demostrar en el texto al que me refiero es que la instauración de un tiempo *otro* en *País de Jauja* corresponde, en cierta medida, a la postulación de una “nueva definición del tiempo” cuya formulación filosófica se encuentra en la filosofía de Gilles Deleuze. Veamos, brevemente, la reflexión del filósofo francés: recurriendo a la concepción del tiempo en tanto intuición trascendental⁶ de Kant, demuestra que la concepción del tiempo como “sucesión” no es obsoleta. Constituye, al contrario, la esencia misma del tiempo, pero, con una salvedad: que el principio de la sucesión se aplicare al fenómeno del tiempo y no a una de sus

manifestaciones exteriores (por ej., el movimiento de la aguja del reloj). Esta vuelta rigurosa a la significación originaria del concepto kantiano del tiempo como “forma trascendental” de la “interioridad” (o sea, como “sentido íntimo”) tiene dos implicaciones. La primera:

“No es la sucesión la que define el tiempo, pero el tiempo es el que define como sucesivas las partes del movimiento que se determinan en él.”⁸ (Deleuze 1993: 42)

La segunda:

[...] el tiempo [...] es la forma de todo lo que cambia y se mueve, [...] no una forma eterna, pero justamente la forma de todo lo que no es eterno, la forma inmutable del cambio y del movimiento. Tal forma autónoma parece designar un profundo misterio: Esta forma reclama una nueva definición del tiempo [...]”⁹. (Ibid.)

Pues bien, en cuanto a este postulado (“una nueva definición del tiempo”), la propuesta de la novela que vamos a tratar a continuación es interesantísima: el tiempo “pasado” –de manera algo “fantástica”– debe ser considerado como *coetáneo* del presente. Es cierto que no se trata del famoso “*presente del pasado*” de Agustín¹⁰, sino de algo mucho más vertiginoso, es decir, la idea de un “*pasado del presente*”; pasado, sin embargo, el cual, si es coetáneo del presente, no deja de ser, por eso, “pasado”.¹¹

3 Interculturalidad en los Andes: el modelo de la música

La argumentación que sigue continúa, en cierta medida, estas reflexiones. Lo que me interesa es la manera especial en que el discurso narrativo llega a adecuarse, en el nivel de la narración, a las premisas filosófico-epistemológicas que acabo de esbozar.

3.1 Transcripciones

Pues bien, no cabe duda de que *País de Jauja* es, a su manera, un “Zeitroman”, una *novela de tiempo* en un doble sentido. El tiempo está tematizado –digamos– de manera directa e indirecta. Por un lado, a nivel de la diégesis, la novela corresponde a la *representación* de un tiempo determinado: tres meses a finales de la década de los 40 en Jauja, representación interrumpida, sin embargo –como lo veremos más adelante–, por frecuentes “analepsis”, es decir, saltos hacia atrás, saltos hacia tiempos remotos enterrados en la memoria de los personajes por obra no sólo del

olvido sino también de este mecanismo psíquico que en psicología se llama “represión”. La tematización *indirecta* del tiempo, por otro lado, está vinculada a un concepto que designa, originalmente, una técnica de uso tanto en el campo de la composición musical como en el de la filología. Se trata de la *transcripción*. Pues bien, nuestra hipótesis es la siguiente: aunque la “transcripción”, en *País de Jauja*, es un motivo recurrente a nivel del significado musical del concepto, el procedimiento, a lo largo de la novela, se va transformando en el modelo de una práctica cultural en general. Esto no sólo implica que la función connotativa del término se impone a la denotativa, sino que la transcripción –en tanto práctica cultural en general– trae consigo, en efecto, una nueva definición del tiempo.

3.2 Música y tiempo

Llama la atención la importancia otorgada, en *País de Jauja*, a la música en general y a la transcripción musical en especial. Al contrario del Adrian Leverkühn de Thomas Mann –un solitario *Doktor Faustus* de la música del siglo XX, síntesis fictiva entre creadores geniales de la talla de Beethoven y de Schönberg–, el Claudio de Rivera Martínez es un simple aficionado. Practica la música porque le gusta. En Alemania, el término que le correspondería a esta práctica sería el de la famosa “Hausmusik” (“música de/ en casa”, término difícilmente traducible a otras lenguas). Pues bien, como Claudio no es músico profesional, le sobra tiempo para otras ocupaciones: vuelve a visitar a las “tías locas” porque le interesan sus historias. Se hace amigo del carpintero Fox Caro porque sus ademanes graves le provocan curiosidad. Vuelve a encontrarse con Georgiu Radulescu porque la cultura y la elegancia del rumano lo impresionan. En fin, se hace amante de la bella viuda Zoraida Awapara porque, efectivamente, llega a desearla. Por otra parte –y he aquí la tesis que voy a desarrollar a continuación–, parece que en todas estas actividades de Claudio en Jauja volviese un elemento ligado al mencionado paradigma musical.

¿Por qué se trata de un paradigma, en el fondo, “musical”? preguntamos. Pues bien, no se puede entrar dos veces en el mismo río, debe haber dicho un famoso filósofo griego, tal vez, Heráclito. Al contrario de aquel que toma un baño real (en el río), el que toma un baño de música, sí puede entrar en el mismo río, en el mismo fluido de sonidos, de armonías y de construcciones. “Durante las semanas pasadas, he escuchado cinco veces su grabación del quinteto en fa-menor de Brahms con los Guarneris”; “estoy como borracho”, declara Glen Gould a su inventado interlocutor Artur Rubinstein.¹² Cinco veces, pues, ha escuchado el mismo quinteto, pero ha escuchado, estoy seguro, cinco veces, cosas diferentes. La declaración recuerda extrañamente a lo que dijo Deleuze con respecto al tiempo. Ya conocemos la cita:

“Tout ce qui se meut et change est dans le temps, mais le temps lui-même ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu’il n’est éternel. Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement.”
(Deleuze 1993: 42)

Esto, pues, sería la música. Un elemento inmutable, pero que como tal es la forma misma del cambio y del movimiento. La música, pues –como el tiempo según Deleuze–, es “pura sucesión”. No está sujeta a un movimiento “exterior”, al metrónomo, por ej. En tanto pura sucesión, también es la coexistencia de las tres “éxtasis” del tiempo: presente, pasado y futuro. Al escuchar una fuga –para dar un ejemplo al mismo tiempo complicado y evidente–, lo que escuchamos no es una mera sucesión de sonidos. Si el “tema”, al principio, se parece a esto, efectivamente –a una mera sucesión de sonidos–, todo lo que sigue, la entrada de las otras voces y sus contrapuntos que van a repetir el mismo *tema* en tonalidades diferentes, nos obliga a un acto de memoria. Sólo en base de la memoria, pues, lo que escuchamos actualmente, se nos presenta como “fuga”, al permitirnos al mismo tiempo hacer proyecciones hacia el futuro, preguntándonos cuáles serán los desarrollos de las voces hasta el final. Al cabo de tres minutos, sin embargo, la fuga se termina, definitivamente. Ahora sí, los sonidos se han convertido en “pasado”. Lo que se ha acabado, pues, es –justamente– el momento “extático” del tiempo, “les éclats du temps” según Deleuze (ibid.), es decir, la coexistencia *momentánea* –vinculada al acto *performativo* de la música– del presente, del pasado y del futuro. Claro que siempre podemos empezar de nuevo: escuchar la misma pieza de música u otra. Habrá otro éxtasis. Si a Platón el tiempo le pareció la “imagen movida de la eternidad”, la música por el contrario –según Deleuze– sería la *imagen inmutable de la finitud*.

3.3 Transcripciones musicales

El ejemplo de la fuga, sin embargo, permite sacar todavía otras conclusiones. Pues bien, desde el punto de vista de la evolución de las formas, la fuga es sólo uno de los puntos culminantes del arte polifónico secular de Occidente. Es la hija mayor de una numerosa familia de formas polifónicas a la cual pertenecen –entre otras– el “canon”, la “imitación” y la “parodia”, pero también –en un sentido más extenso– formas caracterizadas por el principio de la variación como son la “pasacalla” o la “chacóna”. Lo característico de todas estas formas es la reutilización del mismo material temático y su (re-)elaboración según las reglas polifónicas específicas de estas formas. La “parodia” es un caso especial porque lo que se imita en este caso no sólo es el tema, sino la obra entera. Es conocido el rol de la

“parodia”, por ej., en la obra de Juan Sebastián Bach. Sin escrúpulo alguno, el Cantor de la iglesia de Santo Tomás reutilizó obras propias y ajenas adaptándolas, “transcribiéndolas” según las necesidades del momento. Bach, pues, es el gran maestro –aunque ni el primero ni el último– de la transcripción musical.

En los siglos XIX y XX, sin embargo –siglos, justamente, en que nació el mito del artista como genio solitario–, la función y el carácter de las transcripciones musicales evolucionaron y cambiaron de naturaleza. Al comparar las transcripciones de los Mendelssohn-Bartholdy, List, Brahms –o, en el siglo XX, las de Schönberg– con las “parodias” y las transcripciones de Juan Sebastián Bach, lo que constatamos es que el fin perseguido por las transcripciones barrocas es la “apropiación”, mientras que, a partir de la época romántica, el objetivo de la transcripción consiste en la demostración de una *diferencia*. Dicho en otras palabras: si en las transcripciones barrocas lo que escuchamos ante todo es la *voz del maestro* (el que transcribe), en las transcripciones posteriores lo que escuchamos, son –por lo menos– *dos* voces: la de aquel que transcribe; la de aquel que está transcrito. Veamos, por ej., la transcripción por orquesta de Arnold Schönberg de la cantata *Schmücke dich, O liebe Seele*, BWV 654 de Juan Sebastián Bach. Es cierto que escuchamos, simultáneamente, las voces de los *dos* maestros: en efecto, la “policromía” de la instrumentación schönbergiana, al superponerse a la *polifonía* de la composición barroca, le da entrada a ésta también –gracias al escudo de la orquestación justamente– a la tonalidad del siglo XX. En términos temporales, pues, el resultado de la transcripción no deja de corresponder a un fenómeno de simultaneidad paradójica. Por un lado, la transcripción, al negarle a la obra del pasado el estatus del “original”, equivale a un acto de *cuasianulación* del pasado; por el otro, es cierto que le asegura también una especie de supervivencia, bajo nuevas formas, en el presente. No cabe duda, pues, de que la transcripción es una de las formas fundamentales de la llamada “memoria cultural”.

3.4 Transcripción en País de Jauja

A primera vista, el motivo de la transcripción musical –recurrente en *País de Jauja*– no es sino uno de los motivos propios para determinar el carácter *costumbrista* de la novela. En efecto, Claudio –bajo la égida de su mamá y a guisa de ejercicio musical– ha aprendido el arte de la transcripción. De lo que se trata son de transcripciones modestas para piano de canciones provenientes del folklore andino, en su mayoría transcripciones de huaynos y de yaravíes. La práctica de las transcripciones tiene tradición familiar. Está ligada a la figura del abuelo materno don Baltazar José Manrique, antiguo organista de Jauja:

Componía villancicos y cantos religiosos, y disfrutaba de la música de Mozart tanto como con los yaravíes y mulizas de Jauja, y también de Ayacucho y del Cuzco. [...] Guardabas en tu cuarto, precisamente, unas transcripciones de puño y letra de tu antepasado, con anotaciones, y una copia de su *Laudate Dominum*, que tú y tu madre sabían de memoria. Las tenías contigo, por amor y respeto a su recuerdo, pero también como anuncio y principio de un camino. (Rivera Martínez ⁴2001: 44, ss.)

La transcripción, pues, forma parte de un programa didáctico inventado por la mamá de Claudio para enseñarle a su hijo los principios del arte de tocar el piano. Al constatar la limitación de sus propios medios, la madre deja la formación del joven pianista en manos de una amiga, la profesora de piano Mercedes Chávarri, decisión por la cual se ve interrumpida la práctica de las transcripciones a favor del “método de Czerny y [...] de Lemoine” (Rivera Martínez ⁴2001: 56). Claudio, por su parte –aunque toma en serio los preceptos de su nueva profesora–, sigue ocupándose en privado de las transcripciones. Pues bien, dos manuscritos –encontrados entre los papeles dejados por el abuelo– llaman su atención: el *Laudate Dominum* (que ya conocemos) y otra pieza –también inédita– titulada *himno andino*. Como el *Laudate Dominum*, este último consta también de una serie de transcripciones de melodías del folklore andino. Se trata, evidentemente, de la pieza de prestigio del viejo organista. Inmediatamente, Claudio se mete a componer transcripciones de ambas piezas para órgano, las cuales él mismo va a ejecutar durante una misa de réquiem celebrada con ocasión de la muerte de las tías Euristela e Ismena, acto solemne con el cual termina la novela.

En efecto, la misa de réquiem es el momento culminante de la acción, una especie de “kayrós” capaz de revelar, de una vez por todas, el sentido profundo de la música:

El sacerdote dice en el altar el *Ite, Misa est*, y el padre Monteverde abandona su asiento, y tú te instalas allí, como se ha acordado, y sin vacilar inicias en el órgano esa música de tan poderoso fervor, y entonas en voz baja su letra en quechua: *Aa, sumac canchakjaska, / kaynimi tukuy waway kikunajahua / Aa sumac kanchakumuchaska / Apukanki...* Y después la versión en castellano: *Ah, luz resplandeciente, / sobre tus hijos aquí reunidos, / extiende tu centelleo. / Ah, luz maravillosa / sobre nosotros / reina...* (Rivera Martínez ⁴2001: 545)

Pues bien, para el joven organista, tocar el *himno andino* en el gran órgano de la “Iglesia Matriz” (Rivera Martínez ⁴2001: 44), es un momento de gran trascendencia. Por primera vez, sus dotes musicales van a relucir en público. Con todo, sin embargo, el *himno* sigue siendo lo que es: una composición modesta de un organista desconocido, transcrita para órgano por un mero aficionado con fines estrictamente religiosos. Definitivamente, Claudio no

es Adrián Leverkühn. La música que practica no entra en competición ni con Dios ni con el Diablo. Por otra parte, al asignarle a la música el atributo “esencial” de *transcripción*, Rivera Martínez, ingeniosamente, ha inventado justamente este tipo de música que le hace falta, música que –en tanto práctica cultural especializada– también sirve de modelo de las prácticas culturales en general. En efecto, mientras Claudio está tocando el *himno*, su consciencia pasa revista de la *cuasi*totalidad de los motivos surgidos a lo largo de las secuencias anteriores. Pues bien, si el acontecimiento tiene la estructura del recuerdo, está limitado a la duración “real” de la audición. Es como si la fuerza transcriptiva de la música se comunicara a la realidad en general y que ésta, a su vez, se conformara a la experiencia “extática” de la música.

3.5 Transcripción e intertexto

Veamos –a título de ejemplo– la “historia de Antenor”. A primera vista, la “historia de Antenor” no es sino un ejemplo perfecto de “bricolage”, concepto propuesto por Lévi-Strauss para referirse a la actividad del “mitólogo” frente a la tarea –en principio– interminable de hacer un recuento completo de las versiones de un mito. Pues bien, en uno de los últimos capítulos de la novela, el núcleo semántico de la “historia de Antenor” es recapitulado. Según esta versión, es la historia de un amor culpable: Antenor, quien había sido educado en la familia de Heros a título de “primo”, se hizo pasar por el hijo de Antonio José de los Heros, hermano difunto del padre de las hermanas. Al enamorarse Antenor de Euristela, el padre de ella (José María de los Heros) interviene ordenándole categóricamente que abandone la casa inmediatamente y que rompa toda relación con su hija. Es que su enamorada no es su prima, sino su hermana y él mismo –José María de los Heros– es su padre. Por eso, su pasión por Euristela es delictiva. Corresponde a la figura del “incesto” (Rivera Martínez 2001: 529). Al negarse el hijo a obedecer, el padre saca el revólver y lo mata. Estalla un incendio que destruye la casa de los Heros. La familia consigue salvarse; sólo queda el cadáver de Antenor, cuyos restos carbonizados son rescatados por Euristela y sepultados luego al pie de un santuario preincaico que se encuentra cerca de un lugar llamado “Yanasmayo” (Rivera Martínez 2001: 530).

Pero esta versión depurada de la historia reconstruida por el narrador anónimo no corresponde a la memoria traumáticamente fragmentada de las “tías locas” ni a la imaginación inclinada a la mitopiética del joven Claudio cuando éste está escuchando la historia en casa de las tías. La “historia de Antenor”, pues, también es ésta: la historia del largo patetismo de culpas y de expiaciones, pero, sobre todo, la historia de una fidelidad más allá de la

ley y de las interdicciones; Euristela que se confunde, en la mente de Claudio, con una Antígona andina que, desobedeciendo expresamente al orden paternal, da sepultura al hermano incestuoso al pie de un santuario preincaico. Tres culturas, tres mitologías, pues –la griega, la preincaica y la judeo-cristiana– son constitutivas de la “historia de Antenor” para formar el enredo insalvable de culpas y de traumas característico de la mente de las tías hasta su muerte. Todo eso tiene resonancias propias, ahora en el *himno andino*:

Se juntan y transfiguran en ella la música de la *huaylijía* y del pasacalle del arpista apurimeño, y la de los huaynos que cantaba, entre cuento y cuento, Marcelina, y la de los yaravés que recogías con tu madre. Y renacidos son entonces, bajo su conjuro, los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor, mas no para comparecer ante un Dios de majestad implacable, sino para ingresar a un mundo diáfano y luminoso como el que celebra Fox Caro. Y a través de tí cantan el alma de la tierra y de los cerros, el agua de las lagunas y el agua del Yanasmayo, y la lluvia primordial, el viento, el rayo. Y la sangre de los amarus, alzándose de la tierra y de la noche, y la frescura de la *sullawayta*, recobrada para siempre. (Rivera Martínez ⁴2001: 545, ss.)

3.6 Redención y música

Llama la atención el tono –digamos– cristianamente “ortodoxo” del pasaje. Aunque no faltan acentos críticos –así la polémica contra “un Dios de majestad implacable” recuerda la oposición entre un “Dios inquisidor” y un “Dios liberador” en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas–, no cabe duda de que el discurso del pasaje está impregnado del vocabulario de la teología cristiana. No sólo se habla de un fenómeno de “transfiguración”, sino que también se piensa en la posibilidad de que “los espíritus de Euristela y de Ismena de los Heros, y de su padre y de Antenor”, bajo el “conjuro” de la música, van a “renacer”. Pues bien, ¿cómo interpretar ese tono consolador que se transparenta entre estas líneas y que parece concordar con la idea mencionada en algún pasaje, que habla del país de Jauja como “ejemplo de mestizaje logrado, incluso feliz” (Rivera Martínez ⁴2001: 535)? Hay que añadir a eso una frase de la tía Marísa, quien, después de la misa, le dice al protagonista medio en bromas: “¡Muy bien, Claudio! [...] Un poco más y serás todo un Orfeo andino, con pleno poder de resucitar a los muertos.” (Rivera Martínez ⁴2001: 546).

Pues bien, he aquí mi respuesta: *País de Jauja* no es un texto identitario. La “interculturalidad” pacífica –“e incluso feliz”– que se está evocando en la novela no debe confundirse con una propuesta identitaria porque el discurso de la “identidad” siempre está ligado a un concepto del tiempo

regido por la presencia. La identidad, esto es lo que se experimenta actualmente; o bien, lo que se ha perdido (en el pasado); o bien, lo que está por hacerse (en el futuro). He aquí el triple éxtasis del tiempo como sucesión del que ya habla Agustín. Ahora bien, hemos dicho más arriba que la estructura de *País de Jauja* lleva a una nueva definición del tiempo. Como Claudio va a constatar durante sus conversaciones con las “tías locas”, el tiempo “pasado”, de manera “fantástica”, se hace *coetáneo* del presente. De lo que se trata –habíamos dicho– no es otra que la idea algo vertiginosa de un “*pasado del presente*”; pasado, sin embargo, el cual, si es coetáneo del presente, no deja de ser, por eso, “pasado”.

“Permanence, succession et simultanéité sont des modes ou des rapports de temps (*durée, série, ensemble*)”, dit Gilles Deleuze. “Ce sont les éclats du temps. Dès lors, pas plus qu’on ne peut définir le temps comme succession, on ne peut définir l’espace comme coexistence ou simultanéité. Il faudra que chacun, l’espace et le temps, trouvent des déterminations tout à fait nouvelles. Tout ce que se meut et change est dans le temps, mais le temps lui-même ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu’il n’est éternel. Il est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement. Une telle forme autonome semble désigner un profond mystère: elle réclame une nouvelle définition du temps (et de l’espace).” (Deleuze 1993: 42)

Ahora bien, hemos visto más arriba que la música en tanto transcripción puede ser concebida, en efecto, como una experiencia que nos acerca a este “profundo misterio” de un *tiempo nuevo*. Se trata de una experiencia exenta, en última instancia, del principio de la sucesividad, exenta –por eso mismo también– del “cycle antique des fautes et des expiations” (Deleuze 1993: 47). Es por eso que nuestro texto habla de “transfiguración”, o sea, de un misterioso “renacimiento” de los “espíritus” bajo el conjuro de la música... Por otra parte, si la música está exenta del principio de la sucesividad, no está exenta del principio temporal en sí. Cito otra vez a Deleuze: “(Le temps) est la forme de tout ce qui change et se meut, mais c’est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement”. Si hay, pues, “transfiguración”, si los muertos van a “renacer” –pasajeramente–, la música, por eso, no es una prefiguración de la eternidad. Cuando el último tono se extingue, el éxtasis se acabó. No nos queda otra solución que aquella de la “muerte lenta”, aquella, en efecto, “du jugement différé ou de la dette infinie” (Ibid.).

NOTAS

- 1 Según palabras del propio Rivera Martínez en una entrevista que le hicimos en Lima, el 7 de marzo de 2005.
- 2 La llamada “narración en segunda persona”, pues, no es otra cosa que la puesta al descubierto de la estructura dialógica subyacente al lenguaje en general analizada por Émile Benveniste bajo el título del “*appareil formel de l’énonciation*” (Émile Benveniste 1974: pp. 79-88).
- 3 Véase en este volumen, pp. [...]
- 4 Véase Heidegger: *Sein und Zeit*, § 81.
- 5 “Frente a Dios, la distancia de las épocas siempre es la misma” (*Jede Epoche ist unmittelbar zu Gott.*), había dicho programáticamente el famoso historiador Leopold von Ranke.
- 6 En alemán: *transzendente Anschauung*.
- 7 Me apoyo en la definición de Heidegger para quien la concepción kantiana del tiempo equivale a la “*transzendente Urstruktur des endlichen Selbst als eines solchen*” (Heidegger 1965: p. 173).
- 8 En francés: *Ce n’est pas la succession qui définit le temps, mais le temps qui définit comme successives les parties du mouvement telles qu’elles sont déterminées en lui.*
- 9 En francés: [...] *le temps [...] est la forme de tout ce qui change et se meut, [...] pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n’est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement. Une telle forme autonome semble désigner un profond mystère: elle réclame une nouvelle définition du temps [...]*
- 10 Agustín ya se había dado cuenta de cierta preponderancia del presente. Tanto la naturaleza del pasado como la del futuro se nos escapan. Dentro de los límites de nuestro entendimiento, siempre nos vemos obligados a hablar de un “*presente del pasado*” o, vice versa, de un “*presente del futuro*”. – Para una discusión de esta posición, véase también Merleau-Ponty 1945: p. 471.
- 11 François Zourabichvili, en su ensayo magistral sobre Deleuze, ha sacado conclusiones pertinentes al respecto: “Le présent n’est concevable que s’il est en même temps présent et passé, puisqu’on n’expliquerait pas sans cela qu’un présent puisse devenir passé lorsqu’il est supplanté par un autre. Le champ invoqué n’est pas celui d’un passé relatif au présent: en lui [c’est-à-dire, dans ce passé] coexistent toutes les dimensions capables de s’actualiser, et non seulement celles qui furent autrefois actuelles. Il n’est pas un réceptacle ou viendraient s’accumuler tous les anciens présents, il conditionne au contraire la différence et la substitution des présents [...]. C’est un passé absolu, qu’il faut appeler *passé pur* ou *passé virtuel* pour le distinguer des souvenirs empiriques de la mémoire représentative [...].” (Zourabichvili 2005: 75, ss.; cursivas: Zourabichvili)
- 12 Véase Gould 1992: II, p. 71.

OBRAS CITADAS

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, 2. Paris: Gallimard, 1974.

Deleuze, Gilles. "Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne" *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 40-49.

Gould, Glen. *Vom Konzertsaal zum Tonstudio. Schriften zur Musik 2*. München, Zürich: Piper, 2002 [1984]: .

Heidegger, Martin. *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1965³.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1963¹⁰ .

Kurth, Ernst. *Musikpsychologie*. Bern: Verlag Krompholz & Co, 1947.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Librairie Plon, 1958 et 1974.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

Rivera Martínez, Edgardo. *País de Jauja*. Lima: Promoción Editorial Inca S.A. (PEISA), 2001 [1993]⁴ .

Zourabichvili, François (2004): *Deleuze, une philosophie de l'événement (avec une introduction inédite)*; en: François Zourabichvili; Anne Sauvagnargues; Paola Marrati (2004): *La philosophie de Deleuze*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004. pp. 1-116.

**ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA:
LA CONSTRUCCIÓN IMAGINARIA DE LA BARRIADA
PERUANA EN *PATÍBULO PARA UN CABALLO*
DE CRONWELL JARA**

Cynthia Vich
Fordham University

En la numerosa ficción narrativa sobre la periferia urbana peruana, la obra de Cronwell Jara es ya un punto de referencia obligatorio. Sus dos novelas sobre el tema, *Montacerdos* (1981) y *Patíbulo para un caballo* (1989) han merecido la atención de varios críticos¹ que las han abordado desde distintos enfoques. En este artículo, mi intención es proponer *Patíbulo para un caballo* como un texto que presenta la historia del pueblo de Montacerdos como narrativa fundacional de la barriada peruana². Como narración de origen que intenta explicar un grupo humano y su sistema social, la novela construye la historia de un sujeto colectivo; de un “nosotros” (los pobladores de Montacerdos), que podría identificarse con todos los migrantes provincianos que llegan a las ciudades peruanas. Como narración de las luchas por la defensa del espacio vital y por su reconocimiento oficial, la novela se presenta como metáfora de una realidad social de importancia central para el Perú de fines del siglo XX.

El año de publicación de la novela, uno de los peores del conflicto armado interno peruano, corresponde a un momento de la historia nacional donde el desplazamiento masivo de los pobladores rurales hacia las zonas urbanas se presentaba como la segunda gran ola migratoria de aquel proceso iniciado desde finales de los años cuarenta. En 1989, las precarias condiciones de vida y las dificultades de integración económica y social de los recién llegados a las ciudades se repetían. La biografía de Cronwell Jara está estrechamente ligada a este proceso. Nacido en Piura en 1950, de muy pequeño migró con su familia a Lima, donde creció en una barriada. Posteriormente, y en el contexto de las reformas educativas de los años

sesenta y setenta, Jara hizo sus estudios superiores en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Así, formó parte de un emergente grupo de intelectuales capitalinos cuyo origen se remontaba a la experiencia de la migración. Entre los años cincuenta y los ochenta, y a pesar de la movilidad social experimentada por algunos pocos (Jara entre ellos), las condiciones de vida en las barriadas de Lima no cambiaron sustancialmente. El desempleo y la precariedad continuaron siendo la marca de la cotidianidad, y la mayor parte de los pobladores se vio forzada a subsistir únicamente a través de su inserción en la economía informal. A partir de los años ochenta, con la masiva llegada de los nuevos migrantes que huían de la violencia en el campo, las dificultades económicas y las precarias condiciones de vida empeoraron. En medio de la aguda crisis económica y política de esos años, la población de Lima siguió creciendo y la falta de trabajo y de recursos era cada vez mayor. Bajo condiciones todavía más críticas que las de sus predecesores, los nuevos migrantes tuvieron que luchar otra vez todas aquellas batallas iniciales: montar precarias viviendas, resistir los intentos de desalojo, abogar por el reconocimiento oficial de sus comunidades. Si anteriormente el estado peruano no había logrado insertar la mano de obra migrante en el sistema económico formal, en los ochenta la incapacidad de éste para satisfacer las demandas básicas de una población que llegaba a las ciudades como refugiada de guerra intensificó las condiciones de abandono que persistían en las barriadas desde sus inicios. Este es el contexto en el cual quiero insertar mi lectura de *Patíbulo para un caballo*: como una mirada hacia los orígenes de los asentamientos humanos limeños surgidos de la migración provinciana. Se trata de la mirada de un sujeto que, habiéndose criado en una barriada, al hacerse adulto sale de ella y desde cierta distancia espacio-temporal decide hacerla objeto de estudio y reflexión. Aquí es donde se dan las coincidencias entre el autor y la narradora principal de la novela. Como Maruja, Jara fue también uno de aquellos niños migrantes de primera generación que se establecieron en una barriada en las afueras de Lima y al hacerse adultos accedieron a una educación superior. En la novela, Maruja, estudiante de sociología, vuelve a Montacerdos para recopilar material para su tesis sobre el origen de las barriadas en el Perú. La historia de Montacerdos le llega al lector a través de las conversaciones de la joven socióloga con aquellos que lucharon por la supervivencia y por el reconocimiento oficial de la barriada. Son estas historias orales las que Maruja va a convertir en documento escrito. De esta forma, *Patíbulo para un caballo* es una novela que narra el proyecto de rescate histórico de una comunidad que simbólicamente se propone como narración paradigmática del nuevo Perú urbano de origen migrante. Al ubicar históricamente la novela en 1948, es decir, en los años iniciales del proceso migratorio, Jara nos da una razón más para leerla como un intento de evaluar, cuarenta años más tarde, las luchas y los logros de aquellos fundadores de las barriadas

limeñas. De esta forma, el objetivo de reconstruir literariamente los orígenes del fenómeno sería el de crear una narrativa fundacional que sostenga y de coherencia simbólica a un grupo humano y a un fenómeno (la lucha por la “fundación”) que los caracterice y les dé identidad colectiva. La necesidad narrativa de rescatar una herencia histórica de lucha y de conquista de un espacio propio marcaría entonces el paso a la adultez, en el espacio simbólico, de aquellas primeras comunidades de migrantes. Como mito de un origen, la novela podría servir así como punto de referencia simbólico de una historia colectiva que será restaurada una y otra vez por las futuras generaciones de migrantes.

¿Qué imagen de la vida en la barriada nos da *Patíbulo para un caballo*? Se trata de un texto que muestra la tensión de un sujeto narrativo cuya mirada hacia su lugar de origen expresa un notable conflicto. Este se da entre la necesidad de construir una narrativa heroica que legitime la gesta fundadora de la barriada, y la fuerza de una conciencia crítica que, más allá de ese primer impulso, evalúa los enormes problemas internos y externos que condenan a esta comunidad a una vida de miseria material y espiritual. En el gran relato de la lucha del migrante poblador de la barriada peruana, esta novela puede leerse tanto como la historia de un triunfo o como la de un fracaso. Esto ocurre porque la visión que ofrece de los hechos, es decir, el punto de vista desde el cual se narra, no es unívoco sino múltiple: a veces la historia llega al lector a través de la voz de la narradora principal (Maruja la joven universitaria), pero otras lo hace a través de las múltiples voces de los pobladores de Montacerdos a quienes ella está entrevistando. Complicando más este juego de perspectivas, a estas voces también se les suma aquella de la Maruja niña, quien, recordada por la Maruja adulta, también da su propia versión de los hechos. Mi hipótesis es que estos múltiples puntos de vista narrativos representan dos maneras de enfrentarse a la historia: la del mito heroico y la del realismo³. Estas dos formas de ver el mundo operan en base a lógicas distintas. Por un lado, la perspectiva mítica se relaciona a la oralidad y a cierta lógica infantil en la que domina, por ejemplo, la creación de héroes y el paradigmático triunfo del bien sobre el mal. Por otro, la lógica de la subjetividad adulta, estructurada en la primacía de lo racional, observa analíticamente la realidad y se plantea preguntas que buscan trascender el cuento de hadas de final feliz. La tensión entre estas dos formas de construir narrativamente la historia puede apreciarse en diversas instancias de la novela. Pero es en la doble identidad del personaje de Maruja donde el conflicto rompe la unidad del sujeto: en la novela, Maruja es al mismo tiempo una niña que participa de la narración colectiva y heroica de las hazañas de su comunidad, y una joven socióloga que con los instrumentos críticos de su formación universitaria, presenta la compleja realidad de su lugar de origen.

La historia que se cuenta en *Patíbulo para un caballo* es la de la lucha de los pobladores de Montacerdos contra el cerco policial que el gobierno organizó para intentar desaparecerlos y para evitar que entraran a formar parte de la ciudad de Lima. Las sangrientas, larguísimas y sucesivas batallas entre “fusileros” y pobladores estructuran todo el acontecer narrativo de la novela, que termina con el triunfo de los últimos y con su reconocimiento por parte del gobierno como “ejemplares peruanos”. La historia de este triunfo es recreada por la memoria de aquellos pobladores a los que Maruja se encuentra entrevistando veinte años más tarde. En esta narración colectiva que se construye mediante el recuerdo, los pobladores que vivieron los años de la lucha contra el cerco son los principales narradores. Y entre ellos, está también la misma Maruja cuando era niña: ella, desde su perspectiva infantil, es una de las voces narrativas que presenta los hechos. Vemos entonces cómo en el proyecto de recopilación de datos de la Maruja adulta, lo que domina son las historias basadas en el recuerdo y en la relación autobiográfica de los informantes con lo ocurrido; en otras palabras; la dimensión afectiva de una narración que está contando la historia de la propia supervivencia. El conflicto de perspectivas al que me referí anteriormente aparece cuando este discurso de memoria autobiográfica y colectiva se enfrenta con la necesidad crítica de un sujeto individual que desde otras coordenadas busca evaluar los orígenes y preguntarse por el futuro (la Maruja adulta). Este contraste se hace más complejo aún cuando las dos perspectivas opuestas coinciden en un mismo personaje. Me refiero, otra vez, a la perspectiva crítica de un sujeto educado y urbano (Maruja adulta) en contraste a la visión heroica y a la lógica mitificadora de la Maruja niña, que posee (como muchos de los otros personajes-narradores) una subjetividad que todavía no se ha “separado” de los sucesos que narra. Creo que la complejidad de la visión de Jara sobre la barriada limeña se representa claramente en esta dualidad de enfoque.

La narración heroica: basurización y resignificación

La historia que los habitantes de Montacerdos le narran a Maruja es una historia heroica. ¿Cuáles son los elementos que forman esta historia de triunfo? ¿Cómo se construye la dimensión heroica que muestra cómo los pobladores de la barriada lograron vencer las espantosas condiciones de vida y la sistemática violencia con las que se intentaba negarles el derecho a una vida digna en la ciudad? La respuesta se encuentra en la caracterización de esta comunidad como una entidad cuyos sujetos despliegan un notable instinto de vida que los hace trascender los durísimos obstáculos que se les presentan. Se trata de un grupo humano que, defendiendo su derecho al placer, a la belleza y a la espiritualidad, muestra su fortaleza y su superioridad

moral al re-significar todo signo de muerte que se le impone y transformarlo en afirmación de vida. Los habitantes de Montacerdos neutralizan los ataques de un *status quo* que busca degradarlos, convirtiendo estos mismos ataques en ejercicios de goce re-humanizador. A través de este proceso, lo que hacen es rechazar la forma como el gobierno los entiende y cómo el mismo busca definirlos; es decir, como basura, como mero desecho. La dimensión heroica de este grupo humano surge así de la fuerza y de la convicción con la que éste defiende su plena humanidad y sus inalienables derechos frente al ataque *basurizador* del estado.

Aquí es preciso explicar un poco el término *basurización*. El concepto pertenece a Daniel Castillo, quien en su análisis de la geopolítica entre lo que llama el “Primer Mundo” y “la Gran Periferia” lo explica como un mecanismo subalternizador a través del cual el poder crea otredades que perpetúan la dinámica de la relación amo-esclavo. El acto de *basurizar*, definido por Castillo como “la activación de mecanismos de descongestión del centro gracias a un uso estratégico de sus recursos” (30) es en otras palabras la creación de un basural material y simbólico que el poder (el “centro”) construye como espacio totalmente ajeno a sí mismo, precisamente para poder justificar su propia legitimidad por oposición a él. Se trata de la construcción de una alteridad radical que es la que sostiene la diferenciación entre dos *locus*: el centro (limpio y productivo) y el basural (estéril, contaminado y contaminante). Negándose a aceptar sus propios desechos como elementos constitutivos de su identidad, lo que hace el poder es construir el espacio del basural o “vertedero” para así poder descargar y desconocer sus propios residuos (su parte de “basura”) en un lugar *otro* que luego será estratégicamente naturalizado como el auténtico y único basural, hogar de aquellos a los que llamaremos “seres basura”.⁴ La *basurización* es, esencialmente, un proceso mediante el cual el poder intenta adjudicarle sus “trapos sucios” (los desechos de su propio sistema) a otros a los que busca naturalizar como paradigmáticos “seres basura”.

En *Patíbulo para un caballo*, Montacerdos se caracteriza como un lugar en progresiva descomposición. La extrema miseria, la suciedad y la enfermedad de sus pobladores son su marca de identidad. Como lo expresan los mismos personajes de la novela, Montacerdos “es un chiquero” (260) donde la gente vive pudriéndose en los “fangales excrementicios” producto de la obstrucción del agua causada por los fusileros enviados por el gobierno:

Estamos sobre la miasma. Olemos a mierda. Comiendo carne de rata; tuzas, raíces de caña, palos, chala seca; lo que mastican los chivos y los puercos; durmiendo sobre colchones de moscas, con gente desesperada que no teniendo nada que comer, empieza a cortarse los dedos, las orejas, para cocinarlos y dar qué comer a a los hijos, y es macabro, truculento, espantoso, ¡pero es cierto! (281)

En la novela queda claro que Montacerdos como habitat degradado es producto de un sistema para el que la barriada es el lugar de descarga, el “desecho” de una productividad que ocurre en otra parte y que está vedada para los “seres basura”. La abundancia de aquel lejano “centro” donde todo transita, bulle y vive se presenta como la contraparte de aquel “vertedero” en el que se vive. Se trata de un espacio condenado a la esterilidad y al salvajismo, maldito por haber sido condenado por aquel dedo de muerte de la existencia marginal. Así lo expresa el recuerdo que hace hablar a la Maruja niña:

Un aire blanco, redondo y vacío reinaba en todo. Y en todo, un enmudecimiento tan mortal, que sentí de repente que todos podríamos oírnos los ruidos y rumores secretos de las vísceras, o el rodar más leve de uno de nuestros pensamientos. Que la muerte así, sin acaso saberlo, nos había tocado con la punta de su dedo de hueso. Pues no oíamos nada, no se oía nada, ni siquiera la respiración por dentro. Fue descubrir en ese instante que vivíamos detrás de todo; “es el abandono en que nos tiene hoy el gobierno”, se oyó la voz del Gringo Pérez no sé por dónde. Como de haberse acabado el mundo. De vivir lejos del mundo. De las ciudades, los edificios y de la gente. Pues ni un ruido ni cloqueo de gallina. Ni las súplicas celestiales de la Santísima. Sólo el vacío. Montacerdos pareció suspendido de un hilo de nada, sobre la nada, al pie de lo indecible, en lo incoloro y sordo de lo aún no nacido. (197)

Esta caracterización de la barriada como basural material y simbólico va de la mano de su sujeción al brutal desprecio de un poder que desde una lógica discriminatoria acusa a los pobladores de Montacerdos de querer destruir el orden de la ciudad. Para el comandante Dantón Pflucker, el jefe de los fusileros, los migrantes provincianos llegan a Lima “a atosigarla de inmundicia, a envenenarla con su podrida habla pestilente a coca y a llenar las calles de indigencia y sarna” (294). Con estas palabras, el estado revela el profundo racismo de base higienista del que se sirve para instrumentalizar a la población urbano-marginal como auténtica amenaza a la salud y al bienestar del país: “No se imagina la iglesia las enfermedades que nos acarrean y a las probables epidemias a las que nos someten? ¿Ni el desorden económico que ocasionan al país?” (294), vuelve a decir Pflucker. Para el estado, Montacerdos es un foco infeccioso del que sólo pueden salir enfermedades contagiosas, sujetos pestilentes y mera “inmundicia”. Es además un lugar estéril donde no puede florecer la vida. Es a esta *basurización* a la que los pobladores de Montacerdos se enfrentan al narrar su historia. Negándose radicalmente a vivir en los términos que les impone el estado (como “seres basura”), estos sujetos van a sentar las bases de su narrativa triunfal. La pregunta entonces es ¿cómo es que estos seres desposeídos logran romper la lógica perversa de la *basurización*? ¿Cómo se construye la epopeya con la que los “seres basura” se transforman en ejemplos de

plenitud vital y de la fuerza del espíritu humano para luchar contra la adversidad? Más aún, ¿cómo lo hacen sin “limpiarse” y sin así reproducir la lógica higienista del poder que los basuriza? En la historia narrada por los personajes a Maruja, abundan episodios en los que puede apreciarse un mecanismo de re-significación a través del cual los sujetos transforman los mismos signos que reciben como ataque basurizador y los convierten en el eje de fantásticas y heroicas hazañas que reivindican su profunda humanidad y su inquebrantable instinto de vida.

Un ejemplo notable de esto es la dualidad héroe/monstruo de Pompeyo Flores, una suerte de titán cósmico que al mismo tiempo es la bestia más aterradora y el más noble y sublime espíritu de Montacerdos. Pompeyo es descrito como un ser espeluznante; como una especie de engendro a medio camino entre humano y animal⁵ cuya historia posee los rasgos de un auténtico relato mítico: tras recibir de su padrastro un garrotazo en la nuca cuando era niño⁶ contrajo una extraña “enfermedad del crecimiento” (24) y así se convirtió en una bestia devoradora de todo: plantas, libros, basura, todo tipo de animales e insectos. Criado a palazos como un cerdo en el basural, su feroz voracidad es el rasgo emblemático de una identidad atada a la miseria que lo convierte en símbolo de todo Montacerdos. Sin embargo, Pompeyo es inquestionablemente el héroe principal de la novela⁷. Como irreductible soldado, Pompeyo es expresión del más tenaz espíritu de lucha, y su capacidad para transformar los ataques y las desgracias que se le imponen en ejercicios de re-humanización y de afirmación de su propia autonomía es testimonio de aquella re-significación de signos a la que me referí anteriormente. Veamos un ejemplo. Tras haber sido declarado muerto después de una batalla contra los fusileros, Pompeyo regresa a Montacerdos en una escena que muestra todas las características del retorno triunfal a la patria de un héroe de guerra. En una atmósfera cuyas descripciones indudablemente nos remiten al realismo mágico de Macondo, Pompeyo, orgulloso, despliega la bala que tiene metida en la cabeza como si fuera un trofeo. Le muestra a todos que, en vez de matarlo, el proyectil ha quedado absorbido por la increíble capacidad de resistencia de su cuerpo, que lo ha acogido - como en un nido - para hacerlo “dormir” allí (121). Lo que vemos en esta delirante imagen es el resultado de un procedimiento lúdico mediante el cual el sujeto, frente a la situación límite, se las ingenia para quitarle a la bala todo su potencial destructivo y la convierte en un inofensivo juguete. A la manera de un niño que ve en el juego la forma de ejercer dominio sobre una realidad que lo sobrepasa, aquí Pompeyo “exorcisa”⁸ la bala y la despoja de su contenido maligno, haciendo del forado que ha dejado en su cuerpo una especie de “camita” donde la va a poner a descansar. Pero esta capacidad transformadora de la realidad no termina allí. Luego de dejar a todos boquiabiertos al mostrarles lo que había hecho con la bala, “barrote en mano y con una firmeza sólo suya” Pompeyo declara: “Pero un día a esta

bala la cagaré por el culo. ¡Y me la pondré de collar!” (122). A la manera de un auténtico Calibán, vemos aquí cómo Pompeyo no sólo se ha *comido* la bala, nutriéndose del objeto que venía a destruirlo, sino que además, al hacer pasar la bala por su cuerpo - al controlarla *dentro* de éste- la ha vuelto a crear, re-definiéndola. Su desafío al poder, su rechazo a recibir pasivamente sus ataques, se da precisamente en su transformación del elemento que viene a matarlo en un mero desecho que él mismo va a expulsar. Pompeyo reproduce de esta forma la misma estrategia basurizadora que usa el poder contra él, devolviéndole al agresor la venganza de su acto liberador: si con esa bala el poder intentaba destruir su cuerpo como si fuera una basura, al mencionar su intención de “defecarla” Pompeyo le quita todo su contenido amenazador y la vuelve un objeto minimizado, despreciado por un sujeto autónomo y empoderado que va a evacuarla como desecho. Más aún, al decir que va a ponérsela “de collar”, lo que hace es repudiar la violencia a través de la burla. Así, con la plenitud del gozo infantil, Pompeyo crea una distancia irónica⁹ – un espacio de confort – que neutraliza la atrocidad recibida. Este placer de la trasgresión mediante el ejercicio lúdico – burlesco - de las funciones vitales del cuerpo puede leerse además como la forma como esta subjetividad infantil que no ha reprimido aún el sentido de continuidad entre su cuerpo y su excremento, se enfrenta a un poder adulto represor y disciplinante. Siguiendo esta lectura, la re-humanización de la relación de Pompeyo con el proyectil convertido en propio desecho puede codificarse políticamente como la victoria de la espontaneidad y la libertad de la lógica del niño frente al ataque basurizador del orden adulto.

Mencioné antes que Pompeyo como personaje representaba también el aspecto sublime y noble del espíritu humano. Y es que es Pompeyo quien a través de su comportamiento frente a sus amigos, sus maravillosos proyectos y su forma de ver el mundo, representa aquel terco optimismo que constituye la base de la óptica narrativa del relato ofrecido por los personajes de Montacerdos. A pesar de ser un auténtico monstruo, el lector aprecia cómo Pompeyo se niega a hacer de su propia monstruosidad el límite de su existencia. Desde el extremo mismo de su ser degradado, el impulso vital de Pompeyo lo hace el líder de una serie de empresas que buscan re-humanizar y cultivar el espíritu de los habitantes de Montacerdos para impedir así que la cotidianidad de la violencia y la miseria que se les impone sea su único horizonte vital. Junto con otro fabuloso personaje de similar naturaleza mitológica – Medio Gusano Jer Bruckman – Pompeyo construye, en el medio del basural, una delicada “Casa de Té” donde ambos, en aquel misterioso “lenguaje de las flores”, se dedican a la tertulia sobre temas como la belleza o las maravillas del mundo natural. Posteriormente, este lugar se transforma en la “Casa de la Poesía”, una especie de mágico huerto donde los poemas crecen como plantas, se exhiben en impecables vitrinas y donde también se ofrecen singulares servicios como la venta y reparación de

poemas (345-6). Pompeyo se presenta muchas veces intentando contagiarle a otros su pasión por el cultivo espiritual: a los niños, les presenta regalos exquisitos como el Kama Sutra y el Códice sobre el vuelo de los pájaros de Leonardo da Vinci. De hecho, logra su cometido al convertir uno de estos regalos en la fuente de inspiración de un proyecto muy representativo de Montacerdos como un pueblo que lucha por trascender la miseria en la que vive y que reclama su legítimo derecho a la felicidad por encima de las desgracias cotidianas. Me refiero al proyecto de la legendaria “máquina que vuela”, una especie de cometa gigante hecha de harapos y basura por Yococo y puesta a volar por Pompeyo. El episodio que recrea el primer vuelo de esta máquina nos brinda una maravillosa imagen donde vemos cómo aquellos “seres basura” logran zafarse del horizonte excrementicio que los sujeta, y se elevan – aunque sea sólo por un instante - hacia una plenitud vital que los hace dejar atrás su sórdida vida:

Hermoso hasta las lágrimas, rugiendo las hélices, las alas perfectas y extendidas, Pompeyo Flores levantó sobre sus hombros el edificio alado y nos fuimos hacia la colina de la linchada a buscar viento. No cabíamos de contento y nuestros corazones saltaban con ese alboroto de las aspas queriendo zafarse de sus ejes. /.../ Los vecinos abrían sus puertas y quedaban admirados. Begonia la Ojitos de Puerco no pudiendo con la euforia, ufana iba diciendo: ¡Me orinaré de gusto desde arriba sobre los fusileros! (163)

Este episodio es además un claro ejemplo del carácter mitificador de aquel relato construido por los habitantes frente a Maruja la socióloga:

...y así no faltó quienes subidos sobre los zancos, sobre los techos y los palos más altos del corral guardarían para siempre en la memoria colectiva de la historia, estremecidos y afiebrados, la gloriosa imagen de la espléndida ave alada despeñándose con el altísimo terror del sabio colgando de las patas (166) /.../ El Chivillo auguró que un historiador algún día hablaría de la hazaña y que por artes de la numismática y la filatelia se les registraría para la posteridad y el orgullo patrio en preciosos timbres postales y en sonantes monedas de plata y oro, /.../ y que no sería de admirar si retablistas, pintores y músicos del folclor nacional (el Guitarra Mágica y don Prodigios, por ejemplo), a partir de ese momento del descenso, lo recordaran en delicadísimas obras de arte.” (167)

Como puede verse, la dimensión utópica que en la conciencia de los habitantes de Montacerdos provoca el vuelo de esta máquina nos muestra una comunidad que con este acto recupera su autoestima y se imagina legitimada dándose el lujo de proclamar la gloria de su hazaña. A través de historias como ésta se construye el imaginario de un pueblo que, al narrarse de esta forma, cruza el cerco de la deseada legitimidad y se proclama a sí

mismo como ejemplar punto de referencia en el relato de los orígenes del nuevo Perú urbano. Así, recuperando su derecho a soñar, la hiperbólica fabulación de los narradores intenta construir una historia heroica.

Aunque sin los rasgos sobrenaturales que caracterizan a Pompeyo, las mujeres de Montacerdos también son presentadas en dimensiones heroicas. En diversos episodios, lo que se resalta es el inquebrantable espíritu de lucha de las mujeres que, organizadas como auténticas soldadas, se enfrentan con valentía y con feroz elocuencia a los fusileros enviados por el gobierno. El protagonismo de éstas como legendarias luchadoras sociales y como vehementes defensoras del derecho a existir de la barriada es una constante a lo largo de toda la novela. Aquí las palabras de una de ellas como ejemplo:

“Y que sepa el mundo que aquí – añadió la vieja Ponciana Sora -, ¡ya hay un pueblo! Se vive. Que este pueblo ya no es un desmante. Ni un cagadero de camiones del municipio ni de fábricas /.../ Ni que semos méndigos de naide, carajo – prosiguió la vieja Ponciana-; y que no suplicamos, ¡exigimos! Porque somos decentes y no animales para que nos tengan así como a marranos! (31)

En estas palabras destaca la fuerza con la que se rechaza la ofensiva basurizadora que intenta perpetuar la condición de vertedero de Montacerdos. La defensa de la barriada es así una épica en la que las mujeres tienen un claro protagonismo al mostrarse como auténticas guerreras incapaces de dejarse amilanar por los fusileros, sus enormes caballos y sus armas siempre listas para disparar. En una escena narrada desde el asombro y el innegable orgullo de la niña Maruja, son ellas las que se amotinan “cada quien con su hijo”, sus letreros y sus ollas vacías (43-44) y se dirigen al cerco para enfrentarse a los guardias. Estos, con la inmensidad de sus caballos, las rodean atrapándolas y proceden a denigrarlas: hacen que los caballos defequen frente a ellas “esposos guanos en volcánicas furgonadas” (50). Enseguida, y como respuesta a las palabras del capitán Pflucker que las acusa de ser “indias” y, por lo tanto, basura, las mujeres responden:

¡Endias ya no semos! Semos de Santoyo, caballero, de Cantagallo, Mendocita y de los Barrios Altos. /.../ Peruanas, caballero. Decentes. (51-52)

Lo que es obvio en estas palabras es un claro reclamo por ser reconocidas de forma distinta (ya no como basura) por el Perú oficial. Para adquirir dignidad de ciudadanas, estas mujeres son plenamente conscientes de que tienen que rechazar ser vistas como “endias”, y es así como sus palabras propician la construcción del relato heroico de un pueblo que busca fijar su identidad en la migración y en el paso de lo rural a lo urbano. Desde esa perspectiva, se trata de un ejercicio de re-significación y de la elaboración retórica de una narrativa fundacional.

Realismo y quiebre del mito

Por su tenaz defensa de su derecho a un espacio donde vivir, y por las muchas formas como Montacerdos se muestra como un lugar donde todavía es posible la solidaridad de los proyectos comunes, el cultivo espiritual y hasta breves pero intensos momentos de felicidad, no resulta difícil leer *Patíbulo para un caballo* como un relato celebratorio de la habilidad del espíritu humano para triunfar sobre la adversidad¹⁰. Sin embargo, como indiqué al principio de este ensayo, cualquier optimismo que transmita la novela se ve atemperado por una dicotomía mito/realidad que persiste por encima de todo impulso mitificador en la elaboración de la historia de Montacerdos como imagen paradigmática de la barriada peruana. En este quiebre del marco utópico, la denuncia de las que han sido llamadas “las fuerzas antisociales”¹¹ de Montacerdos obstruye la fluidez de la narrativa heroica y aparece como la contraparte realista del proceso mitificador que en tantas ocasiones caracteriza la perspectiva narrativa de la novela. Si en los ejemplos comentados anteriormente Montacerdos aparecía como una comunidad cohesionada por la solidaridad y la grandeza espiritual de sus habitantes, también es necesario recordar su caracterización como un lugar donde persiste la envidia, la ignorancia, la cobardía y el egoísmo individualista. Estos elementos destructores de todo ideal comunitario se cuelan en el recuento de la historia hecha por los pobladores, denunciando así las profundas flaquezas de un grupo humano que muchas veces es el peor enemigo de sí mismo.

El aspecto más contundente de esta visión anti-heroica es la forma como repetidamente los habitantes de Montacerdos destruyen tantos proyectos destinados a sacarlos de su miseria “matando” real o simbólicamente a sus propios héroes. En este aspecto, el caso más significativo es el asesinato de Celia Ordóñez, la maestra del pueblo. Fundadora de una escuela donde enseñaba gratis a leer y a escribir a niños y adultos, se cuenta que Celia además luchó infatigablemente por despertar la conciencia política de los pobladores de la barriada. Fue así como formó el Club de Madres y organizó seminarios para instruir a la población sobre sus derechos y sobre las razones de su marginalización. Pero como bien ha sido señalado, su tragedia radica en que fue asesinada por la misma gente a la que intentaba ayudar¹². Una noche, un grupo de pobladores dirigidos por Ponciana Sora (la misma que cité anteriormente en su heroico desafío a los fusileros) entró “a cuchillada y pedrada limpia” (22) a la escuela y brutalmente golpeó a la maestra para luego quemarla viva incendiando el local. Las razones de este crimen nunca quedan claras, pero las hipótesis que se presentan en boca de algunos personajes denuncian una mentalidad donde la ignorancia, la superstición, los prejuicios y sobre todo un fuerte moralismo represor de base machista aparecen imponiéndose sobre todos los otros lazos positivos

que unen a la comunidad¹³. Las múltiples denuncias hechas por la madre de Maruja al recordar este crimen apuntan a la persistencia, entre los habitantes de Montacerdos, de una mentalidad muy conservadora con respecto al rol de la mujer. Según Mamá Griselda, el responsable de su muerte fue el odio conservador de algunos pobladores frente a esta atractiva mujer que no ocultaba sus valores liberales y sus varios amantes. En la novela puede verse cómo el simple recuerdo de Celia es una fuente de tensión en la narración del pasado de Montacerdos hecha por sus propios habitantes. Cuando se le invoca, algunos insisten en identificarla como una comunista que envenenaba las mentes de sus alumnos. Otros, la acusan de haber sido una bruja que hechizó a Heraclio Rojas, un hombre casado, y se hizo embarazar por él. Pero también hay quienes, como Mamá Griselda, la defienden a ultranza y reconocen su legado: “¡Malditos! (20) /.../ La envidiaban, no la entendían, pero hizo mucho por el pueblo. Y mucha hembra jue para los indios, mucha mujer, mucha dama, para las polleronas” (23). El conflicto de posiciones en torno a Celia y su apuesta por la educación muestra así las profundas brechas de una comunidad donde distintos valores y mentalidades se encuentran en pugna, y donde no se logra un acuerdo en cuanto al camino a seguir para salir de la miseria. En relación a este conflicto, puede decirse que la novela presenta a la joven socióloga Maruja, auténtica heredera del camino trazado por la maestra, como el modelo del progreso y hasta de la reivindicación histórica de toda la comunidad (ya que con su tesis, Maruja insertará a Montacerdos en la legitimidad de la ciudad letrada). Desde esta perspectiva, lo que se denuncia es la incapacidad de los pobladores de Montacerdos para reconocer en la educación un arma para salir de la miseria: ellos mismos desperdiciaron la oportunidad que les brindó Celia. De ahí que sólo algunos, como Maruja, la “comelibros”, logran el ansiado progreso.

Otra denuncia del carácter autodestructivo de Montacerdos es cuando se recuerda la expulsión de la barriada del doctor Napoleón Annunciata, antiguo novio de Celia, en la que se acusa a otra vez a Ponciana Sora, al Puma Santos, al Matabueyes y a “otros apristas y apolíticos” (146). Acusado de “cobrar poco” en sus consultas y de “ser sospechosamente comunista”, este médico había creado la única posta médica de Montacerdos, local que desapareció con su expulsión. Como la escuela fundada por Celia, la posta del Dr. Annunciata era un intento de darle a los pobladores de Montacerdos uno de los tantos servicios básicos negados por el estado, pero fue destruido por la misma comunidad que se servía de él. En la voz de algunos pobladores que expresan su deseo por el retorno de Annunciata se puede percibir el lamento por ese otro triste ejemplo de una oportunidad perdida para la barriada.

Vemos así cómo Montacerdos aparece como un lugar de conflicto entre fuerzas contradictorias, un espacio de lucha donde los mismos que por momentos son admirables líderes o progresistas críticos sociales (Ponciana

Sora y Pólvoras Flores, por ejemplo), en otros aparecen como auténticos representantes del mal y de fuerzas retrógradas¹⁴. La dualidad de estos personajes actúa además en contraparte al perfil exclusivamente heroico de otros (Pompeyo, Celia y Annunciata, por ejemplo), y así la lucha entre las fuerzas representadas adquiere las dimensiones de una auténtica y épica batalla moral. En ésta, el egoísmo, la intolerancia y la violencia se conectan a un individualismo que se muestra como el peligro más aterrador que debe enfrentar Montacerdos como comunidad. Frente a los utópicos proyectos y heroicas hazañas que como símbolo de los valores solidarios ofrecen algunos (Celia, Annunciata y Pompeyo), vemos cómo Montacerdos también está dominado por fuerzas que sofocan y traicionan los logros de los primeros. Donde más consistentemente se aprecia esto es en la actitud de la mayoría de los pobladores frente a la desaparición de Pompeyo después de la última batalla contra el cerco. A pesar de haber puesto en peligro su vida innumerables veces como fiero gladiador contra los fusileros, cuando se levanta el cerco y terminan las batallas los habitantes de Montacerdos se muestran totalmente indiferentes frente al destino de Pompeyo. Los únicos que se acuerdan de él son los niños, y ante las insistentes preguntas de éstos los adultos se encogen de hombros y miran hacia otro lado “como despertando de un mal sueño, de algo que espantaba, sobrecogiéndose de un ser del cual no se debía hablar” (375). En boca de Maruja, que recuerda cómo ella y sus amigos preguntaban por él sin obtener respuesta, la denuncia es clara: “lo habían olvidado, lo querían olvidar, lo estarían olvidando” (375). Al ser los niños los únicos capaces de reconocer el heroísmo de Pompeyo, la condena de los mismos frente a la indiferencia de los adultos se hace sentir en las palabras del Chivillo:

“pero irá grande como un brioso y triunfal caballo por algún villorrio, y como siempre que la infamia, la incomprensión y la mala fe de los hombres lo sigan: no faltará para él un patíbulo” (376).

Conclusiones

La visión heroica de Montacerdos, construida por el recuerdo de sus primeros habitantes (entre ellos la niña Maruja), se quiebra con la visión y los comentarios de la Maruja adulta hacia el final de la novela. Al referirse al levantamiento del cerco que cancela los límites formales entre Montacerdos y la ciudad, Maruja adulta recuerda cómo los pobladores de la barriada empezaron a integrarse al nuevo mercado de trabajo. Al recordar esto, también repara en la observación que hizo en ese entonces sobre la recién adquirida vitalidad de su pueblo: según se le ocurrió, Montacerdos sólo estaba “ensanchando la botella y su mundo de Medioevo” (373). Al recordar

haber dicho esa frase, Maruja parece estar dando cuenta que ya en ese entonces empezaba a sentirse cínica frente al supuesto “triumfo” de su pueblo. En consecuencia, este emergente cinismo encontró representación en una imagen que le era bastante familiar entonces: la botella de insectos de su hermano Yococo.¹⁵ Ahora, años más tarde, Maruja adulta recuerda aquella metáfora con la que en aquel momento empezó a entender que lejos de desaparecer, la cárcel de miseria y las condiciones de vida inaceptablemente “medievales” de Montacerdos simplemente continuaban. Entonces, Maruja retoma su antigua metáfora, pero ahora la sustenta con un discurso de corte sociológico que claramente muestra su nueva identidad de científica social:

Y los cercos de pobreza, de ignorancia en zonas carentes de medicinas y condiciones mínimas de salubridad, continuaban multiplicados ahora por otros confines en torno a la gran metrópoli, la nación de los tranvías, el monstruoso pulpo costeño de tentáculos suctores de ilusiones, vanas esperanzas y de vidas que es Lima. Y aquí el mundo continuaba no con la consabida forma de un huevo de pavo girando en el espacio, sino con la absurda apariencia de una botella: la botella de arácnidos y de insectos de Yococo...(375-376)

Caracterizando la ciudad con una imagen que se remite a *Lima, hora cero*, texto paradigmático sobre la explosión urbana de Lima durante los años cincuenta¹⁶, lo que lamenta Maruja es el cumplimiento de un temido apocalipsis: la perpetuación y la imparable reproducción del vertedero. Recordando a Castillo, parece como si la entrada de Montacerdos a la lógica de mercado de la vida limeña sólo hubiera servido para instrumentalizar al sujeto y deshumanizarlo subsumiéndolo en una lógica residual (35) en la que la energía vital queda transformada en mera basura. Y frente a este inescapable basural, la conciencia de Maruja se rebela y parece preguntarse ¿qué pasó con el ansiado “progreso” para el que vinimos? ¿cómo se explica la continuidad de esta miseria?

A diferencia de la mayoría de los habitantes de Montacerdos, Maruja dejó la barriada, se educó en la universidad y, de cierta forma, cambió de identidad. Su posición como socióloga le da un tipo de lente muy específico con el cual mirar y evaluar la barriada donde creció: si la dimensión afectiva y la necesidad de legitimación le hacían imposible a los demás pobladores (y a ella misma como niña) alejarse del impulso infantil de la narración heroica, la Maruja socióloga se siente obligada a la mayoría de edad, a un punto de vista político que desde la lucidez del realismo, analice las cosas sin espejismos idealizadores. Así, la doble “voz” de Maruja que aparece en la novela incide en mostrarnos lo angustioso de su dilema: ¿el mito o la historia? Por un lado, como aquella niña que participó furiosamente en la lucha contra el cerco y que amó profundamente a sus héroes, Maruja siente

la necesidad narrativa de trascender cualquier fracaso y de sumarse a la visión mitologizadora que ofrecen los otros personajes. Pero por otro, como científica social cuyo deber es documentar la realidad, Maruja tiene la responsabilidad de no caer en idealizaciones; de ahí que podamos apreciar en sus palabras la desoladora sensación del fracaso de Montacerdos como espacio vital. En la reivindicación de la riqueza espiritual, la energía vital y la profunda humanidad con la que entrañables personajes como Pompeyo llegan a dominar la caracterización de la barriada de Montacerdos, puede verse la necesidad afectiva, apasionada y hasta ética de Maruja por presentar las virtudes más admirables de los pobladores urbano-marginales con los cuales creció. Pero con su crítica, que impide la caracterización de los habitantes de Montacerdos exclusivamente como víctimas, Maruja reafirma su compromiso como intelectual. Desde esta perspectiva, la fundación “oficial” de Montacerdos no es el final feliz de una larga lucha, sino el único momento de esperanza en una trágica historia de fracaso. Frente a la historia de Montacerdos, la mirada de los niños persistirá en rescatar el pasado mítico y la gloriosa memoria de los héroes: en el diálogo final de la novela, el Chivillo afirma que Pompeyo está sumergido en el centro de la tierra, desde donde protege a todos haciendo rotar al planeta con su fuerza. Así, en las palabras de este niño, se afirma que la labor de Pompeyo – y el mágico canto de su amada Liliana – asegura que jamás se perderá “la esperanza de ver alguna vez felices a los montacerdos” (377). Pero la fe y la fantasía han abandonado ya a Maruja. Ella, habiendo dejado de ser niña, asume con tristeza lo que ve más allá del mito.

NOTAS

1 Luis Cárcamo-Huechante, Nuria Vilanova, James Higgins, José Morales Saravia y David Wood son quienes más extensamente han trabajado la narrativa de Jara. Concentrándose en *Montacerdos*, Cárcamo Huechante ve la metáfora y el lirismo como estrategias para enfrentar el hiperrealismo de la violencia que presenta el texto. Por su parte, Vilanova y Higgins se concentran en la narrativa de Jara como testimonio de la emergencia y la movilidad social de los limeños de origen provinciano. Sus trabajos presentan *Montacerdos* y *Patíbulo para una caballo*, junto a obras de otros autores, como materializaciones artísticas de los grandes cambios sociales ocurridos en el Perú a causa de la migración interna a partir de la segunda mitad del siglo XX. En relación a este fenómeno también se encuentra el trabajo de Saravia, quien se pregunta por las particularidades del “discurso urbano” en la obra de Jara. Por último, en el marco de un estudio sobre la cultura popular peruana, David Wood se concentra en analizar el registro oral de la narrativa de *Patíbulo para un caballo*.

2 Con este término me refiero a una ficción que funciona como guión metafórico para determinada idea de nación. En *Foundational Fictions*, Doris Sommer ve en el romance entre un héroe y una heroína la metáfora clave para representar la unión de diferentes sectores en la síntesis que crea lo “nacional”. En el caso que me ocupa, la estructura metafórica no es romántica, sino que trata de las batallas entre el adentro y el afuera de una comunidad, entre quienes buscan constituirla tanto física como simbólicamente, y aquellos que quieren impedirlo. Otros críticos han visto *Patíbulo para un caballo* de forma similar. Revisando la narrativa peruana de las últimas décadas, Cornejo Polar calificó a esta novela como “la épica plebeya de una nueva Lima fundada” al ver en su relato “la gesta del migrante” (33). Por su parte, James Higgins ha afirmado: “the novel is, in effect, a foundational myth in which the successful defense of Montacerdos is implicitly presented as the opening victory in a struggle which will eventually lead to the underclasses’ reconquest of their country” (114).

3 Con el término “realismo” me refiero a una perspectiva que intenta evaluar lo que ve tal como es, sin idealizaciones. Sabemos que toda pretensión de objetividad es, a fin de cuentas, un intento inútil, ya que ninguna “mirada” está libre de subjetividad. Pero en este caso busco hacer la distinción entre una forma de narrar que se caracteriza por la hipérbole mitologizadora, y otra que aspira a presentar los hechos desde la supuesta neutralidad de la ciencias sociales.

4 En su análisis, Castillo explica la naturalización de Latinoamérica como uno de los muchos basurales o “vertederos” del “Primer Mundo”. Así, las catástrofes, la violencia, la miseria y las demás expresiones de la “descomposición grotesca” (32) latinoamericana son presentados como efecto y no como causa de una forma de ser y de vivir *otras* frente a la cual sólo cabe el espanto y la conmiseración del limpio y seguro “centro”.

5 “cabe citar la siguiente descripción de Pompeyo en la novela: “El altísimo de ojos mosquientos no era un hombre común; aunque semejante a todos los mortales, ostentaba en su rostro un lejano aire que lo emparentaba con muchos seres vivos del reino animal; poseía una mirada algo porcina, unas orejas duras y demasiado

grandes, con cerdas, en un cráneo algo caballuno y grueso, que por momentos ya no parecía cráneo de caballo sino de león o de algún saurio sin nombre.” (18)

6 Según esta historia, Pompeyo le debe su monstruosidad a la figura paterna. Si en muchos sentidos Pompeyo simboliza al habitante de Montacerdos como ejemplo del poblador marginal sub-urbano, podemos ver al estado como ese falso padre (se trata de un “padrastró”) que lo condena con su violencia a una vida de enfermedad.

7 Higgins afirma el protagonismo de Pompeyo en *Patíbulo para un caballo* dedicando una sección entera dentro de su análisis de la novela a analizar el rol de éste como héroe principal de la barriada.

8 En el segundo capítulo de su estudio, Jęftanovic explica este procedimiento cuando analiza el juego infantil como estrategia de supervivencia en la obra *Gemelos* de la compañía teatral chilena La Troppa (42).

9 En el mismo capítulo del estudio citado, Jęftanovic se refiere a la teatralización del juego infantil como mecanismo creador de distancia irónica frente a un hecho vivido como atroz (53).

10 Así lo afirma Higgins, p. 137.

11 Higgins p. 125.

12 Higgins p. 141.

13 Como lo ha indicado Higgins, “the implication of the incident is thus that the lower classes are frequently their own worst enemy, allowing ignorance, prejudice and short-term expediency to sabotage the forces which represent their best hope for the future” (127).

14 Ponciana Sora representaría la violencia de la paranoia puritana, y el Pólvoras Flores representaría al crimen organizado, por ejemplo.

15 En *Montacerdos*, la novela que da inicio a la saga que culmina en *Patíbulo para un caballo*, Yococo coleccionaba insectos y los encerraba a vivir en una botella. Con toda la falta de pudor de su crueldad infantil, Yococo gozaba de mostrarle a los otros niños cómo estos pobres animales encarcelados y hacinados luchaban infatigablemente por sobrevivir, pero nunca lo lograban.

16 En el cuento “El niño de junto al cielo” de *Lima, hora cero* se describe así la visión que el protagonista tiene de Lima: “Habían subido y una vez arriba, junto a la choza que había levantado su tío, Esteban contempló a la bestia con un millón de cabezas. La “cosa” se extendía y se desparramaba, cubriendo la tierra de casas, calles, techos, edificios, más allá de lo que su vista podía alcanzar” (77).

OBRAS CITADAS

Cárcamo Huechante, Luis. "Cuerpos excedentes: violencia, afecto y metáfora en *Montacerdos* de Cronwell Jara". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXXI.61. (2005): pp. 165-180.

_____. "Montacerdos: ficción de la miseria ¿o miseria de la ficción?". Prólogo a Cronwell Jara, *Montacerdos*. Santiago: Metales Pesados, 2004.

Castillo Durante, Daniel. *Los vertederos de la postmodernidad. Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 2000.

Cornejo Polar, Antonio. "Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas". *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Eds. Karl Kohut et al. Frankfurt-Madrid: Universidad Católica de Eichstatt, 1998. pp. 23-34.

Higgins, James. *Myths of the Emergent. Social Mobility in Contemporary Peruvian Fiction*. Liverpool, U.K.: Institute of Latin American Studies, University of Liverpool, 1994.

Jara, Cronwell. *Montacerdos*. Santiago: Metales Pesados, 2004.

_____. *Patíbulo para un caballo*. Lima: Mosca Azul Editores, 1989.

Jeftanovic, Andrea. La representación de la infancia en la literatura iberoamericana: los casos de La Troppa, Fagundes Telles, Lispector, Lobo Antunes. Tesis (Ph.D. in Hispanic Languages and Literatures). University of California, Berkeley, 2005.

Morales Saravia, José. "Cronwell Jara y la nueva novela de la ciudad". *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Eds. Karl Kohut et al. Frankfurt-Madrid: Universidad Católica de Eichstatt, 1998. pp. 120-132.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the national romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Vilanova Nuria. *Social Change and Literature in Peru: 1970-1990*. Lewinston: E. Mellen Press, 1999.

_____. "La ficción de los márgenes". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXVI.51. (2000): pp. 201-214.

Wood, David. *De sabor nacional. El impacto de la cultura popular en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos: Banco Central de Reserva del Perú, 2005.

**CUANDO LA GUERRA SIGUE POR DENTRO:
POSMEMORIA Y MASCULINIDAD ENTRE
YUYANAPAQ Y DÍAS DE SANTIAGO**

Margarita Saona
University of Illinois, Chicago

Mientras el país se debate sobre la necesidad de recordar o de olvidar las atrocidades cometidas durante la guerra interna investigadas por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, en el terreno de la cultura peruana vemos que el impulso de registrar esa experiencia toma formas específicas. Una de esas formas es la de una masculinidad en crisis: en una sociedad patriarcal en la que el orden y la autoridad se han imaginado siempre como principios masculinos, la evidencia de un caos de violencia desatada aparece encarnada en cuerpos de hombres tullidos y en excombatientes que no encuentran lugar en la sociedad civil.

Esas imágenes, vistas desde la necesidad de evaluar el violento pasado reciente, pueden entenderse como un síntoma de una falla profunda: hemos intentado ver la nación articulada a través de la autoridad masculina, de la Ley del Padre. Sin embargo, lo que vemos en la producción cultural que emerge a partir del reporte de la CVR, nos revela que esa ley en el Perú apenas ocultaba un desfase, un quiebre, nunca un orden, y que los hombres peruanos no parecen tener más poder que el de la opresión o la violencia.

Olvidar, recordar, sanar

La Comisión de la Verdad y la Reconciliación en el Perú articuló de una manera sin precedentes la noción de que las últimas dos décadas del siglo XX constituyeron un trauma colectivo para el país.¹ Términos como “la violencia” o “el conflicto armado interno” pasan, a partir del trabajo de la comisión, a ser parte del imaginario nacional. Esta articulación de un cierto

periodo histórico como trauma viene acompañada de las posibles actitudes que se pueden asumir frente a la noción de trauma: un evento causó una herida profunda ya sea en el cuerpo o en la psiquis – en este caso de la nación-². La posición de la CVR es la de una imperiosa necesidad de recordar, analizar y reparar. Sin embargo, aun cuando se acepta el hecho del evento traumático como una realidad, las actitudes que se pueden asumir frente a este evento son diversas y no siempre compatibles con el mensaje que la CVR intentaba difundir. Mientras que ciertos sectores coinciden en que para sanar del trauma es necesario visitar los eventos que lo produjeron y, aun, las causas de estos eventos, existen otros sectores que, incluso cuando aceptan la existencia de los eventos traumáticos, proponen que la “cura” consiste en olvidar y mirar hacia el futuro.³ Por ello, desde la publicación del reporte, quienes intentamos comprender la cultura peruana entendemos sus manifestaciones a partir de una dicotomía que supone la voluntad de recordar frente a la negación de ese recuerdo.

En este ensayo propongo que una de las imágenes que le dan forma al recuerdo traumático es la de una masculinidad en crisis. Dos “textos” muy diversos me servirán para ilustrar esta tesis: tanto la exhibición fotográfica *Yuyanapaq*,⁴ producida por la propia CVR, como el film de ficción de Josué Méndez, *Días de Santiago*, pueden examinarse desde una perspectiva de género que descubre, en medio del afán por reconstruir el trauma ocasionado por las décadas de violencia, una honda herida en la concepción de la masculinidad en el Perú. En otras palabras, estas obras, que se proponen el objetivo de recordar, de confrontar el trauma, descubren, en las raíces de ese trauma, una masculinidad mancillada. Aunque el territorio nacional se representa muchas veces como femenino, el estado nación patriarcal parece necesitar un cuerpo masculino para encarnarlo.

En *Male Subjectivities at the Margins*, Kaja Silverman postula la idea de que la ideología que sustenta a las sociedades patriarcales se apoya en lo que ella llama “la ficción dominante”. Según Silverman, el hecho de que el cuerpo masculino posea órganos sexuales externos contribuye a la idea de que –a diferencia de las mujeres- los hombres no han sido “castrados” (42). Pero esa imagen de que los hombres poseen un cuerpo completo, entero, informa también una imagen de la realidad que la sociedad asume: esta masculinidad incólume debe encarnar la unidad de la familia y la estructura social.

En palabras de Silverman:

Our dominant fiction calls upon the male subject to see himself, and the female subject to recognize and desire him, only through the mediation of images of an unimpaired masculinity. It urges both the male and the female subject, that is, to deny all knowledge of male castration by believing in the commensurability of penis and phallus, actual and symbolic father. (42)

Kaja Silverman piensa que es posible encontrar manifestaciones de masculinidades que se articulan al margen de la ficción dominante. Estas serían formas de masculinidad que reconocen y aceptan la castración y la otredad. Tal vez un primer paso en la elaboración del horror de nuestro pasado reciente sea examinar lo que las heridas en la subjetividad masculina revelan, para así postular un futuro en el que, aceptando nuestras faltas y nuestras debilidades, podamos constituir una sociedad más igualitaria.

La idea de una crisis de la masculinidad se ha convertido en un lugar común en los estudios de género en las últimas décadas. Una extensa literatura documenta y analiza la forma en que la redefinición de roles sexuales en las sociedades contemporáneas ha afectado a los hombres, creando desconcierto, depresión o excesos de violencia.⁵ Sin embargo, el análisis que presentaré a continuación muestra que existen coordenadas específicas para los problemas de género en el Perú, que estos problemas de género afloran en nuestras manifestaciones culturales y revelan una de las fallas estructurales de la sociedad peruana y que las memorias de la guerra interna hacen aflorar esta falla –parafraseando a César Vallejo– “en forma de síntoma profundo”.

En una sociedad patriarcal como la peruana, los hombres deberían encarnar no sólo el poder sino también el principio de autoridad. Las imágenes fotográficas de *Yuyanapaq* descubren una polarización en la que los hombres oscilan entre el exceso de poder y de fuerza y la humillación, la mutilación y la muerte. Enmarcando esas dicotomías se puede observar al mismo tiempo en las fotografías el desfase de los símbolos nacionales que debían reforzar una cierta imagen de la patria: banderas, escudos, uniformes, monumentos y otros emblemas de la nación se encuentran fuera de lugar y así el poder y el orden que deberían encarnar pierde su sentido.

Por su lado, *Días de Santiago* narra la historia de un excombatiente incapaz de reintegrarse a la sociedad civil después de la guerra. En una detallada exploración del síndrome de estrés postraumático, la película de Josué Méndez muestra no sólo la mutilación física y emocional de jóvenes cuyas vidas quedan truncadas por la experiencia directa de la violencia, sino que además revela un hondo quiebre en la imagen masculina a través de un padre perverso al que Santiago quisiera aniquilar.

Al usar el concepto de posmemoria propongo que aun las generaciones que no vivieron la experiencia directa de los años de la violencia estudiados por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación están expuestas a los efectos de un trauma colectivo. La imagen de la nación es una imagen distorsionada y corrompida por los abusos del poder y tanto las fotografías como la película ofrecen un espejo de ese orden perverso que debe ser entendido y analizado si esperamos que la nación se recomponga.

¿Cómo recordar los recuerdos ajenos? ¿Es posible hablar de posmemoria?

La noción de posmemoria fue desarrollada por Marianne Hirsh para referirse a los efectos del trauma del Holocausto en una generación que no lo había vivido en carne propia. La posmemoria, según Hirsch, caracterizaría la experiencia de aquellos que crecieron dominados por el relato de eventos previos a su nacimiento y cuyas propias historias, son, de alguna manera, desplazadas por el poder de ese relato traumático (*Family Frames* 22). Mientras que con su uso original del término Hirsch se refería estrictamente a la experiencia de los hijos de los sobrevivientes del Holocausto, pronto expande la noción de posmemoria para definirla como un espacio de rememoración que surge de actos conmemorativos en el espacio público y social y no simplemente a nivel personal o individual. Estos actos facilitarían la identificación y la proyección de manera tal que aquellos que participan de la posmemoria hacen propia la historia traumática, inscribiéndola en su propia historia (*Projected Memory* 8-9).

Hirsh trata de afinar esta noción de manera que no parezca que se trata de apropiarse del dolor ajeno. Para ello se sirve de la noción de memoria heteropática, desarrollada por Kaja Silverman en *Threshold of the Visible World* (185): la memoria heteropática permitiría identificarse con el sufrimiento ajeno, entenderlo como el dolor de otro, pero que hubiera podido ser experimentado por el yo. Se trata de intentar desplazarse, alinearse con la experiencia ajena. Mientras que en última instancia no es realmente posible comunicar la experiencia traumática, la imaginación heteropática de la posmemoria intenta que los que no sufrieron el dolor en carne propia se acerquen a esa experiencia, puedan imaginar la situación de quienes sí la sufrieron, sin apropiársela y sin asumir que es posible adoptar la posición del otro.

Sin disminuir la problemática que nos plantea la idea de “recordar” hechos históricos que no hemos vivido en carne propia, existen evidencias de la necesidad de hacer el sufrimiento ajeno parte de la experiencia propia. El saber del sufrimiento ajeno opera como un agente transformador de la propia concepción del yo, de la historia que me construye como sujeto. El libro de testimonios de los visitantes a la exhibición *Yuyanapaq* nos da una serie de declaraciones de esta experiencia:⁶ la de aprehender que se ha vivido sin saber —o sin querer saber— que otros han experimentado el horror, y ser de alguna forma transformados por ese conocimiento:

Soy estudiante universitario, 26 años de edad, y sin embargo hoy he visto cosas que pasaron en mi país y que yo no vi. Difícil no derramar lágrimas ante ciertas imágenes. Felicitaciones a los realizadores, en lo que a mí concierne, han logrado su objetivo. Desde hoy veo a mi Perú con otros ojos.

Cesar Loyola Broca / sin fecha

Tengo 16 años y no viví, o mejor dicho no entendí, todos estos conflictos. Me doy cuenta que hubo mucho sufrimiento y que tengo suerte de no haber sufrido como los demás chicos de mi edad. Sé que no son felices; ya que sufren traumas y piensan que puede volver esa época. Estoy de acuerdo con que enseñen estas fotos; ya que fue nuestra realidad y no vamos a volver a cometer estos errores.

Firma ilegible / sin fecha

Soy de la Lima ajena, pero hoy empieza mi duelo.

Manuela Tapia C. / sin fecha

Mientras en otros ensayos he intentado reflexionar acerca del papel de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en la creación de una imagen de la nación con respecto a los años de la violencia política,⁷ quiero enfatizar ahora el hecho de que al poner en escena el trauma de la nación, una de las imágenes que lo encarna es la de una masculinidad en crisis. Las tensiones en la imagen de la masculinidad peruana que se revelan en los intentos de elaborar el trauma colectivo apuntan a la relevancia del género sexual en el imaginario colectivo.

Un rostro de varón se desvanece entre sus manos

En la fotografía de Vera Lenz utilizada en la mayoría de las publicaciones y documentos producidos por *Yuyanapaq*, desde el mapa de la exhibición, hasta el libro que recoge las fotografías, las manos de una mujer anónima sostienen una mínima fotografía de carnet. La fotografía es diminuta, borrosa, efímera. Ya Susan Sontag ha hablado de la fotografía como memento mori, mostrando cómo al tratar de conservar un momento en la vida, inevitablemente reconocemos la futilidad de este acto (Sontag 15). Pero mientras que fijar la imagen para retener aquello que nos roba el tiempo debería por lo menos darnos una ilusión de permanencia, no es eso lo que vemos en esta foto.

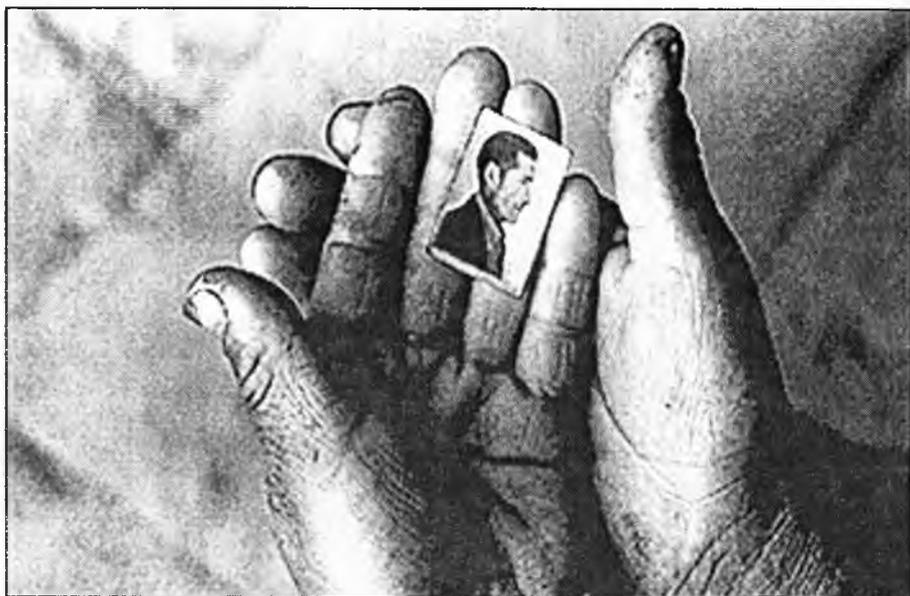


Figura 1: Ayacucho, 1984. Vera Lenz.

La imagen que nos muestra es la de un hombre de edad mediana, pobremente vestido, de perfil. Una foto de carnet -de aquellas que supuestamente hacen que el estado nos reconozca como ciudadanos- es todo lo que queda de este hombre y, en las manos de esta mujer, hacen patente su vulnerabilidad. La gran mayoría de las víctimas del conflicto armado fueron hombres entre los veinte y los cuarenta y nueve años (*Hatun Willakuy*, p. 52). Mientras que la CVR ha hecho un importante trabajo investigando el papel de las mujeres en el conflicto, ya sea como participantes en los grupos armados, o como víctimas y sobrevivientes, (*Hatun Willaku* y Mantilla Falcón) lo que quiero enfatizar en este momento es el hecho de que la guerra todavía es cosa de hombres.

Esa aserción, por supuesto, requiere una exploración mucho mayor, pero para los alcances de este ensayo quiero centrarme en la problemática que se crea en la dinámica de imágenes masculinas puestas en juego por la cultura de la posmemoria. Si la imagen de Vera Lenz nos muestra la imagen de un desaparecido como un hombre pobre, vulnerable, sin poder, el orden de la nación aparece encarnado en imágenes masculinas que traicionan su propia incongruencia al simular una autoridad de la que carecen.

¿Una imagen especular?

Un sombrero oculta el rostro del hombre que, solícitamente, rescata la imagen del Presidente Fernando Belaunde Terry del edificio del concejo municipal de Vilcashuamán, en ruinas tras un ataque de Sendero Luminoso, en 1982. ¿Por qué rescatar el retrato de entre las ruinas? Porque la imagen del presidente es la representación metonímica de la nación, porque quizá la efigie de ese hombre blanco, de mediana edad, vestido de gala a la usanza occidental, portando la banda presidencial, sea el único símbolo que le recuerda a Vilcashuamán que es parte del Perú.

Pero eso plantea otros problemas. Para empezar la imagen de Belaunde en esa foto no corresponde a la de su presidencia de 1980, sino a la de 1963, cuando tenía poco más de cincuenta años. Este detalle es extremadamente revelador. Por un lado, es un síntoma del aislamiento y el desfase que existe en una sociedad centralizada como la peruana, en la que Vilcashuamán no tiene una foto actual del presidente de la nación. Pero por otro lado es también revelador que la imagen rescatada sea la de un hombre de mediana edad y no la del Belaunde de 1980, ya casi septuagenario. La imagen que el anónimo campesino recupera es la una masculinidad hegemónica.



Figura 2: Vilcashuamán, Ayacucho, 1982. Oscar Medrano, Revista Caretas.

El concepto de masculinidad hegemónica fue desarrollado hace más de veinte años por Tim Carrigan, Bob Connell y John Lee como “una variedad particular de masculinidad a la que otras...están subordinadas” (586). Parafraseándolos es posible decir que algunos grupos de hombres están oprimidos dentro de las relaciones del patriarcado y que sus situaciones se explican de maneras similares a las que explican la subordinación de las mujeres dentro de un sistema patriarcal (586). Aunque el término “masculinidad hegemónica” ha sido ampliamente criticado, muchos sociólogos y antropólogos en América Latina lo utilizan para describir lo que sucede en nuestras diversas sociedades (Olavarría, Parrini, Fuller). El término permite contrastar experiencias heterogéneas y complejas con una imagen homogénea y más normativa de lo masculino.

Este Belaunde de mediana edad, blanco, “occidental”, materializa la pertenencia a la nación en la encarnación de esa masculinidad hegemónica. El campesino que recupera esa imagen ¿se identifica con ella? ¿Se ve reflejado en ella?

Mientras que el humilde hombre de la foto se inclina solícito sobre el retrato de Belaunde, habría que destacar que este rescate es consecuencia de actos previos cuyo objetivo era destruir todo aquello que encarnaba el orden estatal en aquel edificio municipal, efigie del presidente incluida.

Si en su ya clásico estudio sobre el nacionalismo Benedict Anderson se preguntaba qué hacía que los habitantes de un territorio estuvieran dispuestos a matar o a morir para defender el abstracto concepto de nación (7), la fotografía de Belaunde entre las ruinas pone en la imagen masculina del retrato presidencial toda la carga emocional de aquello que se quiere destruir o defender en la guerra interna del Perú de fines del siglo XX.

Pero una de las revelaciones de la posmemoria es que tras el espejismo de la ficción dominante, esa imagen, la de un hombre íntegro, incólume, se hace insostenible después de la guerra. En *Días de Santiago* Josué Méndez muestra el fracaso de un excombatiente de integrarse a la vida civil y este fracaso se revela como la fractura irreparable de una imagen masculina ideal que no sólo no encuentra correlato en la realidad, sino que acaba por denunciar una corrupción extrema en el propio principio de autoridad que supuestamente funda el patriarcado.

El colapso de la Ley del Padre en *Días de Santiago*

En las secuencias finales de la película de Josué Méndez, Santiago, el protagonista, va perdiendo el control aceleradamente. Armado de una pistola, intenta secuestrar primero a una muchachita del instituto de educación superior en el que estudia y que previamente había intentado seducirlo y luego a la mujer de su hermano. Cuando el hermano lo golpea para rescatar

a su mujer, Santiago corre tras ellos hacia la casa familiar e irrumpe en una habitación tras cuya puerta se escuchan gritos de mujer. Pero ninguno de los eventos previos nos preparan para la escena que se revela al abrir la puerta: el padre de Santiago, un hombre de mediana edad, obeso, desagradable, abusando sexualmente de la hermana preadolescente de Santiago. Si bien el padre había ya hecho algún gesto inapropiado al principio de la película, la insinuación era que explotaba el atractivo de la niña para atraer clientes a su tienda y ni él ni la niña parecían ser, hasta esta escena, personajes particularmente relevantes para el desarrollo de la historia de Santiago. Sin embargo, la brutal imagen de su cuerpo junto al frágil cuerpo de la niña confrontan a Santiago y a los espectadores con un padre transgresor, un padre perverso, ante el cual toda noción de la Ley del Padre se desvanece. Esa es la verdadera tragedia de Santiago, la de ver que sus creencias y principios se desmoronan, que son apenas una ficción. Su afán de mantener esa ficción, esa imagen, ha sido lo que lo ha llevado a recurrir a la violencia. Ante el desenmascaramiento de esa ficción, el impulso de Santiago es el de destruir a su padre, a la realidad y a sí mismo, pero el arma que lleva no tiene municiones: en una metáfora más de su impotencia, Santiago tendrá que seguir viviendo con la realidad y consigo mismo, armado sólo con una pistola sin balas.

Juan Carlos Ubilluz ha explorado en forma brillante el tema del cinismo y la perversión posmoderna en el Perú de los últimos años en su libro *Nuevos súbditos*. Siguiendo a Slavoj Žižek y a Alenka Župancic, Ubilluz explica que el declive del Nombre-del-Padre no se trata simplemente de rebelarse ante la autoridad:

Hallándose en retirada el No del padre real, el sujeto cuestiona ahora la imposición de cualquier ficción socio-simbólica. Ya no se trata solamente de que el ciudadano critique a quien ocupa el lugar de autoridad: se trata ahora de la falta de confianza del lugar de autoridad en sí, de la no-creencia en el lugar de excepción (el Nombre-del-Padre) que sostenía las metas colectivas (131).

Ante la imagen de su padre violando a su hermana no hay ya posibilidad de que Santiago encuentre alguna forma de articulación social. Hasta la muerte le es negada en la última escena en que repetidas veces se dispara tiros en blanco en las sienes y en el rostro.

Si bien la escena puede parecer excesiva o innecesaria en una película en la que el tema central parece ser la dificultad de Santiago para adaptarse a la vida civil después de experiencias traumáticas en la guerra, ese exceso es esencial: Santiago puede en efecto estar sufriendo de síndrome de estrés postraumático, pero el horror no está solamente en su recuerdo, sino que se esconde tras las puertas del presente, en una sociedad en la que la criollada (Portocarrero) y el cinismo (Ubilluz) han reemplazado cualquier noción de

autoridad.

Días de Santiago no trata del periodo estudiado por la CVR. Sabemos que Santiago es un excombatiente, pero las menciones al tiempo de servicio de Santiago son deliberadamente imprecisas. Brevemente se nombra el conflicto con el Ecuador y su participación en la “guerra interna” es apenas aludida con frases como “cuando estabas allá”. Si la película de Josué Méndez participa de la posmemoria, no es trayendo al presente recuerdos específicos del periodo de la guerra interna. Es mostrando que la violencia permanece y se adueña de Santiago en parte por haber experimentado en carne propia el trauma de la guerra, pero también porque el supuesto orden social al que se debería reincorporar no existe.

Para el final de la película, Santiago está desesperado y ha perdido cualquier noción de control sobre su vida y su entorno. Cuando intenta secuestrar a esas mujeres él cree estarlas salvando de algo peor. Pero el Santiago que vemos a lo largo de la película es un personaje que quiere actuar correctamente, que quiere, ante todo, ser un hombre honesto.

Si hay algo que Santiago anhela es orden y el único orden que es capaz de imaginar es el orden de la autoridad patriarcal, el orden que quiere aún atribuirle a la vida militar, aunque eso requiera reprimir recuerdos intolerables. Desempleado, abandonado por su mujer, ante la tumba de un compañero de batalla que, incapaz de soportar su vida de mutilado de guerra, se acaba de suicidar, Santiago se rehusa a aceptar el plan de asaltar un banco que le propone otro excombatiente. Es en este momento que Santiago se aproxima más a los recuerdos de la guerra, pero jamás los nombra:

Si yo me fui de la marina fue para estar bien con mi conciencia, porque así como yo no puedo dormir yo sé que tú tampoco puedes dormir. ¿Tú puedes dormir? ¿Duermes? Y si nos seguimos metiendo en cosas así nunca vamos a estar tranquilos con nuestra conciencia. Yo me acuerdo de todo ... todos los días ... y no me deja dormir.

Sin embargo, esos recuerdos que no lo dejan dormir, aunque no se atreva a nombrarlos, son reprimidos por un discurso en que el orden de las fuerzas armadas representa la autoridad que Santiago desea: “Estabas acostumbrado a salvar, rescatar, costa, sierra y selva, aire, mar y tierra, día y noche, noche y día” se dice tratando de entender el desasosiego que le produce deambular por la ciudad. En ese mismo monólogo interior Santiago se repite “sin orden nada existe”. Santiago trata de negar lo terrible de su experiencia de la guerra limitándola a un “allá”, a una especie de estado de excepción (Agamben) contenido en sí mismo. En su regreso a la sociedad civil, Santiago espera encontrar orden y espera incluso ser reconocido, valorado por su servicio a la patria.

En la película de Josué Méndez ese orden anhelado por Santiago es el

orden de la ficción dominante, el orden patriarcal en el que el cuerpo masculino íntegro, no-castrado, encarna la autoridad y la unidad social y familiar. La película entreteje cuidadosamente la forma en que la imagen de un orden doméstico dominado por el hombre de la casa está imbricado para Santiago con el orden que él pretendía defender como combatiente. En una de las escenas que pone en manifiesto la necesidad de Santiago de “actuar” el papel de hombre de la casa vemos a Santiago enunciar el orden de las cosas. Santiago ha recibido dinero de su pensión de la marina y esto le da ánimos para tratar de replantear su relación con su mujer. Me permito transcribir en extenso el parlamento que explícita su idea del orden de las cosas, ya que pone en evidencia la importancia que tiene para Santiago una división tradicional de los roles de género:

¿Ah? A mí, a mí me preguntas, a mí, que cómo me gustaría que fuera. De verdad quieres que te diga cómo me gustaría que fuera. Mira, Mari, esto es esto, ¿no? La mesa es la mesa, no es otra cosa, el piso es el piso, aquí se come, aquí se camina, todo tiene su orden, todo tiene su razón de ser, sin orden nada existe. Yo estuve pensando ahora y he escrito un plan aquí. Mira, desde mañana vamos a dormir máximo hasta las siete, vamos a preparar el desayuno en media hora, así estamos tomando desayuno entre siete y media y ocho. De ahí yo me voy para el instituto, tú te vas al mercado por un par de horas y haces las compras para el almuerzo y almorzamos a las catorce para cuando yo estoy de vuelta. Para el diario puedes hacer de desayuno lo que quieras, siempre con algo de soya o algún cereal. Para el almuerzo los lunes, un cevichito, los martes, pollo, los miércoles, puedes hacer menestra, los jueves, fideo, los viernes, quinua, los sábados ya puedes hacer lo que tú quieras, no vayas pensando que yo estoy tratando de imponerte algo, no. Los domingos, mejoramiento de rancho, o sea no cocinas, nos vamos a comer afuera. Después yo me voy con el carro, tú haces las cosas que tengas que hacer. Esto es esto, la cocina es la cocina, la mesa es la mesa, todo tiene su orden, todo tiene su razón de ser, sin orden nada existe, yo soy el hombre, tú eres la mujer, yo estuve pensando ahora y estaba esperando que tú me preguntaras eso y he escrito un plan aquí...

La escena se inicia con un primer plano de Santiago en la cocina y se amplía a un medio plano que se convierte en el marco desde el que Santiago enfatiza su discurso leyendo de un papel que se saca del bolsillo y resaltado cada una de las tareas propuestas con enfáticos movimientos de su mano libre. Sólo al final del parlamento el marco se abre a un plano general para abarcar toda la cocina y descubrimos que Santiago está solo y que está literalmente practicando su papel. Pero cuando su mujer, Mari, llega, es incapaz de actuar. Es Mari quien provee su magro almuerzo, pan sin nada. Ante Mari, Santiago es incapaz de articular un discurso y la ficción dominante se revela como ficción. Mari no podría ajustarse a ese orden de las cosas que Santiago desea, ya que, a diferencia de Santiago, tiene un

trabajo estable en un hospital y no podría dedicar todas sus mañanas a ir al mercado y cocinar.

Desde la sociología y la antropología quienes han estudiado cuestiones de masculinidad en América Latina han señalado que la entrada de las mujeres en el mercado de trabajo ha transformado el balance de poder en el hogar (Fuller, Olavarría, Valdés, Alméras). Los distintos procesos de modernización han ido alterando la dinámica familiar y en ciertos sectores sociales los hombres no sólo aceptan el apoyo económico resultante del trabajo remunerado de sus mujeres, sino que reconocen que ellos también deben participar en el trabajo doméstico (Fuller 401). Sin embargo, cuando en una estructura familiar sigue persistiendo una visión jerárquica del género, y sin embargo, el dominio masculino no puede respaldarse en el aporte del varón a la economía doméstica, muchas veces los hombres terminan recurriendo a la violencia para establecer su poder (424). En la película de Méndez la única escena en la que vemos a Santiago golpear a su mujer es después de haberse sentido humillado cuando un vendedor de refrigeradoras le dice que su pensión de la marina no es suficiente para darle un crédito. Santiago se niega a recurrir al empleo de Mari como una fuente de ingreso y al salir de la tienda discuten, ella dice que va a volver ella sola a hacer la compra y él le da una bofetada.

La experiencia de Santiago condensa y acumula una violencia que proviene de fuentes diversas. Por un lado, el horror vivido en la guerra, que se intenta reprimir, pero que se sugiere, contradice la imagen honorable que Santiago quisiera conservar de las fuerzas armadas. Santiago insiste que su objetivo era proteger, defender, pero revela que lo que experimentó "allá" no lo deja dormir. Por otro lado, Santiago se aferra a la idea de un orden familiar jerárquico, en el que el hombre de la casa representa la autoridad, pero, incapaz de ofrecer ningún tipo de estabilidad económica a su mujer, acaba recurriendo a la violencia para establecer su autoridad. Esto, sin embargo, es inaceptable para Mari, una mujer autosuficiente y que, aunque a ratos intenta preservar el orgullo de Santiago, evidentemente tiene ideas más igualitarias sobre el matrimonio.

El filme de Méndez yuxtapone el orden militar y el orden familiar como manifestaciones del patriarcado, de la ficción dominante en la que los hombres son fuertes, valientes, poderosos, proveedores para la familia y para la sociedad, pero esa ficción se ve resquebrajada constantemente. Los compañeros de la marina de Santiago se consideran héroes, pero el que perdió las piernas en combate acaba suicidándose y los otros se convierten en criminales comunes, dispuestos a robar un banco para compensar la falta de reconocimiento de la sociedad por la que supuestamente lucharon. Santiago es incapaz de conseguir un empleo. Sus credenciales de marino retirado no son reconocidas para nada, no le dan facilidades para estudiar alguna carrera que lo ayude a salir adelante y no le dan crédito comercial.

La escena de la violación del padre en toda su brutalidad materializa el engaño de la ficción dominante. Ante esa revelación Santiago no puede seguir diciendo que todo tiene su orden y su razón de ser. No hay ya negación posible.

Si Santiago ha de sobrevivir, será asumiendo que ha sido la violencia y no el honor lo que el supuesto orden patriarcal-nacional le ha dado. Tendrá que asumir tanto las faltas de la guerra como las faltas de su padre y sus propias faltas. Tendrá que asumir que su pistola no tiene balas y que deberá encontrar otras formas de fundar un orden.

A modo de conclusión

La imagen del país que surge del trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación es una imagen brutal. Nos obliga a confrontar no sólo la violencia que exterminó a decenas de miles de peruanos, sino también el hecho de que esto ocurriera ante la indiferencia de los sectores que no se vieron directamente afectados por el conflicto. Desde los estudios de género, el hecho de que la producción peruana de la posmemoria impugne la imagen de una masculinidad que encarna el control y la autoridad es un elemento que no debe ser pasado por alto: es, de hecho, una llamada a cuestionar la ficción dominante, un sistema que se sostiene sobre nociones hegemónicas de masculinidad que apenas ocultan la violencia de la opresión de un grupo sobre otro y que encubren el hecho de que muchos hombres recurren a la violencia física para establecer su poder.

Siguiendo a Kaja Silverman, mi lectura de las representaciones de la masculinidad bajo los efectos del reporte de la CVR propone que es necesario reconocer el carácter de “ficción dominante” del orden patriarcal en el Perú: por un lado, denunciar el hecho de que la autoridad que parece sustentar la masculinidad hegemónica no es una autoridad legítima, y, por otro, que hombres y mujeres acepten la idea de masculinidades al margen de las nociones de fuerza, poder y control. Si Ubilluz ve en la primacía del cinismo y la perversión de la sociedad peruana los resultados de una sociedad que celebra las transgresiones del padre, tal vez el primer paso para establecer un nuevo orden sea confrontar las imágenes de esas transgresiones, mirarlas cara a cara, para luego poder imaginar no un padre ideal, un hombre inmune a la castración, sino formas de ser alternativas y más igualitarias para los hombres y mujeres del Perú.

NOTAS

1 Las últimas décadas han visto una explosión de trabajos sobre la memoria colectiva y el trauma social. Entre los trabajos que informan estas nociones se encuentra el texto clásico de Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, (Chicago: University of Chicago Press, 1992) y el estudio de Jeffrey C. Alexander, *Cultural Trauma and Collective Identity*. (Berkeley, California: University of California Press, 2004). Son también fundamentales las intervenciones de Elizabeth Jelin y Carlos Iván Degregori y los trabajos que recogen en *Jamas tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. (Lima: IEP, 2003), así como la reciente publicación de Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbet y Víctor Vich, *Contra el sueño de los justos* (Lima: IEP, 2009).

2 Judith Lewis Herman discute la tensión existente entre la aversión a nombrar las atrocidades sufridas y la convicción de que negarlas o intentar olvidarlas es contraproducente en su texto *Trauma and Recovery* (New York: Basic Books, 1992). Para un análisis a fondo de la evolución de la noción de trauma y la problemática de las distintas teorías que intentan definirla véase Ruth Leys, *Trauma: A Genealogy* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).

3 Mientras reviso estas líneas un nuevo debate se ha abierto en el Perú al difundirse la noticia de que el gobierno peruano había rechazado dos millones de dólares ofrecidos por el gobierno alemán para la construcción de un museo de la memoria. El primer ministro Yehude Simon arguye que ese dinero podría utilizarse mejor para hacer reparaciones a las víctimas del conflicto, mientras numerosos sectores de la población reclaman la importancia de la memorialización de esas décadas trágicas. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7917000/7917663.stm.

4 La exhibición está actualmente alojada en el Museo de la Nación. Estuvo originalmente en la Casa Riva Agüero de Chorrillos. Las fotos comentadas en este trabajo pueden encontrarse en el libro publicado a raíz de la exhibición, *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003), en el CD-Rom que distribuye la defensoría del pueblo, o en la página web de la CVR, www.cverdad.org.pe bajo el enlace "Legado visual."

5 Véase, por ejemplo, Tim Edwards *Cultures of Masculinity* (New York: Routledge, 2006). En América Latina uno de los aportes más significativos en este respecto es la colección de ensayos publicada por José Olavarría A. y Rodrigo Parrini R. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. (Santiago de Chile: FLACSO, 2000) y con respecto al Perú es indispensable el trabajo de Norma Fuller, *Masculinidades: cambios y permanencias* (Lima: Fondo editorial de la PUC, 2001).

6 Una selección de estos testimonios se encuentra en el CD-Rom que distribuye la Defensoría del Pueblo con el título *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. El archivo "Comentarios" se encuentra en una carpeta titulada pdf.

7 Véanse “*Yuyanapaq (Para recordar): El escenario de la memoria*”. *Publicación arbitrada de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, 2008, pp. 81-96) y “The Knowledge that Comes from Seeing: *Yuyanapaq* and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission” de próxima aparición en *Hispanic Issues*.

OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio. *State of Exemption*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Alexander, Jeffrey C. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, California: University of California Press, 2004.

Alméras, Diane. “Procesos de cambio en la visión masculina de las responsabilidades familiares”. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Olavarría A., José y Rodrigo Parrini R. Editores. Santiago de Chile: FLACSO, 2000. pp. 91-102.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991.

Carrigan, Tim, Bob Connell, and John Lee. “Toward a New Sociology of Masculinity”. *Theory and Society*, Vol. 14.5 (Sep. 1985): pp. 551-604.

Collins, Dan. “Perú: Polémico museo de la memoria”. *BBC Mundo.com*. 1 de marzo 2009. 28 de marzo 2009 <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7917000/7917663.stm>.

Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

_____. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Perú*. Lima: CVR, 2004.

_____. *Yuyanapaq. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. CD-ROM. Lima: Centro de Información para la Memoria Colectiva y los Derechos Humanos, 2006.

_____. Un país que olvida su historia está condenado a repetirla. <www.cverdad.org.pe>.

Degregori, Carlos Iván, y Elizabeth Jelin. *Jamás Tan Cerca Arremetió Lo Lejos: Memoria y Violencia Política En El Perú*. Lima; New York: IEP, Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Edwards, Tim. *Edwards Cultures of Masculinity*. New York: Routledge, 2006.

Fuller, Norma. *Masculinidades: cambios y permanencias*. Lima: Fondo editorial de la PUC, 2001.

Hallbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

Hermann, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

_____. "Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy." *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Ed. By Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer. Hanover: Dartmouth College, University Press of New England, 1999. pp. 3-23.

Mantilla Falcón, J. (2007). "Sin la verdad de las mujeres, la historia no estará completa". El reto de incorporar una perspectiva de género en la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú. *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Marzo 31, 2008, from http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_contenido.php.

Olavarría A., José y Rodrigo Parrini R., eds. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Santiago de Chile: FLACSO, 2000.

Saona, Margarita. "Yuyanapaq (Para recordar): El escenario de la memoria." *Publicación arbitrada de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Universidad de los Andes, Universidad Nacional de Colombia, 2008. pp. 81-96.

_____. "The Knowledge that Comes from Seeing: Yuyanapaq and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission". *Hispanic Issues*.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivities at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

_____. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge, 1996.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Strauss, and Giraud, 1977.

Ubilluz, Juan Carlos. *Nuevos Subditos Cinismo y Perversion En La Sociedad Contemporanea*. Peru: IEP Ediciones, 2006.

Ubilluz, Juan Carlos, Alexandra Hibbet y Víctor Vich, *Contra el sueño de los justos*. Lima: IEP, 2009.

Valdés, "Masculinidad en el mundo rural: realidades que cambian, símbolos que permanecen". Eds. Olavarría A., José y Rodrigo Parrini R. *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. Santiago de Chile: FLACSO, 2000. pp. 29-46.

PERUANOS EN EL MUNDO. NARRATIVAS SOBRE MIGRACIÓN INTERNACIONAL EN LA LITERATURA RECIENTE

Cecilia Esparza

Pontificia Universidad Católica del Perú

Para Thomas

No sé si hay algún lugar en el mundo donde uno nace, vive y muere y las familias no se separan. ¿Conoces algún lugar?

Soy andina, Mitchell Teplitsky

Durante el siglo XX, la migración desde los Andes a la capital cambió dramáticamente la historia social y económica del Perú. Nuevos grupos de habitantes poblaron la ciudad y convirtieron Lima en una urbe metropolitana en la que interactúan diferentes grupos culturales. Este proceso se representó ampliamente en la obra de los escritores peruanos más importantes. La obra de José María Arguedas puede leerse como la representación del antagonismo cultural en el Perú, intensificado por la modernización acelerada de la economía y la migración masiva de los Andes a las ciudades de la costa¹. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es la novela que registra este proceso en la década del sesenta, cuando el Perú se inserta en la economía global como un país productor de recursos naturales para el mercado internacional.

Veinte años después, en la década de los ochenta, tiene lugar una nueva ola migratoria. La situación social y económica en el Perú se agrava debido a la guerra interna y la crisis económica, durante uno de los períodos más dramáticos en la historia del país. En esta oportunidad, no sólo los pobladores de la sierra con escasos recursos económicos migran hacia la costa, peruanos de todas las clases sociales buscan mejores oportunidades en el extranjero. Como explica Teófilo Altamirano (2006), la migración transnacional es uno de los fenómenos más importantes de los últimos veinte años, en términos

demográficos, sociales y culturales (17). De acuerdo con Altamirano, el “aspecto humano de la globalización” (18) se manifiesta en la presencia de nuevos actores sociales en los países que reciben inmigrantes, y en el cambio en el entorno urbano y en el imaginario social. El discurso sobre la identidad nacional, los valores culturales, la posibilidad de existencia de subjetividades transnacionales² o globales, experimenta una transformación que puede estudiarse en las narrativas sobre inmigración.

La migración internacional se estudia en el Perú desde las ciencias sociales. El trabajo se centra en el análisis estadístico de las condiciones sociales y económicas de los inmigrantes: el valor de las remesas que envían a sus familias desde el extranjero y su impacto en la economía nacional, el tipo de trabajo que realizan, son los temas más importantes³. Sin embargo, en la última década, surge un conjunto considerable de narrativas que representan la experiencia de la inmigración internacional, que deben estudiarse desde una perspectiva literaria y cultural, con la finalidad de entender la manera en que la identidad se negocia en el contexto global.

En este ensayo presentaré los discursos sobre migración internacional en algunos de los ejemplos más interesantes de estas narrativas, con especial atención a la manera en que se constituye el sujeto migrante⁴, ya sea como alguien que celebra la identidad transnacional, o más bien como un sujeto fragmentado y marcado por la nostalgia.

Los sueños de América (2000) de Eduardo González Viaña es una colección de cuentos sobre la vida de los inmigrantes en la frontera entre Méjico y los Estados Unidos. González Viaña hace suyas las estrategias narrativas de la vasta literatura sobre la frontera producida por lo general, por escritores de origen mejicano. El viaje desde Méjico hacia los Estados Unidos es el tema central de estos relatos. Se representa como la peregrinación colectiva de un grupo de personas unido por fuertes lazos basados en una solidaridad que puede considerarse tópica en la representación de la cultura latinoamericana. El viaje no es un proyecto individual para estos personajes: se trata del viaje de un “nosotros” que trasciende a los individuos y que constituye una comunidad imaginada articulada por lazos culturales que dan coherencia a una identidad latina, más allá de las diferencias particulares de los peruanos, mejicanos, y sujetos de otros países latinoamericanos que participan en la gesta. Los cuentos presentan de manera no problemática la constitución de una identidad latinoamericana o “latina”⁵ que los personajes están dispuestos a abrazar de manera instantánea e idealizada.

González Viaña utiliza algunas de las convenciones de lo real maravilloso americano en estos cuentos. Por ejemplo, la Biblia es un paratexto que informa muchos de los relatos; esta es una estrategia que Gabriel García Márquez despliega en *Cien años de soledad*, para otorgar una aura mítica a la historia de los orígenes de América Latina. En la obra de González Viaña, el viaje al norte es la huída a Egipto de la sagrada familia, los Estados Unidos

es la tierra prometida, y el sufrimiento de los inmigrantes es una prueba necesaria para llegar a un mundo mejor. La cultura popular es representada como una fuente de conocimiento tradicional, capaz de interpretar la realidad en términos más allá de la lógica y la razón. Ángeles y difuntos retornan para ayudar o consolar a los vivos, y los cuentos no cuestionan la confianza en la cultura popular para vencer los peligros del cruce de la frontera⁶.

El corrido de Dante (2008) es una novela que surge a partir del relato “El libro de Porfirio”, uno de los cuentos de *Los sueños de América*. Dante es un inmigrante ilegal que ha vivido en los Estados Unidos más de veinticinco años. Su hija escapa con el miembro de una banda de latinos el día de la celebración de sus quince años. En una parodia de la *Divina Comedia*, el personaje se embarca en un viaje en busca de su hija, protegido por Beatriz, su esposa muerta. Las referencias a García Márquez son constantes: la Biblia como paratexto se utiliza también, santos populares y parientes muertos retornan para ayudar a los personajes. Dante finalmente se convierte en un cantante de corridos, y la novela recurre a la tradición oral de canciones populares mexicanas para expresar una identidad latina comunal. Los latinoamericanos, a pesar de las adversas circunstancias, son representados como personajes con un vínculo especial con la naturaleza, dotados de capacidad para celebrar la vida y solidaridad, atributos que forman parte del estereotipo generalizado en la representación de los latinoamericanos. La novela también se refiere a la obra de Juan Rulfo: los personajes atraviesan Comala, un pueblo fantasma en el que permanecen los espíritus de los muertos, y la fallecida Beatriz interactúa con los vivos, de manera similar a la de los personajes de *Pedro Páramo*.

La realidad representada en los relatos de *Los sueños de América* y la novela *El corrido de Dante* está basada en las convenciones de lo real maravilloso americano, pero es también un mundo donde hay sindicatos que defienden los derechos de los trabajadores latinos, mafias y bandas en Los Angeles y Las Vegas, la policía “la migra”, aparece siempre como amenaza contra los inmigrantes ilegales. En la escena final de la novela una manifestación “mágica” de la naturaleza – una luz inusual y una bandada de pájaros que detiene el tráfico de la ciudad – ayuda a Dante a rescatar a su hija de manos de la mafia. Finalmente, el lector descubre que la novela es un “testimonio” recogido y editado por el narrador, un periodista que debe escribir un reporte sobre inmigrantes latinos en California. La nota final, redactada por el periodista, nos informa que la hija de Dante se casará con su raptor e irá a la universidad. Este es un final optimista para una historia de desplazamientos y pesares: la familia se reúne, los valores de la cultura latina prueban ser legítimos, una nueva historia fundacional comienza en el acceso a la ciudadanía y la educación que esta familia adquiere. Sin embargo, la sabiduría de la cultura popular no funciona como una manera de expandir y enriquecer la percepción de la realidad, como ocurre en la obra

de García Márquez y Rulfo. En estos textos, aparece de manera ingenua y funciona para resolver – no siempre de manera efectiva – los problemas de la trama. Se puede plantear que lo real maravilloso americano en la obra de González Viaña responde a la “demanda de exotismo”⁷ (Vich 99) que el mercado editorial global impone a los escritores latinoamericanos. Sin embargo, y a pesar de los problemas planteados, la obra de González Viaña corrobora la afirmación de Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris, sobre la vigencia de lo real maravilloso como un género que crea un espacio para la interacción de las diferencias culturales, en el sentido en que es un tipo de escritura apropiada para la representación de la transgresión de fronteras, sean ontológicas, políticas, geográficas o de género (3 -5).

La novela de Mario Vargas Llosa *Travesuras de la niña mala* (2006) es una historia sobre inmigrantes. La crítica ha enfatizado una lectura que reduce el relato a la historia de amor entre Ricardo Somocurcio, un peruano de clase media alta y la niña mala, una mujer misteriosa que proviene de la clase popular, que se inicia en el Perú y se desarrolla en Europa, lugar donde los personajes emigran en busca de un mejor futuro. Mientras el personaje masculino desea lograr el sueño de vivir en París, la niña mala escapa de la pobreza y la falta de oportunidades en el Perú. Los personajes se encuentran en Europa en distintos momentos de sus vidas y en cada oportunidad, la niña mala abandona a su amante, después de engañarlo y humillarlo. Somocurcio es el personaje característico de muchas novelas latinoamericanas de los años sesenta y setenta: el letrado con inclinaciones literarias fascinado por el mito de París. La niña mala es un personaje más interesante: cada vez que Somocurcio la encuentra, tiene una nueva identidad, un nuevo nombre y apariencia: es esposa de un traductor en París, una señora de la clase alta en Inglaterra, la amante del jefe de una mafia japonesa. La niña mala encarna la posibilidad de transformarse y asumir una nueva identidad en el extranjero⁸. Ella corta sus lazos con el Perú y con su familia y borra toda huella de su pasado: aparentemente es la inmigrante perfecta, en el sentido en que puede asumir sin problemas la identidad requerida por el espacio que habita. Sin embargo, la niña mala finalmente enferma después de haber sido físicamente maltratada por su último amante y regresa a buscar la protección de Somocurcio, quien se encarga de su salud y bienestar hasta su muerte. Es significativo que la inmigrante de clase popular es finalmente castigada en la resolución de la trama, mientras que Somocurcio escribe una novela – precisamente la historia de la niña mala – y se convierte en escritor latinoamericano en Europa. El castigo para la “mujer de color”, sugiere una postura que se resiste a aceptar la posibilidad de éxito en el proyecto migratorio para las clases populares. El viaje de la niña mala es en última instancia una transgresión de las reglas establecidas en la sociedad peruana: el personaje engaña a todos al tratar de escapar de una “identidad original”, que Somocurcio y el lector terminan por descubrir: ella es una mujer

mestiza, de origen humilde en el Perú, y en el extranjero se convierte en una criminal que debe mentir, robar, traicionar y finalmente unirse a una organización criminal, para terminar castigada por su atrevimiento.

Dos recientes novelas publicadas por jóvenes escritores representan la migración internacional desde la perspectiva del exilio. Publicadas en el año 2008, *Paseador de perros* de Sergio Galarza y *Entre el suelo y el cielo* de Lorenzo Helguero, narran las historias de hombres jóvenes que migran a España y a los Estados Unidos, respectivamente. Hay una serie de coincidencias en las tramas de estas novelas. El personaje principal es un joven profesional, con estudios universitarios, en busca de un lugar en el mercado laboral y en la sociedad peruana de clase media. La decisión de emigrar es consecuencia de la imposibilidad de encontrar una vida satisfactoria en el Perú. Ambos personajes tienen aspiraciones literarias y se sienten frustrados en una atmósfera que limita sus posibilidades profesionales y personales. El viaje al norte se representa como un proyecto individual, no hay un sentido de identidad comunal que podría por ejemplo, permitirles establecer vínculos con redes de inmigrantes en el extranjero. Los personajes se encuentran siempre solos, mantienen una actitud escéptica frente a cualquier posibilidad de solidaridad entre latinoamericanos, no pueden concretar y más bien rechazan cualquier relación significativa en el nuevo lugar que habitan. Por otra parte, estos jóvenes han cortado todos los lazos con sus familias y amigos en el Perú. El personaje de *Paseador de perros* confiesa su desapego frente a cualquier forma de lazo colectivo, incluso cuando vivía en el Perú: “Nunca me he preocupado de cultivar un mejor amigo. Nunca me han preocupado las cenas familiares ni los innumerables compromisos que acarrea participar de una familia, esa institución que ha perdido sus valores según los alarmados especialistas, como si el mundo fuera a acabarse por su desintegración” (16). Apenas se comunica con su familia, mediante mensajes formales que cumplen la obligación de mantener contacto. La “indiferencia total” (32) se transforma en desprecio y hostilidad frente a otros inmigrantes de distintas naciones que forman una multitud que “invade” (44) los barrios madrileños. Los árabes, rumanos, latinos, africanos, gringos y chinos lo irritan, son “feos” (34) y ofrecen un “espectáculo deplorable” (35), a los ojos del personaje.

El protagonista de *Entre el cielo y el suelo* recuerda obsesivamente tiempos mejores en el Perú, abismado en una dolorosa nostalgia que no le permite iniciar una nueva vida en los Estados Unidos. Es interesante que en ambas novelas, la trama se desarrolla como una historia de amor no correspondido. Estos jóvenes han sido abandonados por sus novias peruanas, que supuestamente debían acompañarlos en el viaje y compartir con ellos la aventura de iniciar una nueva vida. En realidad, no hay vida nueva: los personajes se encuentran paralizados en una situación que los obliga a aceptar empleos frustrantes – paseador de perros y cajero en un supermercado – y

habitan un vacío en el que únicamente sobreviven con angustia y furia. La nostalgia por el pasado se representa en la nostalgia por el amor perdido. Como explica Julia Kristeva, en su análisis de la novela de Vladimir Nabokov *La verdadera vida de Sebastian Knight*, la mujer perdida simboliza la tierra perdida (36). El personaje adopta una máscara, “una segunda personalidad impasible, una piel anestesiada en la que se envuelve” (Kristeva 7), para desafiar o tolerar las circunstancias adversas del aquí y el ahora. No hay futuro posible para estos personajes. Son incapaces de escapar un perpetuo presente, y su extrema soledad está marcada por “las dos orillas patéticas de la soledad y la melancolía¹⁰” (Kristeva 8). Se trata de personajes apartados de toda forma de vida social, incapaces de imaginar el futuro en una nueva realidad, tal como los inmigrantes anhelan.

El paso (2005) de Miguel Idefonso comparte varios de los motivos explorados por Galarza y Helguero. En una serie de viñetas que presentan momentos de un viaje, Idefonso construye un personaje que es un joven peruano aspirante a escritor que obtiene una beca para estudiar en la ciudad fronteriza de El Paso. En un texto que juega con géneros cinematográficos como el western, el melodrama, el road movie, el cine terror, la música country, el graffiti, el rock and roll, la estética de MTV, las referencias a Allen Ginsberg, Bukowski y Cioran, se recrea un espacio imaginado a partir del sueño americano, que contrasta con la realidad degradada que se experimenta: un lugar marcado por la amenaza del terrorismo internacional, la comida chatarra, los hoteles baratos, las casas rodantes donde habitan los *red neck*, prostitutas e inmigrantes ilegales.

De manera análoga a las novelas de Galarza y Helguero, la situación del inmigrante está representada de manera simbólica en la nostalgia por la mujer perdida. El personaje emprende un viaje errante por distintas regiones y ciudades: California, New Orleans, New York, en una evasión autodestructiva paliada por breves e intrascendentes encuentros sexuales¹¹.

La sección final titulada “Del otro lado de la frontera” relata el regreso al Perú del protagonista. Lima es la primera ciudad del retorno, los barrios populares, bares y conciertos de rock and roll son una parada en un viaje que lo lleva al Cuzco y a otras ciudades provincianas, hasta finalmente arribar a la ciudad de sus ancestros.

Vine a Chacayán porque me dijeron que aquí vivió mi abuelo. Mi madre me contaba que su casa quedaba junto a un arroyo. Un pueblito inclinado casi a mitad de las montañas, era. He venido con la madre de mi madre, mi abuela Luzmila. Ella tiene más de ochenta años, pero es más fuerte que estos cerros, aún con esa menuda figura ... Mi abuela me presenta: “Este es mi nieto. Hijo de mi Yola”, le dice. (127)

“La luz del mundo” es el título de la viñeta final, que realiza el mito del retorno idealizado a los orígenes, propio de las comunidades de inmigrantes.

El protagonista, hijo de inmigrantes andinos, regresa al pueblo de sus abuelos y observa “las mismas estrellas que mi madre veía de niña” (130), en un lugar donde sólo viven ancianos y niños: “No he visto a jóvenes. Sólo ancianos y niños. La gente joven se va de aquí” (130). En una referencia a la Comala de Juan Rulfo, las ancianas que lo acompañan desaparecen de manera súbita, para dejar al protagonista solo frente a la visión de la casa de su abuelo, derruida, llena de maleza: “hasta hay un árbol de cereza en lo que era la sala” (132). Sin embargo, este es el lugar donde decide quedarse el migrante, en un final lírico y abierto que implica un retorno a los orígenes y a la naturaleza que da por terminado el desplazamiento continuo e instala al personaje en un espacio utópico impoluto y primigenio, más allá de la historia: “Sólo escucho el canto de las hojas de los eucaliptos y la voz de una niña que está jugando por ahí, entre otras casas abandonadas más abajo. Y aquí me quedo a vivir para siempre” (132).

Con el título *American chica. Two worlds, one childhood* (2001) la periodista peruano – estadounidense Marie Arana publica unas memorias basadas en el esquema genealógico. La historia del padre peruano y la madre estadounidense, fundadores de una familia marcada por contradicciones culturales estructura el relato. En lugar de una identidad que sintetice sus orígenes, Arana es un sujeto constituido por los desencuentros del choque de culturas, siempre consciente de la brecha y la imposibilidad de armonía entre las mismas. Las memorias son también una interpretación de la historia del Perú; ésta funciona como una explicación de las contradicciones que la autora encuentra en sí misma. Se identifica con los campesinos durante su niñez en una hacienda de la costa donde su padre es el ingeniero en jefe, y adopta sus tradiciones y su manera de entender la realidad. Hay también una aguda conciencia del racismo, las diferencias sociales y el status aristocrático de la familia paterna, que percibe como injustificado.

La autora narra también la historia de su madre: alienada en el Perú, “aislada, silenciada, expatriada, sola¹²” (59), nunca se incorpora a la familia, es siempre una extranjera, una “gringa”. La identificación con la madre sensibiliza a la autora acerca de la falsedad de la aparente paz de la vida familiar en Lima y le revela las constricciones impuestas sobre las mujeres en el Perú. Esto es precisamente lo que la madre rechaza y su decisión de regresar a los Estados Unidos con sus hijos es presentada en el relato como una manifestación de independencia y valor.

Las memorias están constantemente explorando las distintas percepciones de sí misma que Arana experimenta en el Perú y en los Estados Unidos: “Si podía sentirme al mismo tiempo gringa y peruana era porque balanceaba dos cerebros en mi cabeza¹³” (74). Es “blanca” y miembro de la clase media alta en el Perú, y una “persona de color” en los Estados Unidos. Arana narra la historia de su habilidad para jugar alternando sus identidades de acuerdo con las circunstancias, lo que la hace sentir siempre una impostora, siempre

consciente de sentirse “extranjera ante sí misma”¹⁴. La madre, “una paria en el país de mi padre” (149), es finalmente la persona que señala el camino hacia la independencia en el *bildungs* de la autora, al conectarla con otras mujeres independientes en su familia y al enseñarle determinación y valor.

Las reflexiones finales de *American chica* dan cuenta de un cambio en la sensación de asilamiento al ser parte de la única familia latina en el vecindario y víctima de racismo en la escuela. Finalmente hay una identificación con la comunidad de latinos en los Estados Unidos: “ahora somos casi cuarenta millones”¹⁵ (291). Sin embargo, no hay una celebración ingenua de la identidad bicultural en estas memorias: el relato de Arana es la aceptación de las contradicciones en la construcción de su subjetividad. La perplejidad frente a la resistencia y la duración del matrimonio de sus padres es análoga al descubrimiento final, sobre la inexistencia de una identidad “esencial”, frente a la cual hay que optar. La posibilidad de crear una nueva persona – en el sentido preformativo – resulta precisamente de la contradicción entre culturas que define su subjetividad. La “parálisis del alma doble”¹⁶ (292) es vencida mediante el aprendizaje de la posibilidad de representar sus dos identidades contradictorias, de una manera siempre difícil y dolorosa.

Por último el documental *Soy andina*, dirigido por Mitchell Teplitzky (2007), presenta una manera novedosa de habitar el espacio entre dos mundos. Nelly, una bailarina de música tradicional que vive en New York durante casi veinte años, regresa al Perú para ser madrina de la fiesta patronal, la celebración comunal más importante de su pequeño pueblo en los Andes. Cynthia, una joven bailarina de hip hop, nacida en New York e hija de un portorriqueño y una peruana, obtiene una beca para estudiar bailes tradicionales en el Perú. El documental establece paralelos entre las dos historias y acompaña a las bailarinas en el retorno al Perú.

La realidad del documental es el mundo globalizado: las comunicaciones entre los Estados Unidos y el Perú son fluidas, vemos personas intercambiando mensajes por correo electrónico, una de las protagonistas tiene una página en la Internet, la otra obtiene financiamiento del programa Fulbright de intercambio educativo para viajar al Perú. El documental muestra también la red de peruanos en Patterson, New Jersey, la comunidad peruana más extensa en los Estados Unidos, que ayuda a las bailarinas en sus proyectos, y ofrece escenas en las que la comunidad de amigos y familia las recibe y ayuda. La migración internacional no es un viaje de ida, es posible ir y venir en lo que ya no constituye un exilio, un adiós definitivo. Sin embargo, el documental no es sólo una celebración de la globalización. Ambas protagonistas sienten el choque cultural al tratar de adaptarse a las costumbres y la cultura peruana. “Sólo quiero adaptarme y no ser percibida como *gringa*”¹⁷; mientras la independencia y la actitud asertiva de Nelly chocan con el comportamiento pasivo que se espera de las mujeres en su pueblo.

Esta es una historia de retorno al hogar y a los orígenes, tal como la crítica ha explicado. Nelly concentra su energía en la conservación de la tradición durante la fiesta comunal, y Cynthia viaja por distintos pueblos en busca de, en sus palabras: “la verdadera tradición popular de música y danza peruanas”. Observamos a las protagonistas integradas a la comunidad a través de la danza y la música. Sin embargo, también las vemos experimentando alienación y nostalgia a su regreso a New York: “Sentía que no era la misma persona. Regresar a New York fue un tremendo choque cultural”, afirma Cynthia. El documental termina un año después del retorno a New York. Las bailarinas se encuentran nuevamente, Cynthia está embarazada y explica a Nelly que su niña crecerá escuchando huaynos, marineras, tonderos, música tradicional peruana. “Nunca dejaré de ir al Perú, es el hogar de mi corazón”, dice Cynthia, afirmando la posibilidad de mantener un vínculo vivo y estable con el país de su madre y sus tradiciones, e incorporarlas no sólo en su subjetividad, sino en la de su hija por nacer. Cynthia alumbrará un sujeto transnacional, originado en un viaje difícil, pero siempre posible y finalmente enriquecedor.

Las narrativas sobre la migración internacional analizadas en este ensayo representan una pluralidad de experiencias y distintas maneras de responder a los desafíos de la migración internacional. La angustia del exilio está presente en los textos de Helguero, Galarza, Ildefonso y Vargas Llosa. La aceptación de una identidad latina que relaciona a los personajes peruanos con otros inmigrantes y la retórica de lo real maravilloso son la manera en que González Viaña narra esta experiencia. Finalmente las memorias de Arana y el documental de Teplinstky exploran la posibilidad del surgimiento de una identidad transnacional. Estas narrativas demuestran que la migración internacional es parte de nuestra cultura y un tema central en la literatura peruana actual.

NOTAS

1 Antonio Cornejo Polar propone leer toda la obra de Arguedas como “la gesta del migrante” (101). De acuerdo con Cornejo Polar, Arguedas se definió a sí mismo como un forastero permanente. La condición de migrante constituye un lugar de enunciación caracterizado por el desconcierto, la fragmentación y la sensación de existir en un espacio ajeno, al habitar varios mundos y no pertenecer en realidad a ninguno.

2 Clara Lida y Francisco Zapata explican que la crítica utiliza el término “transnacional” para describir el desplazamiento de sujetos que cruzan las fronteras nacionales, sin dejar de estar conectados por lazos fuertes y visitas frecuentes a sus lugares de origen. Este sujeto tendría cierta dualidad cultural y relaciones ambivalentes en términos de ciudadanía, ya que mantiene una red de relaciones que se extiende más allá de las fronteras. El sujeto transnacional es el producto de sistemas socio – culturales híbridos que cruzan fronteras territoriales y nacionales.

3 Las estadísticas informan que desde 1992 la migración internacional es una opción para todas las clases y grupos culturales en el Perú. 2,500,000 peruanos inmigraron en el año 2004, el equivalente al 9% de la población (Altamirano 137).

4 Antonio Cornejo Polar propone entender el “sujeto migrante” como una posición de enunciación que constituye un “sujeto disgregado, difuso y heterogéneo” (104).

5 Utilizo el término en el sentido en que se emplea en los Estados Unidos y en los estudios sobre literatura producida por latinoamericanos o descendientes de latinoamericanos en los Estados Unidos.

6 Por ejemplo, en el relato “La mujer de la frontera”, una madre cruza la frontera con su hijo enfermo, dotada de una fe en la curación milagrosa que ocurrirá tan pronto como lleguen a los Estados Unidos. En un final característico de las convenciones de lo real maravilloso americano, después de muchas peripecias y sufrimientos, madre e hijo desaparecen llevados por un ángel (74).

7 Víctor Vich acuña la expresión para referirse a la manera en que la diferencia cultural se transforma en mercancía a ser consumida por el mercado en el contexto de la globalización. El mercado internacional demanda una literatura latinoamericana que satisfaga el “deseo de otredad y diferencia” (Vich 98) en una realidad en la que supuestamente, en regiones consideradas periféricas como América Latina, se preserva una cultura “auténtica”, tradicional y milenaria.

8 Mariana Melo – Vega explica que la niña mala entiende la identidad como una construcción y una performance, al “jugar con la construcción de distintas subjetividades”. De acuerdo con Melo – Vega, “la historia de la niña mala es la historia de muchos peruanos, que ante la imposibilidad de escapar de las estrechas jerarquías sociales del Perú, emigran al extranjero buscando el ascenso social (8).

9 La traducción es mía.

10 La traducción es mía.

11 De acuerdo con Claudia Arteaga, los cuerpos femeninos operan como “metáforas

del territorio” (5) que se pretende conquistar. Los encuentros sexuales “representan un medio para contactar al protagonista con el entorno a través del placer” (4). Sin embargo, el contacto es siempre efímero y no logra anclar al sujeto y satisfacer su necesidad de estabilidad y permanencia.

12 La traducción es mía.

13 La traducción es mía.

14 Mi traducción. La expresión es de Julia Kristeva, en el libro *Strangers To Ourselves*, en el que explora la subjetividad del inmigrante.

15 La traducción es mía.

16 La traducción es mía.

17 Cynthia habla en inglés durante el documental. Las traducciones de sus parlamentos son mías.

OBRAS CITADAS

Altamirano, Teófilo. *Remesas y nueva “fuga de cerebros”. Impactos transnacionales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Arana, Marie. *American chica. Two worlds, one childhood*. New York: Random House, 2001.

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve Marie Fell. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Arteaga, Claudia. “Migrante, ciudad y tránsito en *El Paso* de Miguel Ildelfonso. 6 de abril de 2009. < <http://letras.s5.com/md030507.htm> >.

Galarza, Sergio. *Paseador de perros*. Lima, Alfaguara, 2008.

González Viaña, Eduardo. *Los sueños de América*. Lima: Alfaguara, 2000.

_____. *El corrido de Dante*. Lima: Planeta, 2008.

Helguero, Lorenzo. *Entre el cielo y el suelo*. Lima: Alfaguara, 2008.

Ildelfonso, Miguel. *El Paso*. Lima: Estruendomudo, 2005.

Kristeva, Julia. *Strangers To Ourselves*. New York: Columbia University Press, 1991.

Lida, Clara E. y Zapata, Francisco. “Signs of Identity. Latin American Immigration and Exile”. *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. Vol III.

Eds. Valdés, Mario J. y Kadir, Djelal. Oxford: Oxford University Press, 2004. pp. 503-511.

Melo – Vega, Mariana. “Aunque la chola se vista de seda...: La identidad peruana en *Travesuras de la niña mala*. *Casa de citas* 2:4 (2007): pp. 8-11.

Teplitsky, Mitchell (director y productor). *Soy andina*. Documental, 2007.

Vargas Llosa, Mario. *Travesuras de la niña mala*. Lima: Alfaguara, 2006.

Vich, Víctor. “La nación en venta: bricheros, turismo y mercado en el Perú contemporáneo”. *Crónicas urbanas* 11: 10 (2006): pp. 93-100.

Zamora, Lois Parkinson y Faris, Wendy. “Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ies)”. *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham and London: Duke University Press, 1995. pp. 1-11.

NOVELA E HISTORIA: LA *CRÓNICA DE SAN GABRIEL* Y LA HACIENDA SANTA CLARA DE TULPO¹

Lucila Castro de Trelles
Universidad Católica del Perú

La novela *Crónica de San Gabriel* del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro salió publicada por primera vez en 1960, ganando ese mismo año, el Premio Nacional de Novela. Se la dedicó a una amiga, una estudiante belga llamada Mimi, con la cual mantuvo una relación amorosa muy intensa. La novela es un relato de ficción pero de corte autobiográfico. Cuando Julio Ramón tenía 15 o 17 años, pasó una estancia prolongada en una hacienda que administraba su tío, Abelardo Ravines, por parte materna. Esta se hallaba en un apacible y hermoso lugar de la sierra norte de Santiago de Chuco en el departamento de La Libertad. Las intensas emociones que le tocó vivir en el campo a este joven limeño, sensible y ciudadano, dejaron una huella indeleble en su memoria, que años más tarde, inspiraron la novela.

Sobre ella nos dice lo siguiente:

Escribí *Crónica de San Gabriel* cuando me encontraba viviendo solo en Munich (Alemania), sin saber alemán y en una pensión en donde era imposible comunicarse por desconocer el idioma, tampoco salía a la calle por el frío polar imperante... comencé pues a escribir para salirme del entorno en el que vivía, e imaginar todo el tiempo pasando unas plácidas vacaciones en la sierra peruana. Claro que no sabía entonces que escribía una novela, sino me divertía recordando algo ameno para olvidar algo adverso².

No voy a entrar en el análisis literario del tema de la novela, ni en sus diferentes lecturas o interpretaciones de sus personajes. Más bien nos centraremos en la información indirecta que nos ofrece el novelista sobre la

hacienda y que nos permitirá ahondar en temas sobre la peculiar historia de ella y el entorno que rodeaba a sus personajes. En ese sentido resultan muy valiosas, además de precisas y veraces, sus detalladas descripciones sobre el paisaje, la casa hacienda, el molino, los cultivos, la vida de hacendados y campesinos, el terremoto, el trabajo en las minas, las revueltas campesinas y la importancia del tungsteno en sus vidas. Cabe añadir, además que todos los lugares que menciona Ribeyro en *Crónica de San Gabriel*, salvo Tulpo y la mina, los hace con su nombre real, como Cachicadán, Santiago de Chuco, Angamarca, La laguna de Huamanbul, Trujillo y Lima. En ese sentido es fácil seguir la ruta de su viaje desde la capital a la sierra norte pasando previamente por una breve estancia en Trujillo.

Julio Ramón comienza su novela diciendo: *“En San Gabriel había demasiado espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos... Nada limitaba mis movimientos, a no ser la línea del horizonte”*³. El relato como hemos mencionado tiene mucho de autobiográfico, pero sobre todos, es la visión de un visitante urbano, limeño, a la provincia cuyo paisaje ejerce en él una extraña y bella fascinación. Y así lo menciona el mismo Ribeyro en un ensayo que escribió en 1953. Dice que la provincia ejercía un doble peso sobre los escritores: *“Pesa telúricamente sobre quienes han nacido en ella, y pesa como pintura, como novedad, como anécdota sobre quienes ha han visitado”*⁴. Los estudiosos del novelista coinciden en señalar que su visión de los Andes es distinta al acercamiento de aquellos escritores nacidos en la sierra como Ciro Alegría o José María Arguedas. Sin embargo su ojo observador le permitirá hacer el escrutinio de los abismos sociales y análisis de los personajes en el campo⁵.

En esta primera novela, Ribeyro nos mete paulatinamente en el mundo interior de las haciendas serranas del norte, de la década del 50 y 60. La novela se convierte en un testimonio fiel y preciso del reflejo de la vida diaria rural donde hacendados y campesinos, si bien comparten un mismo espacio, mantienen una tensión soterrada. Aquel lugar, aislado y descrito con tanto realismo mágico, es nada menos que la hacienda Santa Clara de Tulpo, hacienda del “común de los indios de Huamachuco” desde el siglo XVII al siglo XX. En sus inicios también se le conocía durante la colonia con el nombre de Andamarca⁶. El nombre de San Gabriel probablemente se lo puso Ribeyro por ser el patrono protector de la recolección del pueblo de Tulpo, patrono que luego los pobladores cambiarían por el de la virgen de Alta Gracia o Virgen del Carmen. El nombre Tulpo por otro lado, tiene un origen más bien prehispánico ligado al concepto de “teñir”⁷ según las gramáticas quechuas de Santo Tomás y González Holguín, por lo tanto vinculado al quehacer textil como veremos más adelante.

¿Porque una hacienda de indio?

La historia de la hacienda Tulpo como una “hacienda de indios”, es algo realmente inusual dentro de la historiografía colonial peruana. Desde 1602 la hacienda Santa Clara de Tulpo paso a ser propiedad de los indios de

Huamachuco por un problema de deudas impagas generadas por la “restitución”. Diego de Mora Manrique, sobrino de la encomendera de Huamachuco, Florencia Mora de Sandoval, les entregó los títulos de propiedad de la hacienda Tulpo a través de una escritura de compra-venta⁸. Los indios del repartimiento de Huamachuco poseyeron la hacienda durante doscientos cincuenta años con una breve interrupción finalizadas las guerras de la Independencia. La hacienda fue administrada al principio por funcionarios del virreinato y luego por arrendatarios que en subasta pública obtenían su derecho a ella por un período de cinco a seis años. En ella funcionó un obraje durante la colonia, que la hizo atractiva a los arrendatarios que comercializaban con lana, ropa y telas. Luego con el inicio de la república y la creación del colegio nacional San Nicolás de Huamachuco en 1860, se destinaron las rentas de la hacienda de Tulpo para la manutención del colegio, creándose una junta de vigilancia para su buen funcionamiento. El colegio San Nicolás de Huamachuco fue el encargado de continuar con los remates públicos de los arriendos de la hacienda Tulpo, hasta que en 1972 la reforma agraria, decretada por la dictadura del General Velasco Alvarado, expropió la hacienda y se la entregó a los campesinos parceleros que la venían trabajando desde antaño.

Aparentemente para los indios de Huamachuco, ser propietarios de esta hacienda durante la colonia, los ayudó en el pago de sus tributos, pero la situación estuvo lejos de favorecerlos. Las obligaciones que tenían con los arrendatarios fueron muy onerosas tanto en los subarriendos de las parcelas como en el cuidado y pastoreo del ganado, aparte de los compromisos que tenían que cumplir al interior de la hacienda. Todo ello contribuyó a crear una situación más de explotación de los indios como veremos más adelante.

¿Cuales eran las características de la hacienda Tulpo o de San Gabriel según la novela?

La extensión geográfica de la hacienda Tulpo era inmensa. Abarcaba los actuales distritos de Mollepata y Mollebamba de la actual provincia de Santiago de Chuco. Colindaba con la hacienda Angasmarca, que era más grande aún, por el norte y oeste; por el sur con el río Tablachaca, afluente del Santa, y por el oeste con Puyallí, el río Sarín y el río Marañón. La hacienda tenía alrededor de 75,000 hectáreas y su riqueza estaba en los pastos, majadas, abrevaderos, ideales para desarrollar una gran actividad ganadera⁹. Así mismo tenía algunas tierras buenas de cultivo de maíz, cebada trigo y papa.

La casa hacienda de Tulpo era el lugar más importante de la hacienda. Era el centro de toda la vida rural donde se hacían las transacciones comerciales, donde se realizaba el conteo de las cosechas y sobre todo, el lugar donde se reunía todo el ganado y se hacía el conteo de más de 10,000 cabezas de ganado. Julio Ramón Ribeyro se detiene en descripciones nostálgicas sobre la antigua casa hacienda de Tulpo. La menciona como una construcción enorme que parecía un verdadero “fortín amurallado”, con

lajas en sus claustros y arquerías que rodeaban el patio central.

Sus gruesas paredes silenciosas, la penumbra de sus corredores, ejercían sobre mí un hechizo singular. Esa construcción debía ser muy antigua, databa probablemente de la época de la colonia. El piso era de ladrillo, las puertas estaban gastadas y lustrosas por el uso. Muchas generaciones de terratenientes debían haberse sucedido bajo este techo¹⁰.

Hemos encontrado un documento de 1739, sobre la entrega de títulos de la hacienda Santa Clara de Tulpo al nuevo administrador, en el que se detalla con mucha minuciosidad todos los bienes que eran parte de la hacienda. Este listado incluye desde el ganado recibido, hasta los detalles pormenorizados del inventario de la casa hacienda y de la Iglesia de Tulpo. Sobre la casa hacienda la menciona con varias casas anexadas: la casa principal con diversos salones y cinco cuartos con sus terrados y ventanas cubiertas de ichu, una caballería con su pesebre, mobiliario, alcobas, terrado, y el obraje con sus almacenes¹¹. Las descripciones de Ribeyro coinciden plenamente con lo descrito en los documentos.

La casa hacienda y en general todo el pueblo de Tulpo, se hallaban contruidos sobre un plano ligeramente inclinado. Por ello nos es de extrañar las menciones de que la casa hacienda se anegaba¹². Descripciones bastantes austeras del interior de la casa, pero que corresponden a la realidad de ser una hacienda de indios que se alquilaba.

La foto que aparece en la carátula de la novela *Crónica de San Gabriel*, en la edición de 1975, no corresponde a Tulpo, sino a una hacienda cuzqueña según nos relatará personalmente el editor Carlos Milla Batres. Sin embargo su aspecto arquitectónico debió ser parecido a ella por las descripciones actuales de los campesinos más ancianos y del mismo Julio Ramón Ribeyro. Por esa época, el ichu de sus tejados debió ser reemplazado por las tejas que es lo que se observa actualmente en todo el pueblo Tulpo.

El terrado, o ático, parece haber atraído mucho al novelista que también lo describe minuciosamente.

Entre el cielo raso de las habitaciones y el tejado de la casa había un extenso recinto por donde era necesario caminar agachado para no romperse la cabeza contra las vigas del techo. Allí guardaban semillas, granos, forraje, viejos arneses, cosas inservibles. Unas pequeñas ventanas que daban sobre el camino, permitían el ingreso de la luz. Aquel lugar, que servía de depósito y de granero, era llamado por todos el terrado¹³.

Actualmente todavía podemos observar en Tulpo los gruesos muros de adobón que rodeaban a la casa hacienda formando un rectángulo. En su interior se halla un gran patio o pequeña plaza que Ribeyro llamó también claustro, y que debió ser el centro de las reuniones de toda la población indígena. En ella se separaban las cosechas por su tamaño y calidad, para

luego ser encostaladas, pesadas y guardadas en los depósitos según su propia descripción. Esas mismas actividades debieron darse también desde los tiempos coloniales. Hoy esa plaza está convertida en un campo verde de fútbol. Los tres portones grandes de madera que menciona Julio Ramón, que tenía en sus tres lados, ya no existen y se puede entrar libremente a la plaza. Los galpones que antes debieron ser parte del obraje colonial, siguen fraccionados y ahora están convertidos en numerosas viviendas para los campesinos y en otro ambiente existe un comedor popular llamado Florencia Mora de Sandoval.

Al costado de la casa hacienda se encuentra todavía en pie, la capilla de Tulpo que Ribeyro sólo menciona cuando habla del terremoto que describe con mucho realismo transmitiendo el terror vivido cuando el campanario se desplomó “hasta hacerse polvo”.

El griterío que hacían las indígenas era espeluznante... El perfil de los cerros parecía desdibujarse y una espesa polvareda rodaba por las faldas... La primera pared en derrumbarse fue la carpintería... El ruido desaparecía por momentos para renacer súbitamente y redoblar nuestro terror... La polvareda descendía de los cerros, se dispersaba por el aire y se proyectaba hacia la casa en grandes remolinos. El portal de la cuadra se desplomó y los caballos aparecieron relinchando... ...El último zamacón inclinó el campanario de la capilla. Todos vimos como lentamente se iba proyectando hacia un costado, sin perder su forma, hasta hacerse polvo contra el suelo¹⁴.

Efectivamente en 1946 sucedió un terremoto en Ancash que comprometió severamente la sierra norte mientras que en Lima apenas se sintió un leve temblor. El terremoto afectó seriamente la casa hacienda y la iglesia de Tulpo. Cuando estuvieron en pleno trabajo de refacción de lo derruido, cuenta Ribeyro que llegó el primer chiste de Lima, en el que se decía que los japoneses les habían enviado un terremoto como represalia a los asaltos cometidos poco antes contra sus pulperías. Efectivamente estos ataques a las propiedades japonesas ocurrieron en el Perú por esa época.

Las cocinas en las haciendas siempre han sido un lugar de gran efervescencia y punto de encuentro de las gentes que habitan la hacienda. Dice Ribeyro que ahí pasaba largas horas contemplando el trajín de dos cocineras indias, gordas y gemelas, mientras desplumaban un pollo o hacían manjar blanco. Menciona que en ese lugar:

... comprendía la majestad que tienen las cocinas de la provincia en el dominio de la leyenda, su piso de tierra, sus espesos aromas, sus paredes ennegrecidas por cientos de años de uso...¹⁵.

El agua llegaba a la casa hacienda en los años 50, a través de una acequia de madera que la traían desde la hermosa laguna de Huamanbul, hoy propiedad de la comunidad de Tulpo. Ribeyro nos cuenta que el acueducto

era de madera y “*volaba sobre las quebradas y los caminos, sostenido sobre altos postes de eucalipto*”¹⁶. Probablemente existía desde épocas coloniales pues el agua era fundamental para el funcionamiento existía desde épocas coloniales pues el agua era fundamental para el funcionamiento del Obraje Este acueducto llegaba hasta el molino, situado en una cuesta cercana de la casa hacienda y que funcionaba produciendo un ruido y temblor que se escuchaba hasta cien metro de distancia. Según él era uno de los lugares más hermosos de la hacienda. Sus compartimientos estaban: “*atestados de sacos de trigo y la harina blanqueaba sus paredes*”. Gracias a estas descripciones pudimos ubicar al molino en la hacienda Tulpo. Realmente un sitio hermoso, lleno de frondosos y añejos eucaliptos desde cuya cuesta se tiene una vista espléndida del valle. Lamentablemente el lugar estaba totalmente destruido producto de un atentado terrorista de sendero luminoso en la década del 80. Sin embargo, como resistiéndose a morir, quedaban todavía algunos muros blancos, testigos de su existencia. Del acueducto de madera no había rastro alguno. Este había sido reemplazado por una acequia de cemento que venía de lo alto sostenido en el aire por pilotes de concreto hacia un tanque de cemento. En la hacienda cuando alguien quería bañarse, no dice Julio Ramón, había que advertirlo con tiempo, pues era preciso calentar unos cubos de agua para llenar el tonel de madera, pero él prefería irse al río donde veía el cerro de la Cruz cuando se echaba de espaldas a dar unas brazadas.

Las descripciones de los baños en el río y del paisaje del cerro la Cruz resultan tan hermosas como ciertas. Dice Ribeyro que el cerro era uno de los picos más altos del valle y quedaba a una distancia apreciable. Había que descender hasta el riachuelo y luego a través de un estrecho y pedregoso sendero, subir la cuesta llena de cactus y retamas. El cerro mencionado es el cerro de Altuganda que tiene 3,424 metros de altitud con tres picos a lo largo de su cima. Nosotros hicimos ese trayecto, fielmente descrito, a caballo durante una hora y media hasta llegar a la cima. De ahí efectivamente se tiene una magnífica vista donde se divisan:

Bosque colgantes de eucaliptos, poblados perdidos, senderos rojos, sierras coronadas por la nieve y hacia el oriente una meseta oscura que se perdía en el horizonte. Debía ser la montaña, el trópico, el valle del Marañón¹⁷.

En el extremos más hacia el norte del cerro Altuganda, hay un complejo arqueológico muy interesante, que hasta el momento no ha sido estudiado. No sabemos si son restos incaicos o preincaicos pero debieron albergar a una numerosa población por la gran cantidad de pequeñas construcciones que se observan llenas de batantes y morteros. Pensamos que en Tulpo, quizás en el cerro de Altuganda, funcionó un centro textil importante durante el imperio incaico. Sabemos, por los testimonios de los curacas de Pallasca, recogidos en un extenso documento sobre pleitos de tierra entre los

arrendatarios de Tulpo y Juan Baptista Narváez, dueño de la estancia de Mollepata, que en tiempo de los incas se instalaron ...cumbicamayoqs y chontacamayoqs en la región de Mollepata y sus alturas¹⁸.

La presencia de tejedores cumbicamayoqs y pastores Huayacuntus para cuidar el ganado, el nombre de Tulpo ligado a los tintes y la existencia de un resto arqueológico en Altuganda, no hacen sino reforzar la hipótesis de Tulpo como un gran centro textil prehispánico. De hecho su tradición textil fue determinante para que en la época colonial se creara en ese lugar, el Obraje de Tulpo que hemos visto funcionó dentro de la antigua casa hacienda.

Pero volvamos a la historia colonial de Tulpo y veamos como se producen los arrendamientos de esta hacienda de indios para comprender porque era administrador de San Gabriel el tío de Julio Ramón Ribeyro.

Cuando en 1602 la hacienda pasó a ser propiedad de los indios de Huamachuco, el corregidor de Cajamarca, en coordinación con el Protector de los naturales, se encargaban de nombrar a los administradores para el manejo de la hacienda. Luego como los indios de Huamachuco estuviesen descontentos de este sistema por el incumplimiento y malos manejos de sus administradores, pedirán al virrey que ésta se arriende por un tiempo de 5 a 6 años, con el compromiso de entregar 44 mitayos para el pastoreo del ganado, que se pague el monto en dos parte cada año, y que cuando se haya culminado el arrendamiento se deje el ganado que se haya multiplicado. El virrey Marques de Guadalcázar autorizó el 23 de Abril de 1625 el arrendamiento y otorgó la licencia para este efecto¹⁹. Se indicó que el arrendador debía pagar los jornales de los mitayos; que el corregidor de Cajamarca se encargaría de hacer el remate público de arrendamiento y luego la posterior entrega de la hacienda al ganador²⁰. Con estas reglas de juego se dio inicio a una larga lista de arrendatarios y nuevos administradores que pasaron por Tulpo durante 350 años. Los motivos que tuvieron para alquilarla fueron diversos pero podemos resumirlos en los siguientes: el interés por la lana y desarrollo del ganado ovejuno; la comercialización de piezas producidas por el obraje; el acceso a la mano de obra indígena para los cultivos de los ingenios azucareros en la costa, y por último, el interés de los mineros en obtener madera para sus minas junto con alimento y mano de obra²¹. Estos dos últimos puntos los menciona Julio Ramón Ribeyro en su novela, y los veremos mas adelante.

En la época en que Julio Ramón visitó la hacienda Tulpo, ésta había sido alquilada por el colegio San Nicolás de Huamachuco a la empresa minera de don Fermín Málaga Santolalla quien era pariente lejano de Julio Ramón²². Además de prominente minero, don Fermín Málaga fue diputado durante veinticinco años de la provincia de Cajabamba y junto con Tulpo tenía alquilado otras haciendas de la región porque le interesaba por sus proyectos mineros.

Las empresas que alquilaban la hacienda Tulpo, subarrendaban a su vez la tierra, entregando diversas parcelas a los numerosos campesinos que habitaban la extensa hacienda. El pago por este subarriendo lo hacían generalmente los campesinos trabajando un tiempo en las minas y otro tiempo en las haciendas azucareras de la costa. Por esos años había una carencia importante de mano de obra. Por ello afirmo que los campesinos de Tulpo a lo largo de su historia pasaron de cumbicus con los Incas a mitayos y obrajeros durante la colonia y a mineros durante la etapa republicana.

Durante la época en que transcurre la novela, las empresas mineras buscaron desesperadamente la madera para construir sus socavones y túneles de las minas de Pasto Bueno, Tamboras y Consuso que explotaban fundamentalmente el tungsteno. Este mineral, que fue también motivo de una novela por parte de César Vallejo, en la época de la guerra con Corea, había adquirido precios exorbitantes por su gran resistencia al calor, pero cuando la guerra parecía terminar, el precio empezó a bajar en forma alarmante. Ribeyro menciona la preocupación que cundía en la hacienda por estas noticias que habían aparecido en el periódico.

Otro episodio relacionado a las minas fue la tala de cuatrocientos eucaliptos destinados a la construcción de la represa que estaba haciendo la compañía minera. *De unos troncos hacían leña. Otros se los llevan enteros para la represa que construía su patrón. Se los llevaban a pulso por las quebradas, como las hormigas que arrastran una oruga*²³. Es importante señalar que una de las cláusulas del remate para arrendar la hacienda Tulpo, era el compromiso del arrendador de plantar 6,000 plantas de eucaliptos²⁴. Por eso en muchas zonas de la región observamos viejos eucaliptos que se originaron en aquella obligación que tenían los arrendatarios de Tulpo. Lamentablemente en los últimos tres años, hemos observado con preocupación que muchos de esos bosques añosos están siendo arrasados ante una tala indiscriminada. Los campesinos venden sus bosques a precios irrisorios ante la creciente demanda de madera por parte de los asientos mineros informales que han proliferado por toda la región.

Según la novela, Julio Ramón realiza un viaje a una mina fuera de la hacienda donde pasará algún tiempo. En esos lares, describe con bastante realismo la vida en las barracas entre la coca, el aguardiente de los trabajadores y el desorden en el trabajo.

La mina era pequeña y en ella trabajaba una cuarentena de obreros, todos indígenas de la región. Los métodos de trabajo eran rudimentarios y el mineral se extraía a golpe de barreta. No había estatutos ni horarios de ningún género. Cuando el sordo se despertaba jalaba una cuerda que pendía en su cabecera y una campana resonaba en el exterior. Al cuarto de hora salía para ver si los peones estaban listos. A los retrasados se contentaba con insultarlos o con amenazarlos con no pagarles su jornal.

Por la tarde el trabajo se suspendía según el estado del tiempo, o lo que era más imprevisible, el humor del capataz. Si ese día le dolían los muñones o la añoranza de Lima era más poderosa, podía oscurecer antes de que sonara la campana.

Por último relata un episodio de rebelión de los mineros que lo lleva a reflexionar e intentar un análisis social sobre la condición de vida de los campesinos y mineros. Narra como éstos se presentaron en el patio de la hacienda y molieron a palos al capataz, produciéndose una lucha gigantesca que obligó a cerrar los portones del patio para que nadie escapase. La sublevación terminó con los revoltosos encerrados en la prisión de la hacienda.

Fue sólo después, en el curso de los interrogatorios, al ver a Parián inmovilizado en la cárcel con las costillas fracturadas, cuando comencé a dudar de la legitimidad de aquella victoria. Yo no aprobaba esa sublevación, pero era capaz de comprenderla. En ella había algo de desesperado, de heroico y al mismo tiempo de necesario. Lo que más me extrañaba era que no se hubiera producido antes. Los indios eran indolentes, aceptaban su suerte con una resignada fatalidad, pero al influjo de circunstancias, donde intervenían la embriaguez y la ira acumulada, la conciencia de su destino y el instinto de su fuerza, se volvían osados y eran capaces de las más feroces represalias²⁵.

Sus cuestionamientos sobre la conducta de los campesinos van a estar latentes en varios pasajes de la novela. Resulta interesante el episodio que narra Julio Ramón cuando en un acto de generosidad decide darles clases de historia, geografía y botánica a sus primos que vivían aislados en la hacienda. El razonamiento sencillo de uno de ellos parece haberle impactado y desconcertado sobremanera acerca del deterioro del indígena actual comparado a su poderío en tiempo incaicos.

En una de estas clases hablando del imperio de los incas, Alfredo me preguntó si esos indios que trabajan en la hacienda eran los mismos que habían constituido tan poderoso reino, y al responderle yo que sí, él sostuvo que era imposible, porque los indios de antaño eran guerreros fuertes, sanos, alegres, y los de ahora, en cambios, estaban llenos de piojos, no tenían zapatos y solamente comían papas y quinua. Yo quedé desconcertado, sin saber qué contestarle. Días más tarde pensé sobre este asunto con mis tíos. Mis preguntas les parecieron escabrosas, pues se limitaron a darme respuestas vagas o tontas²⁶.

Estas son algunas de las apreciaciones de Ribeyro que aparecen salpicadas en la novela sobre la condición sumisa del indio, la pobreza, la injusticia y el maltrato en sus trabajos, así como también el abandono y dejadez de sus personas. Y como una predicción de Julio Ramón al hablar sobre la osadía

y represalias que podrían tener los campesinos, habría que recordar que en la década del 80 con el predominio de Sendero Luminoso que sembró el terror y la desolación en el Perú, toda esa región fue declarada zona roja. La mayoría de las casas de las haciendas vecinas fueron incendiadas y dinamitadas, y durante varios años muchos de los caseríos de la antigua hacienda Tulpo fueron controlados por los terroristas. Hoy en día, la tranquilidad ha vuelto a la región. Los campesinos cultivan sus parcelas y se autoabastecen precariamente; los tejedores cuando no están en el campo siguen fabricando hermosos tapices de lana. Pero nuevamente, como cíclicamente ha ocurrido en la región, otra fiebre minera se ha desatado en la zona tulpina. Los precios altos de los metales ha traído como consecuencia la apertura y reapertura de minas, formales e informales, que han generado una gran oferta de trabajo por lo que muchos campesinos de la región se han ido a trabajarlas, esperamos que en mejores condiciones que antes.

A través de estas páginas hemos querido hacer el derrotero de la novela a la historia, de la *Crónica de San Gabriel* al mundo real de la hacienda Tulpo. Hemos recurrido a diversas fuentes y documentos, escritos y orales, literarios e históricos, para adentrarnos y conocer algo de la historia de las gentes que convivieron con Julio Ramón y le sirvieron de inspiración para su *Crónica de San Gabriel*.

NOTAS

- 1 Resumen de la Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de Etnohistoria 2008, Simposio 4 Memoria e historia. Arte, cultura y políticas del recuerdo.
- 2 Ribeyro 1969.
- 3 Ribeyro 1975: p. 11.
- 4 Coaguila 2006: 2, quien cita un ensayo de Ribeyro «Lima, ciudad sin novela» de 1953.
- 5 Elmore 2008.
- 6 "... Sepan cuantos esta cara de poder vieren como yo Juan Alonso Truxillo residente en esta provincia de Guamachuco estanse al presente en esta estancia de Andamarca por otro nombre Tulpo...", en ARC Jerónimo de Espinosa, 1602. Testa que hizo don Diego de Mora en la estancia de Andamarca, fol. pp. 191-195.
- 7 Santo Tomás 1952: 216; González Holguín 1952: 345. Los otros vocablos que

presenta Holguín son los siguientes: tullpuni (teñir sin fuego o sin cozer), tullpina (tintes o lugar donde se tiñe), tullpurayon (estarse tiñendo), tullpucamayoc (tintorero).

8 Ver ARC Gerónimo de espinoza, 1,1602, 12, folios 191-195, Testa desta que hizo don Diego de Mora de la estancia de Andamarca; ver Castro de Trelles 2005: pp. 46-47.

9 Para realizar el mapa hemos consultado los archivos coloniales de AGCPH y los documentos del PETT.

10 Ribeyro 1975: p. 93.

11 ARC leg. 124, 1739, folios 2v/3r, Títulos de la entrega de las haciendas Santa Clara de Tulpo y Yamobamba al nuevo administrador Lucas Monzón Aguirre.

12 “ – Ytem dos lampas de yerro que compró el dicho Francisco de Palacios para el reparto y servicio de la casa desta estancia porque se anegaba” en ARC, leg. 14, 1626, fol. 92.

13 Ribeyro 1975: p. 53.

14 Ribeyro 1975: pp. 142-144.

15 Ribeyro 1975: p. 49.

16 Ribeyro 1975: p. 105.

17 Ribeyro 1975: p. 19.

18 Castro de Trelles 2005: p. 36. Ver los testimonios de los curacas de Pallasca sobre los cumbicus en ADT, Legajo 207, Expediente 1507, fol. 4v-8r.

19 Zevallos Quiñónez 1995: p. 195, quien cita ADT Judicial leg, cuad. 744.

20 ARC Leg, 1626 folios 12.

21 Ver Castro de Trelles: 2005: pp. 65-73. Existía una enorme documentación sobre los arrendatarios de Tulpo en los depósitos del Colegio San Nicolás de Huamachuco. Lamentablemente la llegada inoportuna de un director, convirtió esos valiosos documentos en una gran hoguera. Son muy pocos los documentos que se han salvado.

22 Ver Escritura de Arrendamiento de la Hacienda Tulpo, 1953 en ACSNH.

23 Ribeyro 1975: p. 173.

24 Archivo de Colegio San Nicolás de Huamachuco, Escritura Pública 1953. Ver la escritura de arrendamiento: “El locatario se obligará a sembrar en el fundo seis mil plantas de eucaliptos las que implantará desde el primer año de locación, esto es razón de un mil plantas por años.”

25 Ribeyro 1975: p. 104.

26 Ribeyro 1975: p. 59.

MANUSCRITOS

Archivo del Colegio San Nicolás de Huamachuco (ACSNH)

ACSNH

1953

Escritura Pública de sobre Arriendo de Hacienda Tulpo.

Archivo Departamental de Trujillo (ADT)

ADT

leg. 207

exped. 1507

1687. cuad. 1, folios 1-.149; cuad.

2.131. cuad. 2 folios 11-19

cuad. 3 folios 01-55

Expediente de Juan Baptista Narváez y herederos, sobre los linderos de la estancia de Mollepata y la hacienda Tulpo de la comunidad de los indios de Huamachuco.

Archivo Gilbert Chauny de Porturas Hoyle (AGCHPH)

AGCHPH

1797

fol. 9

Expediente sobre los límites de la hacienda Angasmarca y la hacienda Santa Clara de Tulpo.

AGCHPH

1819

Fol. 13

Inventario de los bienes de Pablo del Corral: Hacienda Calipuy, Angasmarca, Tulpo y Yamobamba.

Archivo General de la Nación (AGN)

AGN

Derecho Indígena

1594

c. 37, leg. 3

fol. 7

Real Provisión de Hurtado de Mendoza a Florencia de Mora y Escobar, encomendera de Huamachuco.

AGN,

Superior Gobierno IV

cuaderno 68

Merced del virrey conde del Villar a Florencia de Mora de 50 mitayos.

AGN,

leg. 5
cuaderno 68
1605
fol. 16

Autos que dio Diego de Mora Manrique sobre indios mitayos y traslado de ganado de Andamarca a estancia de Porcón cuando cedió aquella estancia los indios de Santiago de Chuco en compensación de ciertas sumas que les adeudaba.

Archivo Regional de Cajamarca (ARC)

ARC
Jerónimo de Espinosa
1602
fol. 191-195

Testa que hizo don Diego de Moran en la estancia de Andamarca.

ARC
leg. 4
1611
fol. 131

Provisión del Virrey Marqués de Montesclaros. Los caciques la provincia de Huamachuco solicitando ante el corregidor y virrey se tomen cuentas de las tierras de comunidad de Huamachuco.

ARC
leg. 14
1626
folios 112

Inventario de bienes de las estancias de Tulpo y Yamobamba pertenecientes a la comunidad de Huamachuco.

ARC
leg. 124
1739
fol. 11

Títulos de la entrega de las haciendas Santa Clara de Tulpo y Yamobamba al nuevo administrados Lucas Monzón de Aguirre.

OBRAS CITADAS

Castro de Trelles, Lucila. 1992. "Estudio preliminar y notas" *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres Agustinos*. Fondo Editorial PUCP. Lima.

Castro de Trelles, Lucila. 2005. "Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco, de cumbicus a mitayos, obrajeros y mineros". Minera Barrick. Lima.

Castro de Trelles, Lucila. (en prensa). *La hacienda Angasmarca (La Libertad) XVI-XX. Del esplendor colonial al ocaso y la barbarie*. Lima.

Coaguila, Jorge. 2006. *Una temporada en la sierra/Crónica de San Gabriel (1960) de Julio Ramón Ribeyro*. jcoaguila.blogspot.com/2006/01/una-temporada-en-la-sierra-crnica-de.html - 74k.

Elmore, Peter. 2008. *La estación de los hallazgos. Arguedas y Ribeyro, dos novelas*. El Comercio, 30/3/2008.

Gonzalez Huguin, Diego. 1952. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

Malaga Santolalla, Fermín. 1907. "Recursos minerales de la provincia de Huamachuco. Informaciones de carácter general". En: *Boletín del cuerpo de Ingenieros de minas del Perú*. N° 51. Ministerio de Fomento. Lima.

Malaga Santolalla, Fermín. 1954. *El Tungsteno en el Perú*. Boletín de la Sociedad Geológica del Perú. Lima.

Malaga Santolalla, Fermín. 1961. *La Historia de mi vida*. Texto Mecanografiado. Lima.

Mendoza, Samuel R. 1951. *Monografía de la provincia de Santiago de Chuco. En el cincuentenario de su fundación, 3 de noviembre de 1900-1950*. Editorial del CIMP. Lima.

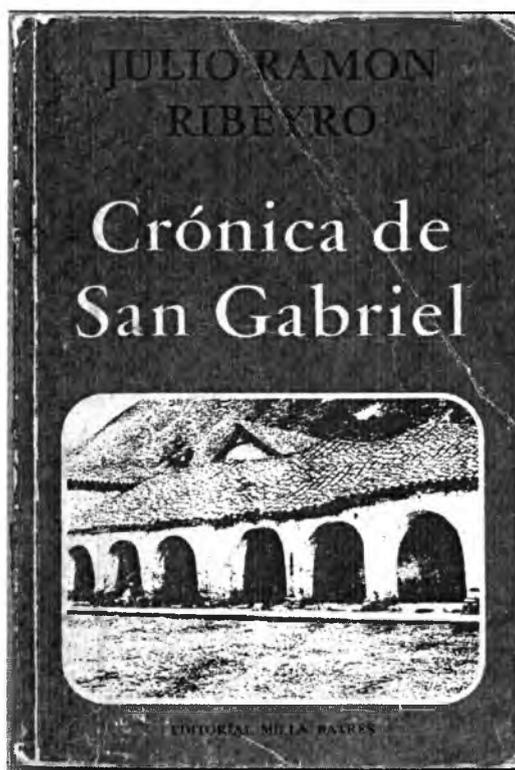
Ribeyro, Julio Ramón. 1969. *Crónica de San Gabriel*. Ed. Universitaria. Santiago de Chile.

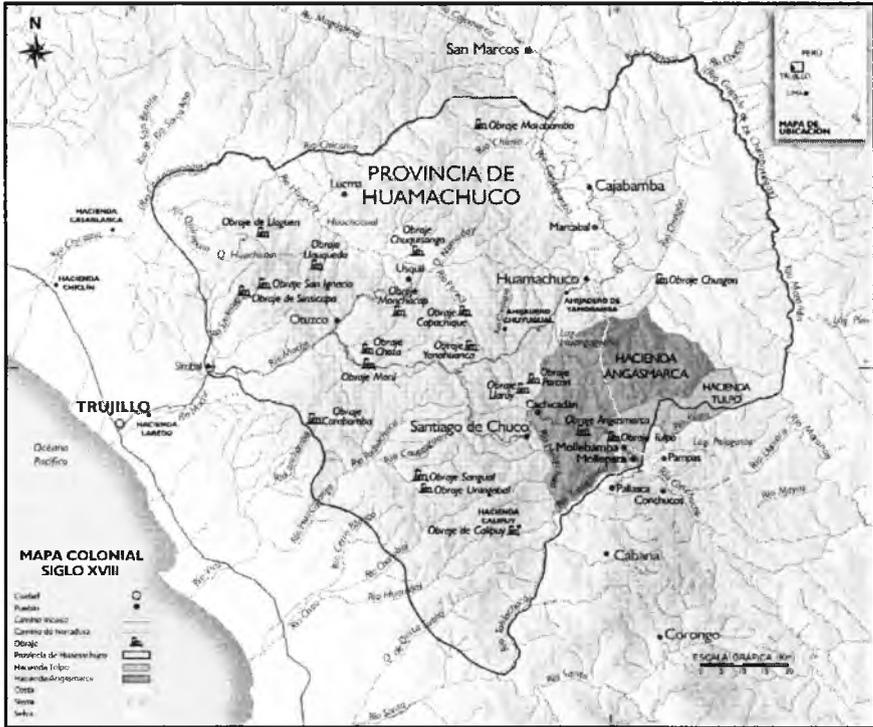
Ribeyro, Julio Ramón. 1975. *Crónica de San Gabriel*. Biblioteca de Autores Peruanos. Tomo XIX. Edición Milla Batres. Lima.

Santo Tomás, fray Domingo de. 1952. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*. Editado por Raúl Porras Barrenechea. Edición del Instituto de Historia de la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

Zevallos Quiñones, Jorge. 1992. *Cacicazgos de Trujillo*. Edición de la Fundación Alfredo Pinillos Goicochea. Trujillo.

Zevallos Quiñones, Jorge. 1996. *Los Fundadores y Primeros Pobladores de Trujillo del Perú*. I-II Edición de la Fundación Alfredo Pinillos Goicochea. Trujillo.





JOSÉ TOLA, EL ENSAMBLAJE DEL CUERPO Y EL ALMA

Mirko Lauer

¿Qué hay debajo de los colores?
Es como alzar una falda,
Que es como jugueteaba José Miguel con Tilsa, c. 1970,
según ella me contó,
& él había hecho un dibujito & con él una edición
de diez copias de grabado a cuchara (1969) en que una versión
de eso mismo aparece.
Me refiero a una mujer que se alza ella misma la falda
y muestra los pelos, más asustados que asustadores.
Al niño curioso para que no levante hay que decirle
Que debajo de los colores hay monstruos.
Yo estuve la noche en que casi le alzó jugueteón
La falda a la bella J*, que reprimió el avance con un manazo.
La misma noche del fallido compromiso de S*
Entre un paisano palestino-libanés
Y una falda plisada.

*

Los cuadros

¿**C**ómo se mira uno de estos cuadros? ¿De qué manera se mira uno en uno de estos cuadros? Frente a las obras de José Miguel Tola, al menos las posteriores a 1984, acaso muchas miradas oscilen entre tratar de descifrar las historias que se alojan en la gestualidad disforme de los personajes, y el

esfuerzo por evitar que esas historias los alejen del disfrute de la composición y el color. Es casi inevitable que composición y color ganen. Ganancia del espectador, no necesariamente del artista. Quienes quisieran tomar la narrativa de los cuadros de Tola tal como ella se presenta a primera vista, chocarían contra una muralla de argumentación existencial (muy temprano la crítica encontró la palabra expresionismo para evitar un ingreso más detallado a esa argumentación, clave en Tola).

Pero lo que todos hacen, creo, es privilegiar la belleza del color y la composición porque ambos hablan de una faceta del talento que es más amigable, más todavía cuando es entregada mediante grandes dosis de virtuosismo. Por eso es sobre todo el diestro manejo del color lo que mantiene los cuadros pegados a la memoria. Es este doble registro de estructura profunda racionalista y textura sensual el que hace a los cuadros de Tola tan diferentes. Es mediante él que Tola juega a que está jugando con nosotros. Pero a la vez su dedicación al propio mensaje argumentativo es total. El juego, y el posible engaño, es para quienes se resistan a acompañarlo en su aventura creativa más profunda: la cosa mental de una lucha con los arcángeles en aquel espacio recurrente ubicado entre la caída y la salvación.

Las obras de Tola se acomodan mal al papel de telones de fondo: el drama que contienen exige el primer plano de la atención y lo logra. ¿De qué manera mirarlos, insistimos? La mayoría de ellos postula relaciones desafiantes con el observador, como la fascinación, la seducción o la hipnosis. Hay un desorden de los elementos a todas luces aparente pero poderoso, que evoca la libertad, y gestos afilados de los personajes que siempre convocan una punta de adrenalina. A pesar de la exigencia de inmediatez que fluye de ellos en un primer contacto, estos cuadros siempre requieren un tiempo de contemplación y desciframiento: son pocas las obras de Tola que entregan su idea o su sentimiento con facilidad, y conocer el título o sospechar la importancia de una línea argumental no ayuda, al contrario. Y sin embargo estamos ante una belleza que también es instantánea, en el sentido de que reclama ser conocida de golpe.

Hay una idea de uno de sus críticos tempranos, uno de los españoles que vieron sus primeros trabajos en 1971, que mantiene una extraña vigencia. Comentando la muestra de ese año en la Galería Seiquer, en Madrid, M.A. García-Viñolas sostiene que Tola “no crea nuevas realidades, sino que disloca la realidad existente y la somete a un clima de misterio” y percibe “Colores calientes pero sosegados, que envuelven a estos seres de complicada morfología, que siempre nos miran en serio”. Estas palabras vienen durando casi medio siglo. La realidad misteriosa y dislocada es cada vez más rica y compleja, y más profunda, pero la implícita curiosidad por ver otro lado de las cosas sigue allí.

*

El lenguaje

¿Hay tal cosa como “los cuadros de Tola”? Se trata de una obra con una fortísima unidad temática y de estilo. Pero al mismo tiempo en ella las etapas son sumamente marcadas, con algunos giros abruptos y replanteamientos radicales, que a los de la platea cultural siempre nos han dejado aplaudiendo y pidiendo más. Sin embargo no hay un Tola la luz y un Tola las tinieblas, sino un mismo Tola agónico. Sus trabajos se inician en la pugna por salir de los años de formación académica, una etapa que le sirvió bien, y que estableció la idea de lo negro y lo dramático como subtexto de la obra, lo que Augusto Ortiz de Zevallos tempranamente (1972) bautizó como “un mundo sórdido”. Fue una época de figuras zoomorfas, habitantes de una penumbra propia, realizadas con gran dominio de las reglas de la figuración. Hacia 1980 Tola dejó de pintar esas imágenes, que más tarde describió como la materialización de un miedo suyo al cambio. Como si supiera que estaba pintando aquello que le esperaba si dejaba de pintarlo quizás.

Con sus muestras de los años 80 en la Galería 9 toda aquella figuración formal terminó, y empezó una etapa en que el acto de pintar pasó a ser una suerte de manifiesto, un ta tze bao de sí mismo, lo cual introdujo fuerzas centrífugas en su trabajo. Un cuarto de siglo más tarde describí aquella parte de la evolución de la obra más o menos como un abandono de la penumbra formal y oleaginosa que Tola había contraído de sus estudios españoles, y el inicio del camino hacia una creciente luminosidad. Lo que hasta entonces había sido una secuencia de figuras aisladas empezó allí a convertirse en un lenguaje en permanente transformación, al cual hoy podemos percibir como articulador de la obra total desde cualquiera de sus puntos, y que desde entonces no se ha quedado quieto un solo momento. Un lenguaje que reclama la observación de toda la obra, que postula su simultaneidad. Todo –el color, las historias, la composición y la textura- está al servicio de ese lenguaje, nunca al revés. Los elementos de ese lenguaje son visuales, pero su mensaje no necesariamente. A partir de allí puede decirse que Tola ha sido hablado por ese lenguaje, y crearlo ha sido un trabajo a la vez equivalente y paralelo a su experimentación formal controlada. Ha sido la parte descontrolada de su trabajo.

Así lo vi en un texto para unos vitrales suyos en el 2004: “La combinación de un mensaje duro, que mezcla lo furioso con lo unheimlich, en el sentido de lo siniestro, lo fatídico, lo lúgubre. Los colores cálidos activamente buscan enfriar el horror que transmite la narración, y obligan a todas las demás emociones a inclinarse ante la estética”. Son, otra vez, los “colores calientes pero sosegados” que vio García-Viñolas. En una muestra del 2003 Julio Ortega llega a la conclusión de que Tola no es un artista de cuadros independientes “sino de conjuntos que se desarrollan exploratoriamente

hasta agotar su despliegue ...Por eso, lo más evidente es aquí lo más enigmático. Tola entrega todos los postulados, formas y materiales, como si desplegara una baraja completa”.

Tola ha buscado ocupar un espacio exterior a la convención artística, sobre todo la limeña. Lo ha logrado por su originalidad. No es un pintor fácil de imitar, ni siquiera de lejos. A pesar de su éxito, no hay una corriente que se remita a su obra, como sí les ha sucedido a otros pintores. ¿Por qué se juntó a Tola con el expresionismo desde un primer momento y no tanto con el surrealismo, que hubiera sido una posibilidad verosímil? Quizás fue el impacto de la serie de 10 pequeños grabados de 1969, efectivamente próximos al expresionismo alemán o a un fauve como André Derain. O la temprana detección de formas de angustia personal expresada sin las asepeca aristocrática de la práctica surrealista. Tal vez porque al no haber en el Perú una tradición gráfica surrealista en serio, algunos parientes espirituales de Tola, como Max Ernst, no fueron tomados en cuenta a la hora de establecer nexos. En otras palabras, la originalidad de Tola no llegó a ser captada desde un inicio, y exigió más observación para ser considerada. Eso no lo hace surrealista, pero creo que lo libera de las filas del expresionismo.

*

Los colores

Los colores de estos cuadros son siempre una bella vibración. Sin embargo a pesar de ser excelentes, prominentes y elocuentes, nadie se ha atrevido a decir que ellos son en sí mismos los cuadros, es decir que Tola es antes que nada un colorista. Los colores impulsan a la mayoría de estos cuadros hacia el lujo expresivo. Pero no en todo momento. A lo largo de la obra el auge de los colores es intermitente: por temporadas se encienden explosivamente y se apagan hasta llegar a definir espacios umbríos.

Los colores vivos, los más “básicos”, más contrastados o más crudos son equivalentes a los del juego danés de piezas articulables Lego (leg godt, juega bien): blanco, rojo, azul, amarillo, que en muchos lienzos constituyen el encuadre de la composición, y no al revés. Son colores evocadores de infancia, construcción, calidez, orden, limpieza. Thorsten Botz-Bornstein (2005) plantea que “Lejos de rechazar el uso de colores (lo cual hubiera matado la imaginación), Lego redujo los colores a unos “básicos” sin matices, que permanecen abstractos en el sentido de que (...) no tienen relación con nada concreto. Pero lo más obvio es el rigor lógico dentro de la organización del juego mismo. Los ladrillos del Lego se mantienen unidos por una estructura invisible, crean la estructura, por así decirlo, desde sí mismos”.

Sérvulo Gutiérrez, por ejemplo, tiene esquemas de colores básicos similares a los de Tola, y parecidos juegos con una engañosa impresión de desorden. También son lúdicos, en el sentido de ser “colores fuera de lugar”, que hacen su propio juego en relación al tema del cuadro. Pero son colores que se encuentran más en el geometrismo de filo duro, como en Jorge Eduardo Eielson o Regina Aprijaskis. Elida Román llama mi atención hacia una breve fase geométrica de Alberto Dávila en los años 60.

Es a través de ellos, colores y composición, que el pintor crea sus climas —placidez, exasperación, lo insólito— y practica, dentro y fuera del lienzo, un sutil juego de evocaciones culturales que no parece necesitar al espectador.

*

Los signos

Astros en el espacio. Tola a partir de un momento ensambla cada vez más un universo, y utiliza para eso signos. Ensambla en él equivale a integra. Estos signos nacen como lo que Yuri Lotman (19909 llama una comunicación yo-yo, una taquigrafía muy privada, cuyo sentido no es ser inteligible para otros. Ahora último los signos de Tola se han puesto a evolucionar hasta volverse mensajes dirigidos a los demás.

Fernando Ampuero (2007) recoge así el tema de los signos: “se convirtieron en formas más o menos reconocibles: flechas, cruces, dientes, ojos, manos, sexos masculinos y femeninos. Y este flamante vocabulario, al parecer, llegaría para quedarse”. En efecto, Tola con el tiempo ha ido presentando una suerte de alfabeto, lo que Julio Ortega llama una baraja completa, con el cual realiza un arte combinatoria, que en efecto funciona como un mazo de cartas que el pintor se saca, casi literalmente, de la manga. A la lista de signos que da Ampuero habría que añadir otros como listones sinuosos de colores alternados, espirales, estrellas, lunas crecientes, números arábigos, dameros, escaleras. En un momento a partir del 2002 estas escaleras para jugar mundo evolucionaron hasta volverse el camino hecho de casilleros alineados para el juego de la oca. Cada uno a su manera instrumento de un jugar bien.

En realidad la lista de signos es mucho más larga. Varios de ellos evocan los dibujos de la película el Submarino Amarillo (1968), y en consecuencia el lado amable del swinging London de esos años. Sobre todo el arcoiris de Heinz Edelmann, las flechas a la Antonio Seguí de los años 60. En otro registro están los puntitos sobre un campo diferenciado, que en Gustav Klimt evocan la bisutería de strass, o los puntos que a la Vincent Van Gogh evocan estrellas circulares en el cielo. En uno de sus cuadros del 2007 un manojo de estrellas sobre un fondo azul marino hacen pensar en las de Henri

Matisse. Estos juegos de la evocación no son gratuitos: A Tola le gusta citar, incluso en clave, o borrando huellas, como en su cuadro “El sabio trata a los hombres como perros de paja” (2004) donde se juntan inmóviles textos Lao Tse y Carlos Oquendo de Amat.

Los signos funcionan también como una suerte de inter-figuración: no son abstracciones, pero algunos tienen un correlato propio; no son la realidad “tal como la vemos”, pero apuntan a ella. Forman algo así como palabras plásticas. Los signos, como sucede con las palabras, son mensajes larvados, suerte de proto-cuadros y proto-historias, que sin embargo nunca llegan a tener su propia historia, o a ser un personaje, pero que a veces hacen evidente otra dimensión de su existencia. Ortega (2003) cuenta su desciframiento de uno de esos signos, cuyo proceso de maduración él advierte: la flecha. En un cuadro como “La vuelta al mundo” (2001) las formas escaleroides de cuadros anteriores generan a partir de sí mismas, digamos, un nuevo sentido, y una nueva velocidad. Es lo que podríamos llamar una recomposición de los signos. En ciertos momentos de la obra los signos existen sobre el lienzo solos y con cierta calma. En otros el artista acelera su presencia, y produce una colisión.

*

La composición

Colores y signos son ubicados sobre el lienzo por las dinámicas de la composición más amplia y por campos, que es por donde el pintor empieza el trazo de sus obras. El color viene al final. Tola compone por hacinamiento, superposición, traslapo, creando siempre un detrás que no vemos, pero que la mirada tiene que suponer para captar la totalidad. Lo que el surrealista Wolfgang Paalen llamaba “espacios implícitos”. La composición por traslapo hace que todo venga, por así decirlo, en capas. Hay una capa de la cual salen los brazos. Otra que emite los arcoiris. Capas para cada signo. Siempre en número más que suficiente. Alguna vez en Punta Hermosa, a fines de los años 60, Tola le comentó a su amiga Maruja Salas: “Hombre, hombre [su manera de repetir la sílaba sagrada de invocación om en aquellos tiempos], nunca estoy solo. Cuando estoy solo somos dos: Dios y yo”. Siempre he pensado que esa frase es un buen ingreso a la manera en que Tola compone. Dios no es un personaje infrecuente en sus cuadros.

Como ya se ha hecho notar, los años 80 traen cambios sustantivos en esta obra. Los personajes salen de la penumbra (incluso los más oscuros, como los presentados como “Los eunucos de la guerra”, 1989), y sus cuerpos dejan de ser vagamente convencionales para convertirse en inasibles constructos de signos y colores asociados con la infancia, y en cierto modo como ella indescifrables desde la sola adultez. Son cuerpos en desintegración, para la

desintegración, que se sostienen sobre parejas de ojos que funcionan como ejes de la existencia, anclas de lo binario presente a toda costa.

Francis Ponge (1945) se queja de que “No hay literatura, ni tampoco pintura de la descomposición”, pero advierte algunos elementos de esto en la obra de Jean Fautrier. Podría estar hablando de Tola: “No hay gestos. No hay gesticulación. La estupefacción, el reproche. No hay movimiento sino el movimiento de la imagen que invade el campo del espíritu; del rostro torturado que asciende desde el fondo de la sombra, que se acerca al primer plano; más bien el movimiento giratorio de los rostros de mártires en nuestro cielo como astros, como satélites, como lunas”.

Todos esos signos que dan vueltas por los cuadros de Tola son espacios de neutralidad que él intenta salvar del atroz palenque de algunos cuadros, de la gravedad de esa figura central. Su composición siempre tiene una estructura de escena teatral. Tola es un fabro, un hombre de oficio, y en esa medida de exploración, de factura cuidadosa, en que los avances en el trabajo de cada obra se componen a partir de una atenta observación de lo ya avanzado, durante largas horas de taller si necesario. Como la forma externa de una introspección. Esto es lo que se puso en evidencia en “Non omnia moriar” (2003), una de sus obras maestras, es un ensamblaje construido como una suerte de anda de la procesión de todos sus signos, y esto vale para la serie de toda la muestra.

*

Las historias

A pesar de que él no es ni remotamente un pintor narrativo, sus cuadros alojan historias, o por lo menos variantes de lo que parece una misma historia obsesivamente llevada adelante. Esta historia sería la de un personaje en una situación complicada por factores externos, situación cuya naturaleza el pintor no nos desea revelar, pero que impugna la idea de placidez y devora todo contexto.

Ese personaje es un héroe, en el sentido de alguien en torno de quién se estructura la narración. Frente a esto los cuadros traen casi siempre una anti-historia: la manera cómo los significados han sido puestos allí para que se le escabullan al observador del cuadro, i.e. el héroe tiene su camino bien trazado; es más bien el observador el que se encuentra en el laberinto. Cuando hay más de un personaje en uno de los cuadros, es que el héroe está ausente y sus reemplazantes (por ejemplo los pretendientes de Penélope o los amigos de Hamlet) están chocando entre ellos en algún punto del laberinto.

Por momentos de la obra es posible sintetizar la historia a la manera convencional: un héroe, un monstruo, una doncella, los tres representados

por alguno de ellos. Pero las historias de Tola le imprimen numerosas variaciones al tema. En una variante frecuente el héroe es el pintor mismo que captura visualmente al monstruo y lo desnuda en un contexto de intimidación inhóspita, y de allí nace ante nuestros ojos una sensación de violencia. La intimidación es inhóspita entre otras cosas porque no hay el menor indicio de qué es lo que estaban haciendo los personajes de Tola en el momento de su captura visual.

¿Es el título de cada cuadro escrito al dorso, y las frases sueltas que a veces lo acompañan, una buena guía para conocer la historia? En un aspecto sí, a veces; en otro aspecto, nunca lo sabremos. En ocasiones el título parece puesto allí simplemente para que el observador informado construya la historia, muerda el anzuelo. A menudo el nombre del cuadro apunta a un mínimo figurativismo, y en otros todo el planteamiento se abre hacia lo evidente. Como en los cuadros de 1996 “La bailarina”, “El hipnotizador”, “El pianista” o “El mayordomo”. Pero aun en estos casos, donde el título no es realmente necesario, sentimos que la acción y la historia transcurren en alguna otra parte, que viene de un momento más importante que el de la captura de la imagen.

En muchos momentos de su obra Tola ha cedido al gusto por representar la realidad exterior, y lo ha hecho con gran brío. Quizás el caso más notable es la excelente y entusiasta serie pintada en México 1994 de representaciones de lo mágico-real: tres lienzos sobre alucinaciones, y otros titulados “Mujer descalza sobre tigres”, “Chamán”, “Adivino”, “Ser fantástico”.

*

Los personajes

Hay en la mayoría de los cuadros un personaje central, y celoso de su centralidad, que ha ido evolucionando con el tiempo, pero a la vez mantiene una consistencia. El planteamiento es algo así como un tete-á-tete: solo un pintor + solo un observador. No son cuadros para ser vistos en grupo. Incluso podemos pensar en el observador ocupando el lugar del pintor ante el cuadro-espejo. Se nos propone de alguna manera que mirar un cuadro de Tola es ser ese cuadro, si nos atrevemos a la usurpación.

En sus etapas tempranas los personajes de Tola eran seres de penumbra, de vocación amenazante, posturas agazapadas, muchos de ellos moviéndose entre lo enternecedor y lo peligroso, en algunos casos por la indeterminación de lo que es animal y lo que es humano. Llevaban puesta la belleza algo rígida del oficio plástico dominado. Si bien todos los personajes de Tola buscan seducir, aquellos primeros lo hacían sobre todo por su invitación al peligro desde la belleza. Los que vinieron luego abrieron considerablemente el abanico de recursos para la seducción.

En 1989 Juan Acha percibe en estos cuadros “una originalidad desconcertante”, pero a la hora de explicarse estos personajes, sobre todo aquellos en descomposición más activa, es decir aquellos en los que hay un pathos autodestructivo más a la vista, lo hace asimilándolos al expresionismo. Como hay algo que no cuadra con la placidez de buena parte del expresionismo europeo, Acha concibe para Tola una suerte de variante progresista, en que el pintor padece la violencia, no la “ejerce o representa” como otros expresionistas. Extrañamente no menciona “El grito” de Edvard Munch, que hubiera reforzado mucho el argumento. En una línea parecida, Elionor Lorente y Salvat habla de neoexpresionismo, y ve violencia por todas partes. A ella lo que le interesa es el proceso. En la muestra “Los eunucos de la guerra” (1991) ella ve a los colores perder “sus mensajes naturales para proponernos sensaciones distintas y agresivas”. Advierte además “un horror que ya ha dejado de ser humano”. Por su parte Carlos Rodríguez Saavedra (1986) niega que Tola esté dedicado a ilustrar cosas como la depresión, el desorden mental o el delirio.

Dos ideas atractivas de Acha en su texto de 1989: su insistencia en que estos cuadros son espejos (“espejos mágicos de los horrores”, a los cuales considera lo contrario de los “espejos narcisistas, hoy abundantes”) y la idea de que los trabajos a que se refiere, los de sus muestras que triunfaron en las bienales de La Habana y de Sao Paulo (ambas de 1989), “les basta la soledad de una bestia acorralada”. Esta última es una idea hermética (¿fauve?), y dentro de ello fuerte, que apunta quizás al prestigio que tienen la libertad de las fieras o los actos violentos de supervivencia. Pero quizás también a cierto manejo del color y de los trazos.

Lo cual lleva a pensar en un comentario de Stephan Banz (1999, es el autor de los Baby-Bacons) sobre el arte de Francis Bacon: “A mucha gente le choca. Piensan que están viendo el reflejo desnudo de abyectas profundidades emocionales y de nauseabundas visiones de horror. Para mí es el esteta último: ha eliminado los malentendidos que causan una conducta innecesariamente emocional y abrupta”. La monstruosidad vendría a ser, pues, solo lo externo, y quienes cuelgan obras de Tola en sus aposentos entienden esto perfectamente.

Todavía a comienzos del decenio siguiente Acha (1992) habla de los personajes de Tola como una suerte de galería monstruos cuya intención es la crítica social. Aunque no se atreve a hablar propiamente de denuncia social, pues intuye sin duda la enorme carga personal del planteamiento artístico, y no está en su panorama el concepto de injusticia biológica.

*

Los rostros

A partir de un determinado momento los personajes pierden los últimos rezagos de su “animalidad” y el pintor empieza a explorar más adentro en lo humano. Cuando en 1995 Acha se refiere a la fisonomía de las figuras representadas por Tola, opina que para él “estas figuras siguen siendo, hasta ahora y en su mayoría, las de los damnificados por la naturaleza”. Un poco más adelante menciona también las “injusticias de la naturaleza”, y un proceso de representación en que esas anormalidades se desrealizan hasta “alejarse de la verosimilitud”. En efecto, a partir de los años 70 Tola había estado presentando rostros leves mas peligrosamente virolos que podrían ser llamados, como hace John Russell (1993), “abstracciones de deformidades”. Sin embargo a partir de un momento pierde mucho sentido hablar de deformidades, de monstruos o monstruosidades en Tola. La dinámica del personaje central se desliza hacia el grotesco, y de allí simplemente a un planteamiento de estilo, en el sentido de la propuesta de una forma de belleza, que evidentemente el medio especializado y el público en general han aceptado.

Tola busca el instante de la transición efímera de un gesto al otro. Un momento de terrible intimidad sobre un rostro, en el sentido de terrible vulnerabilidad: aquel gesto nuestro del cual somos apenas concientes y que no es para que lo vean los demás, pero que es fugazmente expuesto a la mirada de quien está delante nuestro. Si ese momento del rostro no suele ser visto, es sólo porque quien está delante no lo quiere ver, pues sería como mirar nuestro interior, asomarse a nuestras vísceras espirituales. Algo similar dice de Bacon José María Faerna (1994) que “aun cuando están en reposo los rasgos se mueven y se reconfiguran delante de nuestros ojos, pero nunca se vuelven irreconocibles a pesar de la pintura en movimiento rotativo... la realidad móvil, mudable de la forma humana... Con Bacon la figura a menudo aparece al filo de la disolución, justo antes de volverse irreconocible”.

¿En que estado se encuentran las figuras de Tola en relación a la visión de Faerna? Por lo pronto no podrían ser llamadas carne en movimiento, como define el crítico las de Bacon. Porque con el pintor inglés las figuras se desintegran y reintegran en el momento mismo de la contemplación del cuadro, por así decirlo, mientras que en Tola el proceso ha ocurrido en alguna otra parte. Da la impresión de que para Tola la carne es conceptualmente débil y los cuadros dan testimonio de ello. Telegráficamente dicho: Bacon realista, Tola metafísico. Más sentido tiene por eso hablar de espíritu en movimiento. Sobre eso mismo dice Gaby Wood (2005) que “Si Bacon llevó a sus temas una vida tan asolada fue porque pudo articular dentro de ellos a sus propias muertes. Disolución podría ser una mejor

palabra que desintegración. Sus temas y su mirada, ambos son disolventes y disolutos”.

*

Los cuadros

¿Cómo se vuelve a mirar estos cuadros? ¿Cómo soportan y soportamos una segunda mirada? En efecto hay un Tola del primer impacto y un Tola de la frecuentación. Hay cosas que descubren quienes siempre regresan a un mismo cuadro, otras que van apareciendo en la comparación con los demás. Carlos Rodríguez Saavedra (1986) estableció un modo de aproximación al definir un “Tola formal” que toma forma y formalidad de su educación española y luego un Tola que rompe con todo eso. En sus palabras, “renunciar a lo aprendido, quebrar el sistema formal, trizar el lenguaje”, en lo que vendría a ser más o menos el planteamiento estereotipado de un pintor maldito. Es decir un plástico de “rupturas radicales” (contrástese con la frase de Octavio Paz (1959) sobre Fernando de Szyszlo: “No cambia: madura”), como la que reconoce Rodríguez Saavedra en la muestra de 1984, cuando Tola suelta las amarras del marco, coloca la representación figurativa en suspenso, y deja a formas y colores chorrear en ingravidas en toda dirección por las paredes. Pero a la vez el crítico detecta la “unidad en profundidad que preside su proceso creativo”.

A partir de un momento el contorno/soporte se vuelve central, como en el marco reventado de 1984, como en los ensamblajes del 2003, como en los vitrales del 2004, momentos en que ya toda la superficie es contorno, pareciera.

*

Las manos

Parte de la relación de Tola con las historias es la frecuentación transversal, en el sentido de a través del tiempo, de algunos temas como el piano, la razón, la realidad, los conquistadores, y varios más. Son secuencias que se dan a través de los años, reapareciendo como episodios cada tanto, y que hacen pensar en un lentísimo comic en el tiempo.

En el plano conceptual una de sus historias interesantes es la del piano y el pianista. Tola tiene un gusto por representar instrumentos musicales, aunque no ha pintado muchos. Parecen fascinarlo en particular los pequeños instrumentos de cuerda de los cubistas, Georges Braque, Pablo Picasso, a los que ha rendido discretísimos homenajes. Pero el piano es más.

En “El pianista” de 1996 un teclado es central en la composición y

tocado por una de las clásicas manos de Tola, con cuatro dedos, y en este caso ojos en lugar de uñas o yemas, según de qué lado las estemos mirando. Luego en “El piano” de 1999 ya no aparece siquiera un teclado: el instrumento está implícito, ausente o miniaturizado (cuesta decidir) en un escenario con escarapelas patrióticas. Al año siguiente Tola vuelve al tema con “Piano negro. Un hombre solitario sin ti”, una obra en rojo y negro que formalmente tiene muchos elementos de retorno al cuadro de 1996, otra vez con el teclado y la mano al centro, en este caso una mancha que evoca el perfil de un piano de cola, al centro de la composición. Otro cuadro del 2000, “La máscara de Dios”, muestra un piano también de cola, esta vez completo y en azul, rodeado de un puñado de personajes en un recinto con muebles y un animal patas arriba sobre una mesita circular, acaso un gato muerto. Luego está “El pianista y su mujer” (2000), donde se confunden dientes y teclas, y nos es revelado, finalmente, que un sentido de la presencia del instrumento es que el pianista trabaja con los dedos, igual que el pintor. “Yo hablo con mis manos” escribe Tola al dorso de un cuadro suyo del 2004. “La pianista rusa” y “La solista viuda”, ambos cuadros del 2006, tienen teclados muy visibles en la composición, y en ambos casos la escena, como la de “La máscara de Dios”, evoca la dinámica de una jam session.

*

Las voces

Es importante tomar en cuenta que la carrera de Tola es productiva pero errática, con largos periodos de poca actividad plástica. Son cuadros muy silenciosos en medio de todo, entre otras cosas porque parece imposible imaginar cómo sonarían esas composiciones, más allá de la expresión del inglés loud colors. Quizás el color y la velocidad implícita en la construcción, lo que estoy llamando choques de elementos, silencian el grito presente en la gestualidad de muchos de ellos. Pero hay un lenguaje paralelo que no es el de los cuadros propiamente dichos. ¿A quién se dirigen los títulos y los textos escritos toscamente sobre el reverso de muchos, por no decir casi todos los lienzos y que dan, según el caso, la impresión de una posdata, una reafirmación o una reconsideración? Una explicación posible: Tola tiene una elocuencia casi total en el manejo de las imágenes, pero quiere además una elocuencia del discurso verbal, el cual se le escapa hacia diversas formas del silencio en lo personal y cuya gradación no controla del todo en sus trabajos escritos.

Tola casi no habla sobre su pintura, y prefiere hacerlo sobre su persona, y por lo general mantiene los dos espacios claramente separados. Sus catálogos más ricos (1987, 1991) han terminado siendo álbumes existenciales,

donde la parte pictórica no necesariamente pesa más que la gráfica y la literaria, aunque siempre impacte más. Como si el artista sintiera que lo que él ha querido decir no está todo sobre la superficie de sus cuadros, sino también en otros géneros de vitalismo salido del riñón contracultural de los años 70. Las obras de arte son más vistosas que los textos literarios de Tola, y en esa medida han tenido promotores, pero sobre todo son más profundas. Además en los escritos de Tola (entrevistas incluidas) no hay realmente contrapesos estéticos a la negrura esencial del discurso, como sí ocurre con los trabajos plásticos. Mario Montalbetti me hace notar que, *mutatis mutandis*, los textos de Tola son una versión a la inversa de los dibujos de Luis Hernández: intentos de fuga hacia otro género. Esto se abre a la idea de la poesía como, literalmente en este caso, el otro lado de la pintura en la moneda del arte. En tal medida esos textos del lado oculto del lienzo serían una forma más de búsqueda de integración, de búsqueda de totalidad.

¿Por qué este casi no hablar directamente sobre los propios cuadros? En diversos momentos Tola ha tenido comentarios al paso sobre el crítico como un profesional de la explicación de la obra, de mediador entre la obra y el público. Lo cual podría estar apuntando a un pudor del pintor, en el sentido de no inmiscuirse en las tareas de otra profesión. Pero también es probable es que Tola casi no hable sobre los cuadros porque los considera, en un sentido genérico, autorretratos. No autorretratos de la figura, sino de un proceso de desintegración.

La desintegración es una de las cosas de que está hecha esta obra, y es lo que mejor ella presenta. El rescate de lo que va quedando cuando la persona creadora se desintegra. La idea del autorretrato, que es en cierto modo la del espejo que advirtió tempranamente Acha, se refuerza con la presencia sobre la tela de todos esos brazos truncos que evocan/convocan los brazos del pintor ubicado frente al lienzo del trabajo. Tola ha pintado relativamente pocos retratos convencionales, i.e. figuras de terceras personas que se busca identificar, o autorretratos que se presentan como tales. Hay en la obra algunos autorretratos propiamente dichos, como el de 1998 o los dos del 2003, que no se distinguen formalmente del resto de los cuadros.

Tola parece estimar que la incompreensión que siente venir de parte de la gente frente a su persona la padecen también sus cuadros, algo que no es tan seguro. Pero en cualquier caso, ese sentimiento parece haber despertado en Tola una mezcla de pudor y orgullo, en el sentido de que no es él el llamado a explicar, y menos defender, sus obras. Por eso prefiere hablar de su persona, eludir sus cuadros, y si fuera inevitable hacerlo, hacer comparaciones.

Cuadros silenciosos: “El dolor físico no solo resiste al lenguaje, sino que activamente lo destruye, desencadenando una inmediata reversión a un estado anterior al lenguaje”, dice Elaine Scarry (1985). Sombras de la bestia acorralada que intuye Juan Acha.

Es de gran interés el comentario de Tola sobre el parecido de un dibujo suyo con una tinta de Wassily Kandinsky de 1944, la última que hizo (Centre Pompidou-MNAM, Paris), y el común intento de re-integrar el espacio. Tola da cuenta del hecho, pero lo presenta como una coincidencia con la cual no se compromete realmente en ningún plano. Pero la identidad es real: Kandinsky construye su último dibujo como una acumulación de espacios autónomos traslapados, cada uno definido por la presencia y repetición de un determinado signo. Que es exactamente lo que hace Tola. Lo que comparte con Jean Dubuffet, un pintor que por temporadas le ha interesado, no es realmente formal sino más bien parte del sentido del humor, quizás, y sobre todo un juego al filo del llamado art brut.

*

El cuerpo

El cuerpo completo en la obra de Tola es lo que está semioculto, y el rostro es lo que él busca resaltar, sobre todo los ojos. Sin embargo en todo momento Tola está trabajando con partes del cuerpo. El cuadro es una realidad producto de la mirada, y la mirada es a menudo presentada por el artista como el sostén de la razón. Razón que lo impulsa, lo intriga, o le falta, según el momento. El cuerpo es lo que se puede desarticular en los cuadros sin que se pierda el logos, es la desarticulación visible. Pero a la vez es lo que no puede ser contenido. Hay una antisensualidad, en el sentido de que el cuerpo es un drama penoso, y el rostro es su voyeur. "Soy un organismo" (2000) se llama un cuadro particularmente articulado, un bello cuadro donde el organismo es algo aplastado por las circunstancias, que en el catálogo privado del pintor lleva la indicación "extraviado". Todo el año 2002 de su obra está muy marcado por la construcción de figuras humanas camino de la completud dominando el cuadro, como intentos de forma propia antes que como un agregado de signos y órganos, una novedad en su proceso de ese momento.

Pero a la vez el cuerpo es aquello sobre lo cual se construye, el espacio en torno del cual se articulan los signos, la extensión que sostiene los campos traslapados, aquello que encarna el volumen físico en oposición a los rostros, a menudo reducidos a ojos bidimensionales, que encarnan la vibración espiritual que debe ser salvada a toda costa.

Ya a partir de 2004/2005 se empieza a confirmar con fuerza el nuevo acercamiento a la figuración, el fortalecimiento de historias que ya habían empezado a ser narradas a partir del año 2000, el retroceso de los rostros, la integración del conjunto. Por ejemplo, "Bañistas desnudos" (2004) es una historia de muchos cuerpos en su esplendor. Hacia 2006 empieza algo parecido a la placidez. En la última muestra de obras recién pintadas, en la

Galería Lucía de la Puente, cuyos cuadros están virtualmente concluidos mientras se escribe esto, hay una evolución. Varios de ellos podrían ser llamados remakes potenciados, si no fuera porque Tola siempre ha trabajado avanzando en espiral, volviendo y elevándose sobre terreno ya trabajado. El cambio más sensible es el clima de las imágenes. La violencia ha sido despejada del ambiente, y algunos personajes casi sonrían. En torno de ellos hay un espacio de nuevo tipo, al grado de permitir perspectivas que no han sido ni remotamente la norma en esta obra. En la composición ahora el ritmo no es de choque de elementos, sino de confluencia, y esto vale también para los colores, ahora bastante más matizados y elocuentes. Los espacios de color continuo han crecido, como si el mundo como simple existencia (en oposición al mundo como simple conflicto) se estuviera revelando mucho más. externos para la interpretación. Hoy Tola está en una etapa de alta madurez en que los elementos se van equilibrando, en que la presencia del pintor como agonista –codificada, pero evidente- retrocede en beneficio de algo llamable un mundo independiente respecto de de su persona. Más que nunca, como dice Julio Ortega, “La extraordinaria creatividad de José Tola se distingue por su exuberancia de trazo y por su trance extremado”.

OBRAS CITADAS

Acha, Juan. *Las paradojas de Tola*. Lima, Museo de la Nación-Petroperú, 1995.

Ampuero, Fernando. “Tola, o el arte de perturbar”. El Comercio Lima, Dominical, 2007.

Botz-Borstein, Thorsten. “Overcoming the Logos – Overcoming Lego: From Imagined Space to the Spatial Imagination of the Bionicle World”. *Kritikos*, 2 (2005).

Ed. Stephanie Britton, Disintegration, Fin de Siecle Broodings on Breakdown, Desperation and Fracture, South Australia, *ArtLink* 19.3 (1999).

Faerna, José María. *Francis Bacon*, Madrid: Ediciones Polígrafa, 1994.

García-Viñolas, Manuel Augusto. *Crítica*, Madrid, Pueblo, 7.7, 1971.

Lauer, Mirko Lauer. “Tola, de las tinieblas a la luz”. *Catálogo de la muestra de vitrales en la Galería Lucía de la Puente*. Lima: agosto-setiembre, 2004.

Lotman, Yuri. *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington: Indiana University Press, 1990.

- Ortega, Julio. "Notas a Tola en Lima". *Hueso número* 43 (2003): pp. 145-148.
- Ortiz de Zevallos, Augusto. "Dos pintores marginales". *Textual* 3 (1972): pp. 80-81.
- Paz, Octavio. "Andando el tiempo". *Claridades literarias*, (1958).
- Ponge, Francis. *Le peintre a l'étude*. Paris: NRF Gallimard, 1948.
- Rodríguez Saavedra, Carlos. "Aproximación a la obra de Tola". *Debate*, 41 (1989).
- Russel, John. *Francis Bacon*. Londres: Thames & Hudson, 1993.
- Scarry, Eliane. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Wood, Gaby. "Face to Face With Bacon". *The Guardian* 7 agosto 2005.

NOTAS



José Tola

ALFREDO BRYCE, TAL COMO YO LO CONOZCO
(presentación de Bryce en la Feria del Libro de Trujillo)

Fernando Ampuero

Antes que el consabido atisbo a una obra literaria, este texto apunta a esbozar un retrato del autor – un retrato personal, naturalista –, por lo cual quiero advertirles que lo mucho que yo pueda decir esta noche sobre Alfredo Bryce Echenique siempre será poco, porque Bryce, en todo sentido, como individuo y como escritor, es el exceso personificado, y eso es inabarcable. Así que, dado que hoy en Trujillo, en esta tercera Feria del Libro, él es el invitado de honor – ¡y con qué inmenso honor se le agasaja! ¡nada menos que presentándose en este fabuloso escenario que es la Huaca de la Luna! –, me tomaré la licencia de parafrasear a Ciro Alegría, gran escritor que vivió en esta tierra, a propósito de lo inabarcable de la obra de Bryce, para dejar sentado que el mundo de Bryce no es ancho y ajeno, sino más bien ancho y ameno, y que sin lugar a dudas él es el autor peruano que mejor nos enseña que nada hay más profundo que la piel. Allí, en la piel, en la epidermis, como bien lo entrevistara el poeta Paul Eluard, converge toda polaridad y toda sustancia, el meollo y la superficie, el mapa de nuestros nervios y el de nuestra historia.

Una historia contada por Bryce, digamos, nace de una experiencia, ya sea vivida por él o vivida por otros, o bien de un sueño, o quizá de una conversación. No existe amigo de Bryce que no haya escuchado en las tertulias alguna de sus innumerables historias, y con ello me refiero a esas historias que él relata a menudo en versiones diferentes, cada vez más exageradas, o cada vez más delirantes. Todas estas historias, a juzgar por la emoción, la naturalidad y la fluidez narrativa, las sentimos verdaderas. Son increíblemente verdaderas, incluso en cada una de las versiones, entre las cuales (con suerte) una de ellas se convertirá en historia escrita,

mientras las otras seguirán en el aire de las futuras tertulias, o en la memoria de sus oyentes, sin perder un ápice de verdad. Sin embargo, algo cambia en la historia al volcarse a la escritura. Como en un mágico proceso, esta encarna en otro tipo de verdad, una verdad más verdadera si se quiere, la verdad poética, la verdad más honda y emotiva, y, sobre todo, la verdad que, pese a los excesos o bien gracias a ellos, sabe encontrar su punto de armonía o su correcta proporción en los excesos (es decir, en el desequilibrio que supone todo exceso), en el diáfano lenguaje encantatorio de Bryce, en ese tránsito desde la oralidad a la escritura, y que hace que todo libro suyo sea una charla amena y sabrosa, que ora se vuelve tristísima, ora se vuelve humorística y desternillante, y que en todo momento, durante la lectura, nos hace sentir que Bryce está con nosotros muy tarde en la noche, tardísimo en realidad, su hora predilecta, ya sea en un bar o en la casa de un amigo, mientras nos habla y sonríe, mientras nos habla y sostiene una copa de vino en la mano, no sin cierta melancolía.

A ojo de buen cubero, para decirlo con su clásico dicho, la obra de Alfredo da cuenta del pasado, de su infancia y adolescencia en la Lima de los años cincuenta, una Lima que ya no existe más, pero que todos los limeños de hoy llevan aún en su corazón, para quererla y para odiarla gracias a Alfredo Bryce; y da cuenta también de las vicisitudes del propio Alfredo en su exilio voluntario, en sus peregrinajes de viajero eterno en los que narra las aventuras y desventuras de sus *alter ego*, esos jóvenes artistas y escritores de América Latina que gozan y padecen y deambulan en el ambiente cosmopolita europeo.

Bryce, en el segundo tomo de sus memorias, *Permiso para sentir*, ha recordado que, cuando joven, en vísperas de su primer viaje a Europa, sus amigos decían que «él había viajado a París a estudiar para bohemio», y lo cierto es que ahora, al cabo de treinta y cinco años ausente del Perú, y curtido ya en interminables insomnios y noches de copas, así como en larguísimas tardes de escritura (porque Bryce, por si no lo saben, solo escribe en las tardes), ahora, decía, treinta y cinco años después, ha regresado a Lima para doctorarse en desarraigos, para pasársela en un constante ir y venir, en una endemoniada crisis de desarraigo múltiple que lo tiene seis meses en el Perú y otros seis meses en Europa, en cualquiera de las ciudades que le abrieron sus puertas y lo cobijaron y lo nombraron uno de los suyos.

Ciertamente una visión apresurada y simplista, si es que uno se atiene a sus obras más representativas, desde su extraordinaria novela *Un mundo para Julius* hasta la no menos extraordinaria *No me esperen en abril*, podría reducir la obra de Bryce al profuso retrato de un único personaje en diferentes etapas de su vida. Allí están, en efecto, Julius, un señorito en su tierna y sorprendida infancia, o Manongo Sterne, ese mismo señorito en su adolescencia, o Carlitos Larrea, aquel otro señorito que se enamora de su

Demi Moore, una guapa dama mayor, o Martín Romaña, el señorito en cuestión retratado en el extranjero, desde su soledad, mitomanía y neurosis, desde sus esfuerzos y fatigas por convertirse en un escritor, desde su denodada lucha por defender su tiempo y su vocación, desde su guerra privada contra el desaliento. Aunque aquí, de hecho, hay algo más que un personaje o un punto de vista. Hay, creo yo, una voluntad de mirar, de repensar y repensarse exhaustivamente, de descubrir y de desnudar.

Pero esta voluntad de mirar, por cierto, ajusta sus piezas con un componente fundamental: la ironía, el sentido del humor, rasgo notable que define de forma integral la obra y la personalidad de Alfredo Bryce.

La ironía bryceana es una corriente sanguínea, un cálido río interior que circula en su manera de percibir el mundo, y que, en ocasiones, se desborda e inunda todo el cuerpo del relato, cosa que ocurre incluso en los pasajes más dramáticos de sus cuentos y novelas, quizá para atenuarlos, para hacerlos digeribles. De hecho, es con este componente, la ironía, que Bryce se nos hace visible, y es también con ello que nos enseña a ver.

A diferencia de un autor como Charles Bukowski, que está en las antípodas de Bryce, pero que curiosamente comparte a veces con él mucho de su filo narrativo y su desenfreno – no hay que olvidar que Bukowski se autoproclamaba un payaso en la oscuridad –, Bryce es un *showman* de sus tristezas, un divertido arqueólogo de la nostalgia, un minucioso notario de todo lo que ama, odia o desprecia, de todo lo que niega o afirma.

No quiero extenderme en más detalles e impresiones sobre su obra, o sobre las interconexiones entre su obra y su persona, ni sobre la indiscutible calidad de sus cuentos y novelas, ni sobre su insoslayable tendencia a contarnos las peripecias de sus romances apasionados (amoríos que quedan en el camino, o que lo dejan al pobre Bryce sembrado en el camino), ni tampoco sobre sus evocaciones críticas y al mismo tiempo empáticas del mundo de una aristocracia limeña en vías de extinción.

Mi propósito es hacer un retrato a vuela pluma, un dibujo con la menor cantidad de trazos que me sea posible, pero que muestre al Alfredo Bryce que yo conozco. Sus lectores, y el gran público en general, tienen una idea muy formada sobre Alfredo. Sus amigos, en cambio, perciben a Alfredo como muchos Alfredos diferentes; cada cual lo ve a su manera.

El Alfredo Bryce que yo conozco, por ejemplo, es un hombre muy ordenado. Para ser un bohemio puntual, y tener tanta fama de ser un amante de la *dolce vita*, esto llama mucho la atención. Y es que Bryce es obsesivo en el orden, tanto en las horas que dedica a escribir, o a organizar su año de articulista y de conferencista, como en una serie de detalles de su vida cotidiana. Doy fe de esto, pues yo he conocido el *walk-in closet* de su casa de Monterrico, en Lima. Un cuarto amplio, con cajonería y estantería que muestra sus camisas perfectamente apiladas, cerros impecables de camisas, colgadores de corbatas y sacos como en una boutique de lujo,

espacios estelares para los calcetines, las correas y los zapatos. A mi entender, en el clóset de su casa, fuera de intuir su buen gusto, uno siente que la segunda profesión de Alfredo podría haber sido la de decorador de vitrinas.

El Alfredo Bryce que yo conozco es un lector voraz, que relee con asiduidad a los clásicos y que está al tanto de las novedades (especialmente las de los amigos, eso sí), pero que además le interesan todos los géneros. No solo lee literatura, sino también sociología, historia, filosofía, etcétera.

El Alfredo Bryce que yo conozco posee un detector de tristezas que, por un lado, le permite reconocer a sus congéneres, y por otro, le sirve para determinar la calidad de la tristeza. A Alfredo no le gustan las tristezas de mala ley, le gustan las señoras tristezas, con todo su peso, penurias y lágrimas. No hay que olvidar que Bryce domina al dedillo el arte de dar pena, y que para eso se requieren tristezas de veras, que sean tan tristes que nos hagan pensar y que incluso nos den risa de tan tristes que son.

El Alfredo Bryce que yo conozco es un individuo cortés, cordial y muy educado, un limeño de otra época, todo un caballero que sabe comportarse bien en cualquier sitio y cuando le da la gana, y que también sabe comportarse pésimo cuando le da la real gana, que es una gana muy distinta a la primera, digamos un modo de portarse mal con mucho estilo.

El Alfredo Bryce que yo conozco es contradictoriamente una persona apacible y exaltada, y hasta ahora es todo un misterio para la ciencia cómo es que se las arregla para llevar en su fuero interno la misa en paz.

El Alfredo Bryce que yo conozco es un hipocondríaco de nota, el típico individuo que está temiendo sentirse mal porque en realidad le resulta sospechoso sentirse tan saludable, y en ello, sí, ambos pertenecemos a la secta de Woody Allen: huimos de la peste como los vampiros de la luz diurna. Yo me siento muy identificado con Alfredo. A la hora de salir de viaje, tanto él como yo, al alistar nuestras maletas, le damos un espacio privilegiado a los botiquines; invariablemente nuestros botiquines están repletos de píldoras y remedios para todas las emergencias.

El Alfredo Bryce que yo conozco, ni qué decir, es un gran conversador, la leyenda viva del buen contertulio y además un profesional de la simpatía (si mañana se hicieran certámenes masculinos de simpatía, si se tuviera que elegir a un Mister Simpatía, ganaría él, sin lugar a dudas).

El Alfredo Bryce que yo conozco es un señor elegantísimo, un hombre que viste muy bien (recuerden su surtido *walk-in closet*). Sin embargo, yo diría que no hay frivolidad en su elegancia, ya que esta se expresa como una diáfana manifestación de su espíritu, y, bueno, el suyo es un espíritu que naturalmente prefiere el paño fino para los sacos y la lana de cashmire para los suéteres, porque así lo aprendió de su padre y de sus mayores. Y no hablemos de sus chalecos de fantasía, que ese es un vicio aparte y costosísimo en el que Alfredo se disputaba el estrellato con otro Alfredo,

el difunto pintor Alfredo Ruiz Rosas.

El Alfredo Bryce que yo conozco siempre ha querido tener un perro, siempre ha soñado con eso, un perro lanudo con cara de tonto y mirada inteligente que lo acompañe mientras él lee sentado en un sillón, un perro que esté por ahí, quieto, echado a sus pies, y desde luego no en condición de florero, sino como afable compañía, como silencio lleno de pelos y de afectos y de mucha dedicación, pero lo cierto es que este deseo se mantiene insatisfecho: Bryce no tiene perro.

Yo le he preguntado varias veces a Alfredo por qué nunca se decidió a tener un perro. No lo he hecho, me contestó, por mil razones, pero las principales son los viajes, la soledad o los departamentos pequeños. Incluso ahora, en estos tiempos, cuando Bryce ha contraído matrimonio, casándose con una bella dama (aquí presente) que aporta una linda casa con un gran jardín, no hay perro. Y es que la mujer de Alfredo tiene gatos, y eso de tener un perro que te hace huecos en el jardín no la convence mucho. Así que, finalmente, Alfredo Bryce está sin perro. No tiene un perro que le ladre. Y es por eso que se me estruja el corazón cuando releo su libro para niños, titulado *Goig*, que es nada menos que la azarosa historia de un perro, un simpático fiel bóxer color canela, un perro literario, el único perro que le hace gracias.

Podría enumerar más aspectos de su personalidad. Pero me detengo aquí para que esto no acabe en panegírico. Lo que he dicho es la pura verdad. Y aquí está Alfredo Bryce para probarlo. Aquí les dejo, señoras y señores, a Alfredo, el gran Alfredo.

ALONSO CUETO O EL ESPEJO INVERTIDO

Ángel Esteban
Universidad de Granada

La lealtad, el afecto o la traición nunca tienen un motivo suficientemente claro. Eso es lo que piensa Alonso Cueto (Lima, 1954). Todo lo que cohabita con el ser humano y se planta a su alrededor es un misterio. Por eso le ha interesado tanto la novela policial, y por eso el peruano se siente deudor de Henry James y de Chandler, entre otros. Pero lo humano necesita intensidad para que lo banal se convierta en objeto de extrañamiento. En *La hora azul* (Anagrama, 2005), todas las emociones humanas lo son en el papel porque el autor es consciente de que son consecuencia del lenguaje, y no tanto de su misma realidad. La violencia reflejada sólo con pelos y señales, la infidelidad matrimonial descrita crudamente, la violación presentada con sonoridad brutal, apenas dejarán huella en el lector si la mano que las describe no decide con maestría el camino que tiene que seguir.

Por eso, en la novela de Cueto no hay grandes saltos, por enormes y desagradables que sean las miserias reveladas, sino estrategias discursivas perfectamente diseñadas. Su prosa convence, inquieta y conmueve, y los hechos que se narran adquieren la verosimilitud de la ficción, más que la verdad de lo ocurrido. Lo de menos es que aquellos sucesos hayan tenido un correlato en la historia política reciente de Perú, lo de menos es que Cueto acudiera a las fuentes y a los lugares que pudieran suministrarle información, porque lo verdaderamente importante es que el que escribe es un fingidor que sabe lo que hace. Sólo así se extrae una verdad que supera el nivel de la simple representación, para acceder a una región más transparente, más profunda, más colectiva, que supera el estrato de la *story* y se instala en el de la *History* con mayúsculas. Un país desde el contexto de una familia, una guerra en el contexto de un comandante inseguro. Y desde esa atalaya, el conjunto de tensiones que definen la realidad peruana del fin del siglo XX,

que en *Grandes miradas* era la corrupción institucional y en *La hora azul* es la violencia senderista y la de los militares que tratan de contrarrestarla.

Esa ascensión de lo particular a lo general está manifestada, sobre todo, en la figura del protagonista y narrador. Adrián Ormache, desde la página 23, se encuentra con un mensaje que tiene que descifrar para conseguir la verdad. Pero, ¿la verdad sobre qué? Aquí no hay mapas enigmáticos que nos llevan a un tesoro, o anillos que evitan el mal, o pistas que nos darán a conocer cuál fue el cáliz que utilizó Jesucristo en la Última Cena y que, por tanto, llevó su propia sangre, sino caminos inciertos que no se sabe si van a llevar a ningún sitio. La única motivación es la propia misión, no el resultado. Sin embargo, el carácter mágico y obligatorio de la tarea es igualmente apremiante. Una chica en Huanta. Es todo lo que el padre de Adrián logra comunicar al hijo ante de morir. Tienes que buscarla. “Te lo estoy pidiendo por favor. Antes de morirme” (23). Es una cruzada personal que acredita tonos épicos en el comienzo pero que se llena de vergüenzas inconfesables conforme la investigación va adquiriendo luces.

El policial funciona aquí como un estreno en la conciencia, y la lección de Henry James es clara, pues fue él quien definió el narrador como una “conciencia central” que organiza y dosifica los elementos. Cueto definió su novela como un cuento de hadas al revés, porque en los relatos tradicionales, los héroes viven en un mundo convencional, real y contingente, y entran de repente en otro mundo mágico, encantado, perfecto y absolutamente ajeno a la realidad, donde el mal ha desaparecido, y la complejidad existencial se ha convertido en inocencia. En *La hora azul*, por el contrario, el protagonista vive en un mundo de cristal, de espaldas no sólo a la historia traumática de sus padres, sino también a la de todo el país. Tras el descubrimiento de la carta que la madre le ha dejado antes de morir, y el recuerdo de la chica de la que hablaba su padre mientras agonizaba, Adrián entra en el mundo real, sale del espejo encantado, como un contrapunto de Alicia, y el país de las maravillas se convierte en la cruda verdad del Perú contemporáneo y de su historia familiar. En este sentido, la cercanía de esta novela con la película del cubano Daniel Díaz Torres, *Alicia en el pueblo de Maravillas*, es muy sugestiva. En la cinta del cubano, la protagonista, Alicia, llega al pueblo de Maravillas de Novera, y allí encuentra un mundo sórdido pero real, que explicita por extensión la triste pero verdadera situación de la Isla en los años noventa, algo que había estado vedado a los ojos de ella desde siempre.

Se puede decir, así, que Adrián experimenta un peculiar *bildungsroman*. En efecto, *La hora azul* es una novela de crecimiento, pero de un modo muy deferente al de los textos picarescos, que van de la infancia a la madurez, o los específicos de aprendizaje, en los que cada *step* de conocimiento se encuentra naturalmente ligado a una determinada edad. Adrián es un hombre maduro en años pero inmaduro existencialmente. Ha crecido en un ambiente burgués, lejos de un padre basto e irresponsable que tiene a sus

espaldas un número obsceno de muertos gratuitos. Ha estudiado en la universidad, se ha casado con una mujer de su clase social y ha creado un despacho de abogados que funciona espectacularmente. Pero lo más simbólico es el espacio. En la novela se contraponen constantemente el mundo de Adrián con el de las clases bajas a través de los lugares: casas buenas o malas, bares o restaurantes elegantes frente a los sencillos, coches lujosos o destartalados, etc. El lugar cerrado podría identificarse con la torre de cristal. En el caso del protagonista, esa torre tiene tres referentes: la casa de San Isidro, el coche y el despacho de abogados, donde tiene, incluso, una camisa de repuesto, para cambiársela después del incidente en el que Miriam está punto de matarlo (248).

Pero el símbolo más claro es el de su vivienda habitual. San Isidro es un barrio de grandes mansiones, de casas con tapia elevada, con vigilancia continua, con exquisita privacidad. Desde una de ellas donde hay un interior magnífico, con jardín y piscina, no se divisa lo que hay alrededor, pues la pared tapa la vista a 360 grados. Del mismo modo, Adrián ha vivido, interiormente, en una casa de ese tipo, sin saber qué pasaba a su alrededor, solamente con la compañía de su familia acomodada, su bienestar material y la belleza del lugar privilegiado. Nada ha conocido de lo que ocurre en los barrios periféricos de Lima, que poco a poco recorrerá con ansiedad, ni de lo que sucede en el resto del país. La lectura del texto genera una conexión magnífica entre la entrada en la conciencia del protagonista con respecto a la sociedad en la que ha vivido sin reconocerla, y los pasos que en la actividad detectivesca devienen conocimiento del caso. Porque Adrián es un investigador interesado. No quiere dinero por sus pesquisas, ni esclarecer verdades. No es un policía. Sólo busca recuperar un pasado y encontrarse a sí mismo, comprobar que su relación con el mundo le define, y que hasta la fecha el saldo de esa relación ha sido muy pobre, casi inexistente, a pesar de su palmario triunfo económico y social.

Como apuntaba al principio, lo más interesante del relato son las estrategias discursivas. Gracias a ellas se produce el proceso de maduración del inmaduro adulto. Pero en Cueto no sólo hay una asimilación de las técnicas de exposición gradual de pistas (una carta, un número de teléfono, una llamada, el nombre de una peluquería, un apellido que recuerda a otro, un dato que se le escapa a un entrevistado, la cara de turbación de una persona que no quiere que le extraigan información), sino una derivación emocional hacia lo humano frente al suspenso. Esto quiere decir que la carga de adrenalina que el lector recibe no se apoya tanto en el esclarecimiento paulatino de algunos hechos pasados, como en el contenido existencial y autoindagatorio que esos hechos deparan en el protagonista. Si quisiéramos aclarar este aspecto de un modo más gráfico, podríamos acudir a las pautas del encefalograma, que en esta novela tendría tres líneas. La primera es la de los sucesos narrados, que acapara continuas cimas y simas, muy abruptas, ya que cada indagación lleva a un abismo de violencia, infidelidades,

muerres trágicas, masacres humanas, engaños de muy baja ralea, etc. La segunda línea es la del crecimiento del narrador homodiegético, ascendente a cada paso, con picos intermedios, hasta una altura máxima de emoción hacia el final de la novela, con la muerte de Miriam y la separación matrimonial. Y la tercera, la más importante, a mi modo de ver, es la de la narración. Es una línea casi recta, casi constante, donde no hay sobresaltos, gracias a la homogeneidad del estilo.

Cueto ha madurado su prosa. Si en *Grandes miradas*, Vargas Llosa hablaba de una narración “rápida y arrolladora” en *La hora azul*, sin perder el sentido de urgencia, el autor ha remansado el cauce hacia la delectación melancólica, no exenta de hiperrealismo carveriano. La velocidad del *thriller*, que se nota por momentos, queda compensada por el tono reposado de la compostura general del relato. Pero este itinerario es muy sutil. En una estructura superficial, podemos dejarnos llevar por las descripciones de las torturas, como la de aquel hombre que fue rociado con gasolina y expuesto al sol del mediodía para que se quemara poco a poco hasta morir, pero si profundizamos un poco, tendremos que aceptar que lo que más nos emociona es el recorrido del protagonista. En *La fiesta del Chivo*, por ejemplo, nunca habrá más expectación por el enigma de la huida de Urania Cabral y el rechazo al padre, que por las consecuencias trágicas del asesinato de Trujillo o las vejaciones del dictador a su adláteres. La violencia es el tema fundamental de la novela de Vargas Llosa, y el personaje de Urania es un elemento, hasta cierto punto, secundario y algo desubicado. En *La hora azul*, sin embargo, es el carácter del protagonista quien agarra decididamente la narración y la lleva sin fisuras hasta el final. Por eso tienen más fuerza los descubrimientos de Adrián que todos los episodios violentos, a los cuales, por otro lado, ya estamos muy acostumbrados en la narrativa peruana de las últimas décadas. Es decir, Alonso Cueto consigue con su maestría narrativa que el horror de los sucesos narrados no tenga más energía expresiva que la necesidad de una búsqueda.

Por lo demás, algunos aspectos del desenlace personal parecen previsibles. El idilio de Adrián con Miriam era imaginable, toda vez que el conocimiento de una serie de sucesos sobre la vida pasada de sus padres ha desestabilizado el mundo hermético donde vivía, y las tapias de San Isidro han desaparecido, simbólicamente. La muerte posterior de Miriam es otra vuelta de tuerca casi necesaria, si finalmente se quiere salvar el matrimonio y sugerir que, aunque la clase alta limeña sea capaz de sentir la alineación de los pobres, los desterrados, los violentados, los sin voz, las cosas nunca van a cambiar, porque la estructura que sustenta el tejido social es tan antigua como el país, tan duradera como las mismas diferencias. De hecho, la separación del matrimonio burgués no terminó en divorcio, sino en reconciliación. Adrián descendió, de la mano de un Virgilio indígena, pobre, violado y aterrorizado, al infierno más temido, pero supo salir de allí a tiempo, sin mezclarse demasiado con sus paisanos. Finalmente, Adrián no

sabe nada. Pudo abandonar su antigua vida y dedicarse a redimir a los vivos. No fue suficiente que su mala conciencia le llevara a apadrinar al hijo de Miriam cuando ella se suicidó. Su vida apenas cambió. Lo único que interesaba, sobre todo a su mujer Claudia, era que nadie supiera que Miguel existía, no fueran a pensar que era el hijo extramatrimonial de Adrián con una chola. A pesar de la densidad humana de todos los descubrimientos, Adrián prefirió atravesar nuevamente el espejo y volver a la vida de infancia, donde nada malo ocurre. Lo curioso es que ni siquiera aprende el lenguaje. Invierte los términos. Llama realidad a lo de siempre, y viajes imaginarios a lo que ha vivido con Miriam y su entorno. En las últimas páginas de la novela el narrador, felizmente reinstalado en San Isidro, con su mujer, sus hijos y su tapia, reproduce lo que ha escrito al respecto:

Después de todos los lujos, de los viajes de la imaginación y del deseo tenemos que regresar a lo que nos rodea (...). Tenemos que hacer el empinado camino de vuelta de nuestros viajes imaginarios, enfrentarnos al hecho masivo de que tenemos una familia y que tenemos una pareja que nos han sido dados por un azar de la voluntad, el hecho de que alguna vez una muchedumbre de gente nos oyó decir un "sí" en una iglesia. (297)

No es una reflexión esperanzadora. Esta vez se parece más a la Alicia original. Volver del espejo a la realidad es caer en lo rutinario, en el convencimiento de que la felicidad es un engaño, una suerte de encantamiento transitorio. Pero la verdad de la verdad es que, con todos sus sinsabores, la vida burguesa de ese inconsciente es mucho más llevadera que la de todos esos millones de desahuciados de la vida. El amor a Miriam volvió a tapar los ojos de Adrián, que ya no tendría otro padre que le pidiera, en el lecho de muerte, buscar a una chica en Huanta, y otra madre que, al morir, le dejara una carta enigmática. Ningún habitante de San Isidro podrá saber jamás, por mucho que se lo cuenten los periódicos, se lo transmitan las televisiones o las chicas de servicio que trabajan en sus casas, lo que pasó allá lejos, en las montañas, en los tiempos de Sendero Luminoso.

FERMÍN DEL PINO Y LAS MÚLTIPLES VOCES DE LA MIRADA DEL PADRE ACOSTA

Marcel Velázquez Castro y
Claudia Berríos

José de Acosta. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Edición crítica de Fermín del Pino-Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad nacional mayor de San Marcos, 2008.

Las crónicas de indias constituyen el más fascinante y complejo cuerpo textual de la historia americana. Sus discursos se alimentan de la imaginación, el conocimiento previo y la experiencia empírica. En las crónicas, late la intolerancia religiosa del nuevo Imperio español, las escenas fantásticas de los libros de caballerías medievales, los procesos de simbolización de la alteridad, la fallida traducción en una escritura racional y secuencial del pensamiento mítico y las huellas de la oralidad americanas.

La *Historia Natural y Moral de las Indias* del jesuita José de Acosta fue publicada en 1590. Tuvo varias reediciones y en pocos años fue traducida a las principales lenguas europeas. Es la primera crónica que propone una explicación conjunta de dos dimensiones: a) las características del cielo, la tierra, los metales, y las plantas de la naturaleza americana; b) el origen del hombre americano, sus ritos religiosos, sus leyes y organizaciones sociales.

En esta entrevista realizada en Lima en agosto de 2008, Marcel Velázquez Castro y Claudia Berríos conversan con el estudioso Fermín del Pino, responsable de una nueva edición de este libro clásico del mundo hispanoamericano.

MVC/CB: **El discurso del padre Acosta presenta a los indígenas como portadores de información valiosa y de un conjunto de saberes sobre un territorio desconocido para los conquistadores. En la historia de la recepción del texto, ¿en qué medida se fueron otros encontrando elementos que dialoguen con nuestro presente?**

FP: Yo he utilizado a este autor para enlazarlo con el presente, para convertirlo en mi ancestro, considero que a este autor lo han tergiversado. Al estudiar con detenimiento cada faceta del texto, me di cuenta de que demandaba mayor libertad en el trabajo editorial. He tenido que vestirme de la túnica del crítico literario que examina cuándo emplea un estilo, cuándo otro; dejarle hablar, no siempre era como yo quería, un precursor o un antropólogo, a veces era una persona que siente melancolía por su tierra ya que en los Andes no están las llanuras de su tierra, Castilla. En muchas ocasiones, el autor responde a su propio tiempo. El esfuerzo al editar era más bien para dejar de usarlo para nuestros fines, sometámonos un poco a él, hagamos el honor de escucharle con atención, y al lector expliquémosle lo imprescindible. La intención es que renunciemos a favor del lector, dejemos hablar al texto y abandonemos los intereses presupuestos.

Lo que resulta de esta actitud nueva de no sesgarle es que hable en diferentes tonos, que una vez sea un hombre de su tiempo, un castellano que describe su sorpresa, que otra vez sea un padre predicador que está convencido de algo. Percibir cuándo está hablando cómodo, cuándo de verdad no tiene que disimular; o cuándo como en otros casos, por el papel que le toca hacer, por la censura a la que él teme, su voz se atipla un poco, se adelgaza, se hace de falso. Advertir estos matices del autor es ayudarle al lector de hoy a que no siempre se le entienda del mismo modo y así contrapesar las incomodidades del viaje hermenéutico entre él y nosotros.

MVC/CB: **En el ámbito norteamericano, circula mucho la edición en inglés dirigida por Jane E. Mangan (*Natural and Moral History of the Indies*, Duke, 2002) y en la que Walter Mignolo escribe la introducción. ¿Qué opina del marco de lectura creado por Mignolo para Acosta?**

FP: Yo diría que el interés de Mignolo es un poco diferente al mío, él entiende que Acosta sería una persona idónea para retratar

lo que él considera una impostura imperial, una manera de coartar la autenticidad, la espontaneidad, la pluralidad del Nuevo Mundo. El profesor Mignolo podría haber aprovechado el magnífico lenguaje de este autor; sin embargo, sigue de un modo tenaz en hacerle cumplir el papel de malo. Cuando uno es editor debe preocuparse que la voz del autor no sea coartada y que mucho menos se diga, como él propone, que miremos lo que le falta. ¿Cómo vamos a editar a alguien para mirar lo que le falta? Yo creo que Acosta tiene muchas propuestas y, de ninguna manera, son todas negativas.

MVC/CB: Se observa en el discurso de Acosta la presencia de contradicciones entre lo que podría llamarse una postura proindígena y una proimperialista. ¿De qué manera utiliza el autor esta aparente contradicción como estrategia?

FP: Acosta escribía en un contexto imperial, primero porque venía con un programa de evangelización que supone alterar los modos anímicos del pueblo que recibe el mensaje; por otro lado él confiaba que el dinero y las armas obtenidas servirían de seguro a las empresas, emplear los insumos de un país para el consumo de otro. El imperio es también una utopía, una autocrítica, el encuentro entre órdenes que disputan largamente... también hay una sensación de culpabilidad. A mí este lado imperial me parece que es el prelude necesario de una visión biodiversa, de un mundo polarmente múltiple, pero si no hay una comunicación, si no se rompen las barreras, si ninguno de ellos es capaz de proyectar a los demás una ilusión y a continuación una réplica, no veo la posibilidad de que estemos en un mundo moderno, que no puede existir sin un mundo imperial previo.

MVC/CB: ¿Para quién escribía Acosta, quién es su lector ideal? ¿Esta nueva edición a quién está dirigida?

FP: Yo creo que él tiene un discurso muy flexible, que se acomoda a registros muy diversos; por ello, habla para públicos muy distintos. Esta edición en particular va dirigida al público peruano, lo novedoso es que esta es una edición hecha con colaboración peruana y que ha sido presentada acá en Lima. Yo creo que tiene un destinatario académico, culto. También tiene un destinatario misional, los jesuitas lo han celebrado

con mucho entusiasmo. El público literario podrá ver la multiplicidad de discursos: el del misionero, del viajero, del científico natural... tiene lecturas diversas. Un clásico es aquel que es capaz de ser leído en registros diversos por lectores diversos.

MVC/CB: La minuciosidad enciclopédica llevada a cabo en la *Historia natural y moral de Indias* va de lo macroscópico a lo microscópico. ¿Estas características son un signo particular de Acosta que señala una preocupación antropológica incipiente o forman parte de la tradición general de las crónicas de índole renacentista?

FP: Acosta es el primero en utilizar un título de esa índole, otros ya habían utilizado los términos por separado, pero esa combinación y ese rigor para llevarlo a cabo, tal vez, es peculiar del padre Acosta. ¿Y a qué debemos eso? Pues yo creo que a una tradición humanista y letrada que plantea la armonía del universo, que todo el orbe es creación de un mismo autor. No es solamente una lógica misional, teleológica y aristotélica, viajeros e ilustrados también la emplean. A partir de este tiempo comienza un modo de escribir que va a quedar para siempre. En adelante el paisaje forma parte del ser humano, no es posible ver al hombre si no se describe el contexto natural en el que se desarrolla.

MVC/CB: Al concebir al padre Acosta como iniciador de un registro etnográfico y antropológico sobre el Perú y México, usted mantiene la premisa de entender al autor a la luz de su contexto y en función de una dinámica propia. ¿Cuál es la operación cognoscitiva predominante que realiza Acosta, la analogía o la traducción?

FP: Yo creo que Acosta combina analogía y traducción, probablemente una no se pueda hacer sin la otra. Uno no puede establecer una analogía si previamente no han sido cotejadas, o no sean susceptibles de comparación los términos. El autor tiene en cuenta que hay una humanidad compartida y que existe una misma esencia; sin embargo, es muy minucioso también para marcar la diferencia, siempre está señalando qué animales y qué productos hay aquí que no hay allá; o cómo han evolucionado acá. Dice que el Nuevo Mundo ha dado al Viejo Mundo menos objetos que al revés, pero dice “no sé si alabar

al Viejo Mundo por tener muchos objetos o alabar al Nuevo Mundo por recibirlos también y hacerlos fructificar de manera tan provechosa”. Es un autor capaz de sacar de la semejanza o de la diferencia un jugo, un producto reflexivo, que es creo yo lo que los lectores agradecen de él.

MVC/CB: En su papel como editor de un texto cuya distancia temporal y circunstancia es enorme. ¿Cómo ha asumido el trabajo de edición? Del mismo modo, ¿cuáles han sido los criterios para fijar las peculiaridades de la escritura de Josef de Acosta, considerando la distancia lingüística de su español con el moderno?

FP: El proyecto ha sido un largo ensayo, es una escritura con muchos borradores. Yo creo que a los lectores se les debía una edición modernizada, accesible y anotada. La solución ha sido mencionar en cada caso las modalidades por las que ha optado cada edición anterior. Lo más difícil, quizá, ha sido encontrar una fórmula que agrade al gusto literario, que sea accesible para el lector común y pertinente para el antropólogo. La solución ha sido dejar todo lo que tenía una pronunciación propia, aunque fuera irregular y, por otro lado, conjugarla con la fórmula moderna que han seguido las ediciones a partir del siglo XX. Entre las notas y el texto tal vez hemos encontrado la fórmula complementaria en las notas, y al mismo tiempo hemos dejado hablar al autor como en su propio tiempo cuando tuviera valor fonético.

MVC/CB: En su opinión, ¿cómo influye la formación jesuita de Acosta en su mirada de las Indias, los pobladores y sus costumbres? ¿El género presentado en las biografías de representantes jesuitas en búsqueda de una “santificación” puede encontrarse como estrategia en su obra?

FP: Ante todo destaca el orden, es capaz de atribuir a cada cosa su sitio, es muy perspicaz y de una memoria prodigiosa y despejada. Sus lecturas y experiencias previas le permiten apreciar la peculiaridad de cada lugar. Es capaz de enlazar en perfecta armonía la imaginación y la memoria, la experiencia y las lecturas, siendo esta la característica de su estilo de exposición. Tampoco era de los que se creían la primera versión, lo cuestionaba todo. Parte de la riqueza es que se da

cuenta de la diversidad de hábitos que hay, se fija en la diferencia y le agrada la variedad. Su sentido común y su buen humor también son parte de sus características de proceder.

MVC/CB: **A pesar del orden clasificatorio que obedece a esquemas mentales de la época, en el texto se nota el gozo por lo diverso, la creación de diversos y nuevos marcos para entender la experiencia humana. Hay una tensión entre ese orden establecido y la fascinación ante la diversidad.**

FP: Así es. Esa diferencia, aunque es sorpresiva, tiene solución. A veces él encuentra que no comprende y lo confiesa. Y yo creo que esta capacidad de reconocer que hay cosas en el universo que no se comprenden solo puede decirlo un hombre que comprende lo que conoce. No le da vergüenza reconocer su ignorancia y sus limitaciones y esto termina siendo más atractivo que otros autores que tienen una gran seguridad en su voz.

MVC/CB: **En el capítulo quinto, la figura del diablo aparece una y otra vez. Esto se plantea como una estrategia frente a una posible censura.**

FP: El demonio es una imagen muy presente en la historia. La figura del demonio es mencionada nueve veces en los 31 capítulos, pero en los títulos es obsesivo. La argumentación y el tono son contradictorios con la coherencia del resto del libro. Yo he notado en su voz un temblor, una anomalía. Por ello, he propuesto que en este capítulo no es coherente y que la solución no está en decir que tiene una doble personalidad. Yo creo que se comporta de un modo diferente cuando el tema que trata es polémico. Acosta quiere hablar de las idolatrías, pero él se siente obligado a dar un rodeo. Al lector actual que no está situado en un contexto de prohibición, hay que explicarle que Acosta escribe para otro lector y otro tiempo, explicar cuándo el autor se comporta de otro modo y realiza una impostura o una interpolación.

**UNA ECONOMÍA DEL DOLOR:
LECTURA DE “LOS NUEVE MONSTRUOS”
DE CÉSAR VALLEJO**

Charlotte Whittle
Brown University

La primera estrofa de “Los nueve monstruos” establece un ritmo sugerente de urgencia, que dominará el poema. La “I” que lo desencadena implica una enunciación previa que obviamente está ausente. El lector no llegará a conocer las condiciones previas al crecimiento del dolor, cuya difusión parece haber roto con las leyes de la causalidad, ya que “crece” pero parece no ser el resultado de ninguna circunstancia definida. Al contrario, el dolor se manifiesta como la base de una producción desenfrenada, multiplicándose e inscribiéndose en una variedad de objetos. La compaginación de las variantes del poema nos permite vislumbrar el proceso por el cual el poeta plantea este dolor radicalmente enajenado y mecanizado.

Se observa en el facsímil que el poeta ha eliminado un segundo verso anterior (“se lo he dicho ya a doña Genoveva”), y la enmienda definitiva del segundo verso contribuye al desencadenamiento de un ritmo que avanza a toda velocidad. La eliminación de “es evidente” a favor de “a cada rato” crea una rima doble consonante (“mundo”/“segundo”) y asonante entre los versos segundo y tercero (“a cada rato”/“paso a paso”). Es evidente que estas enmiendas responden al deseo de un ritmo más mecánico. Además, con la tachadura antedicha del segundo verso (“se lo he dicho [...]”), se observa la elisión del sujeto, quien ya no aparecerá hasta enunciar su tristeza en la última estrofa. En los versos cuarto, sexto y octavo, el poeta tachó “el dolor doblado” a favor de “el dolor dos veces.” La segunda opción implica la mayor potencia del dolor que cobra una fuerza apocalíptica en la tercera estrofa. “Doblado” parece inadecuado en este sentido, desde que puede sugerir cierta debilidad.

La versión definitiva de la primera estrofa, entonces, pretende establecer la universalidad del dolor, excluyendo cualquier referencia a su particularidad. De igual manera, ya en la primera estrofa se nota que el dolor no discrimina o, mejor dicho, que el dolor socava e incluso acaba con la diferencia:

y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
 y la condición del martirio, carnívora, voraz, es el dolor dos veces,
 y la función de la yerba purísima, el dolor
 dos veces
 y el bien de sér, dolernos doblemente. (4-9)

La segunda estrofa sigue el hilo de la indiferenciación: pues se trata de un dolor que penetra “en el pecho, en la solapa, en la cartera,/ en el vaso, en la carnicería, en la aritmética!” (11-12). Mientras que Franco subraya que estos elementos “are all parts which suppose a system; indeed they imply a *social* system that produces commodities, shops and methods of calculation” (184), los elementos cruciales son la desaparición de la distinción que separaría el pecho, como parte del cuerpo humano, de los objetos inanimados que lo siguen; y el hecho de que el dolor llegue a sentirse hasta en un sistema de calculación racional como la aritmética. Otra vez se ve que la diferencia se reduce y que los dispersos símbolos del mundo civilizado están unidos por el dolor.

El tono apocalíptico aumenta en esta estrofa por los cinco versos que comienzan con “jamás” (10) y que elaboran conceptos antitéticos como “cariño doloroso” (13), “fuego...frío muerto” (15-16) y “salud...mortal” (17-18). Aunque el cuerpo de la estrofa enfatiza la naturaleza paradójica de estas parejas, sus últimos tres versos enfatizan la similitud a la que se ven reducidos el mueble, el corazón y la lagartija – aunque el cajón del mueble es lógico, los del corazón y la lagartija no lo son:

Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
 el corazón, en su cajón, dolor,
 la lagartija, en su cajón, dolor. (20-22)

La primera versión mecanografiada del poema termina con el sexto verso de la tercera estrofa. En esta primera sección de la tercera estrofa, se enfatiza la lógica propia y enajenada del dolor que es “una inundación con propios líquidos,/ con propio barro y propia nube sólida!” (27-28). Se trata de un fenómeno que obedece a sus propias leyes. Además, se repite la naturaleza desbordante del dolor (“la desdicha” [23]), su velocidad inalcanzable, la cual ya se había asomado en la primera estrofa (“crece a treinta minutos por segundo, paso a paso”[3]): “más pronto que la máquina, a diez máquinas”

(24).

La inversión elaborada a partir del séptimo verso de la tercera estrofa no puede ser sino irónica, pues si “invierte el sufrimiento posiciones” (29) causando que el ojo sea visto y la oreja oída, también, como ya hemos notado, el sufrimiento mismo está invertido, ya que se desconoce su causa, o mejor dicho, el dolor parece ser la causa y no el efecto. Como ya señaló Noel Salomón, en esta sección del manuscrito se detecta que Vallejo varias veces suprimió “siete” y lo reemplazó con “nueve” (79-80). Este crítico afirma que el nueve se asocia con la gestación, mientras que Higgins lo asocia con las plagas bíblicas (116). Cabe notar además de estas posibles resonancias, que el poeta parece ya haber bautizado el poema como “Los *nueve* monstruos” antes de escribir a mano la ampliación del poema donde aparecen las tachaduras susodichas. Puede ser un caso, entonces, del deseo de coherencia de los números para conseguir mayor impacto.

Ya hemos comentado el ritmo del poema y su manera de imitar la productividad del dolor. En la última y más larga estrofa se sugiere lo que podríamos llamar un cierto perspectivismo del dolor que “agarra” (39) a sus víctimas humanas “por detrás, de perfil” (40), que las clava y desclava y que “cae perpendicularmente” (43). No es casual que en los mismos versos se afirma que el dolor “nos aloca en los cinemas,/ nos clava en los gramófonos” (41-42). Justo cuando quiere enfatizar el movimiento, las múltiples posiciones del dolor, Vallejo invoca dos medios de reproducción y difusión mecánicos: medios de entretenimiento de las masas y símbolos de la modernidad que transportan el sonido y las imágenes lejos de su origen, y los coloca en un poema que actúa la desorientación del sujeto frente a lo moderno.

No parece exagerado sugerir que en “por detrás, de perfil” y “perpendicularmente” tenemos múltiples perspectivas, señas de las nuevas posibilidades de *representar* y *reproducir* que ofrecen la fotografía, la cinematografía y el gramófono. Además de simbolizar la modernidad, el cine y el gramófono son fenómenos que problematizan fundamentalmente la noción de la originalidad. La versión reproducida (digamos, de una obra de arte) de cierta manera se independiza del original. Como observa Walter Benjamin, “The presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity...the whole sphere of authenticity is outside technical – and, of course, not only technical – reproducibility” (220). Tal consideración nos lleva a reflexionar sobre la aparente carencia de origen del dolor que se difunde en el poema “por razones que ignoramos” (26), como si se tratara de un fenómeno de la naturaleza, o de la reproducción mecánica. La carencia de un punto de origen que sugiere el comienzo del poema en *medias res* es otra manera en que el movimiento del poema se asemeja a la reproducción mecánica. Además, como ya hemos visto, el mecanismo del dolor elimina la diferencia.

La inversión de las causas y los efectos que caracteriza este mecanismo convierte al dolor en la base de la producción: “de resultas/ del dolor, hay algunos/ que nacen ...” (46-48) que engloba los procesos básicos vitales “nacer,” “crecer,” y “morir,” haciendo borrosa la distinción entre ellos. Sin embargo, esta producción genera sobre todo los “que no nacen ni mueren (son los más)” (49-51) es decir, un ser (“**son** los más”) indiferenciado que se define únicamente por su no-ser (“no nacen ni mueren”).

Sólo después de esta reducción del ser humano a un producto del dolor se asoma el yo poético con una declaración que parece enfatizar su debilidad e insignificancia ante las circunstancias invocadas: la frase “estoy triste/ hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo” (43-44) suena al lenguaje coloquial y carece de la fuerza retórica de la sección anterior repleta de verbos y sustantivos violentamente expresivos y a menudo apocalípticos (“agarrar” [39], “clavar” [42], “desclavar” [43]; “látigos” [38] “grito” [38], “trueno” [37]). La enumeración de alimentos y productos de consumo que sigue se enmarca entre los dos alimentos simbólicos de la comunión, pan y vino, que se literalizan como imágenes de la crucifixión y el *ecce homo*, representaciones del dolor cósmico. Los alimentos se someten a una reinterpretación desde la cual sus características se desfamiliarizan, siguiendo una lógica parecida a la de la poesía surrealista. Aquí, en vez de pretender rescatar lo cotidiano, se insertan los alimentos dentro de la lógica desgarradora del dolor.

La concepción del dolor como resultado de una herida ha desaparecido por completo; de ahí la ironía y el patetismo de “y es muy grave sufrir, puede uno orar...” (45), y de la pregunta con ecos de Lenin: “¿Qué hacer?” (67) dirigida a un “Señor Ministro de Salud” (67) que ahora, con mayúsculas (a diferencia de su aparición en la segunda estrofa), se asoma como un dios sucedáneo al cual el sujeto intenta dirigir su oración. Las últimas líneas, aunque se han interpretado como un brote de optimismo, parecen más bien confirmar la universalidad y carácter inescapable del mecanismo de producción del dolor. “Hay, hermanos, muchísimo que hacer” (69) juega con dos posibles sentidos del “hacer”: el tener que “hacer” mucho para remediar el dolor, pero más amargamente la obligación constante de “hacer” y por lo tanto participar en la economía fundamentada en el dolor.

OBRAS CITADAS

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. NY: Schocken Books, 1968.

Franco, Jean. *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Higgins, James. *César Vallejo en su poesía*. Lima: Seglusa Editores, 1989.

Salomón, Noel. "Explication de 'Los nueve monstruos.'" *Séminaire César Vallejo 1. Analyses de textes*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, octubre 1972.

Vallejo, César. *Obra poética completa: edición con facsímiles*, ed. Georgette de Vallejo. Lima: Francisco Moncloa, 1968.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y UNA HISTORIA LITERARIA ALTERNATIVA

Enrique Cortez
Georgetown University

En este breve artículo me interesa detenerme en un aspecto del ensayo arguediano de tema literario nunca antes estudiado: la manera en que José María Arguedas se imagina en la tradición literaria: las filiaciones literarias que explicita son también sus modelos.

A diferencia de los escritores posteriores, como los autores del *boom*, que tienen por modelo a escritores extranjeros, fundamentalmente anglosajones, Arguedas tiene propuesto ya en 1939 un paradigma literario que vincula dos autores muy significativos para el proceso literario peruano: el cronista indio Guamán Poma de Ayala y el poeta César Vallejo. En efecto, en el ensayo que apareció el 24 de setiembre de 1939 en *La prensa* de Buenos Aires, titulado "Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo," Arguedas dice de Vallejo: "Vallejo marca el comienzo de la diferenciación de la poesía de la costa y de la sierra en el Perú. Porque en Vallejo empieza la etapa tremenda en que el hombre del Ande siente el conflicto entre su mundo interior y el castellano como su idioma" (*Indios* 25).

Las ideas lingüísticas en que Arguedas basa ese conflicto con el idioma han sido ya en la década de 1970 minuciosamente analizadas por Alberto Escobar, quien muestra los errores del escritor al hacer equivalente la percepción del poeta Vallejo y la percepción del hombre del ande, o al basar su juicio en la equívoca idea de que los idiomas son expresión de la raza y el paisaje "de forma que el quechua transparente legítimamente al hombre y al paisaje andinos; en tanto que el castellano traído del exterior sea la expresión de otra raza y otro paisaje" (75) o, finalmente, al considerar la hipótesis de que el yunga armonizó mejor con el castellano por la intensidad

del contacto entre la costa y Occidente (75). En otras palabras, el determinismo geográfico, que es uno de los elementos que enmarcan la interpretación arguediana, se muestra muy operativo en este caso. Sin embargo, desde una perspectiva de poética literaria no importa que el pensamiento de un autor tenga valor de verdad; importa la intensidad con que un autor elabora un discurso de autojustificación, pues deviene ante todo en criterio productivo, y no hay duda de que este conflicto que Arguedas identifica como real, aunque no lo sea o lo sea en otros términos, se torna en su motor de escritura. Es precisamente este conflicto, como Arguedas señala, el que lo conecta con Vallejo y Guamán Poma: “En nosotros, la gente del Ande, hace pocos años ha empezado el conflicto del idioma, como real y expreso en nuestra literatura; desde Vallejo hasta el último poeta del Ande. El mismo conflicto que sintiera, aunque en forma más ruda, Guamán Poma de Ayala” (*Indios* 25).

Para Estelle Tarica el conflicto lingüístico identificado por Arguedas tendrá dos soluciones en su obra. La primera, que ella denomina “la poética de la mistura”, se presenta como la convivencia del español y el quechua en un mismo contexto lingüístico. La segunda, que ella designa como “poética de la traducción” se expresa de manera eficaz en *Los ríos profundos* (15-17). Nos dice Arguedas: “Si hablamos en castellano puro, no decimos ni el paisaje ni nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión” (*Indios* 26). Se trata de un *impasse* que el autor tiene con el lenguaje en su intento de comunicar su interior que es personal y cultural. Este *impasse* ocurre, si seguimos a Tarica, porque Arguedas quiere comunicar no solamente “la visión o la voz indígena, sino también la experiencia cambiante de su yo bilingüe” (18).

Luego de haber trazado una continuidad histórica entre Guamán Poma y Vallejo, Arguedas se presenta instalado en el mismo problema y es sólo en la escritura, en este caso de *Agua*, su primera novela, que el autor constata una posibilidad de liberarse de su entrapamiento. Dicho de otro modo, gracias a la escritura él realiza una salida al problema histórico que lo filia con Guamán Poma y Vallejo. Dice Arguedas,

Y de ahí ese estilo de *Agua*, del que un cronista decía en voz baja y con cierto menosprecio, que no era ni kechwa ni castellano, sino una mistura. Es cierto, pero sólo así, con ese idioma, he hecho saber bien a otros pueblos, del alma de mi pueblo y de mi tierra. Mistura también y mucho más, es el estilo de Guamán Poma de Ayala; pero si alguien quiere conocer el genio y la vida del pueblo indio de la Colonia, tiene que recurrir a él. (*Indios* 26)

La aproximación de Tarica argumentará que la mistura será una poética de tránsito hacia la traducción, pero también la identificará, siguiendo a William Rowe, como una transferencia al campo de la lingüística de la

noción de mestizo. Explica Rowe, “La idea de mezclar los dos idiomas es una transferencia al campo de la lingüística de la noción de lo mestizo. Es decir, del individuo que representa el conflicto de las dos culturas y que está en el proceso de luchar por crear una síntesis, ‘una propia personalidad cultural’” (46, citado por Tarica 30). Si bien Rowe entiende el mestizaje como una síntesis, comprende también que tal síntesis no es ninguna realidad en Arguedas, en consecuencia, su noción de mestizaje lingüístico será un proceso de lucha de donde no saldrá un tercero que reunirá armónicamente a los dos anteriores, sino un tercero que será completamente diferente, con su “propia personalidad cultural”. En el discurso de Arguedas, tal mistura supondrá un elemento de autoconstrucción como autor y sujeto histórico, pues lo situará en una continuidad histórica, imaginándose como sujeto literario (pero también como sujeto civil y disciplinario) al lado, nada menos, de la emblemática resistencia andina que representa, en su lectura, la obra del cronista indio.

Revisemos el caso de Guamán Poma. El 17 de diciembre de 1939, tres meses después de haber publicado el artículo donde propone la idea de mistura, Arguedas publicó en *La prensa* un fragmento de la obra de Guamán Poma, a partir de la primera edición facsimilar que en 1935 el Instituto de Etnología de París, hizo de la *Nueva corónica y buen gobierno*. Este texto, titulado “Doce meses”, tiene un subtítulo que informa acerca de las primeras incursiones de Arguedas como traductor. Dice el subtítulo: “Un capítulo de Guamán Poma de Ayala. Versión de las frases Kechwas e interpretación del estilo” (28). Antes de proponer su versión del calendario agrario andino, que es también una suerte de sumario de las costumbres y festividades, Arguedas nos presenta en algunos párrafos al cronista indio, diciendo que su obra “ha venido a rectificar y completar la obra de todos los cronistas anteriores, especialmente a Garcilaso” (*Indios* 28).

Este deslinde con el Inca Garcilaso es, fundamentalmente, para Arguedas un deslinde con los lectores hispanistas del Inca, quienes le habían otorgado un simbolismo que nuestro autor no comparte. Dice Arguedas en “El indigenismo en el Perú”: “Garcilaso es interpretado por Riva-Agüero como un símbolo del mestizaje imperial: es excelso porque es el fruto del cruce de dos razas en el plano más elevado: el de la aristocracia; y Garcilaso, el Inca católico, defiende y magnifica las virtudes del régimen imperial incaico” (*Indios* 10). En ese mismo párrafo hace distancia de Raúl Porras Barrenechea, a quien califica de continuador de Riva-Agüero, por publicar un estudio “injurioso y panfletario contra el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala” (*Indios* 10). Al contrario, una lectura positiva de la *Nueva corónica* como la que hace el arqueólogo Julio C. Tello garantiza la simpatía ideológica de Arguedas:

Tello recibe con evidente regocijo el hallazgo y la publicación de la obra de Guamán Poma de Ayala; considera la *Nueva Cronica y Buen Gobierno* como el testimonio más importante para el estudio de la Colonia y del Imperio, mientras sus contemporáneos, a quienes nos hemos referido, guardan silencio y Porras califica al cronista como a un indio resentido y un autor folklórico. (*Indios* 11)

Esta cerrada defensa de Guamán Poma es una defensa de sí mismo, porque Arguedas interpreta el conflicto lingüístico del cronista como su propio conflicto de escritor. En el único artículo crítico que hace un paralelo entre Arguedas y Guamán Poma, Rolena Adorno se excusa de no intentar una comparación entre ellos, a pesar de que esta comparación, a la luz de lo que vamos exponiendo, ya la había hecho el propio Arguedas. Pero al margen del cuidado de Adorno por no forzar una comparación, su artículo hace algunos aportes en la dirección comparativa al considerar una continuidad histórica entre ambos que reside, según nos dice, “en aquella gran realidad culturalmente compleja donde ‘las venas principales fluyen sin ceder increíblemente’” (144). Para Adorno, el punto de partida para analizar esa continuidad es la relación entre la elaboración simbólica y el informe documental que se expresa en la obra de ambos, porque ellos son mediadores que trabajan en el rescate y preservación de la cultura que implica también su renovación (144). Este trabajo de mediación, como un testimonio desde adentro, se expresa en la escritura y tiene en la experiencia personal su fuente. De allí que la integración entre escritor y mundo representado no pueda presentarse con la distancia del investigador, sino bajo la forma del participante. Pero el hecho de que el escritor tenga que comunicar su experiencia andina, haciéndola comprensible, lo sitúa en una posición a la vez interna y externa, situación que para Adorno explica la dificultad de “separar la traducción del cuento quechua de lo que Arguedas llama la ‘propia cosecha’” (148).

Esta última observación de Adorno, acerca de la dificultad de separar la traducción de lo propio en el caso de Arguedas, se debe al hecho de que toda traducción, como nos recuerda Hans-Georg Gadamer, es una interpretación (462). En el caso de Arguedas, la traducción se plantea como un ejercicio productivo, como señala Tarica, que anuda de manera insoluble vida y obra. El conflicto se desplaza, por lo tanto, de un problema de expresión lingüística a uno de expresión personal: a la inestabilidad propia del yo bilingüe. La soledad del mediador, la verdad de la traducción, la inestabilidad de una situación extraterritorial, hace blanco en el cuerpo del escritor. Como ha notado Mónica Bernabé, “para legitimar la veracidad de su traducción, Arguedas necesitó construir una figura de escritor como intérprete fiel del mundo del otro y ofrendarse él mismo como garantía” (381). Pero su construcción como intérprete fiel comenzó como un proceso de filiación literaria, es decir, con su figuración como sujeto histórico. Para ello, hemos

visto lo fundamental que resulta subirse a los hombros de Guamán Poma y hacer de Vallejo, el mayor poeta peruano, un hermano de causa.

Volvamos a Vallejo. En un artículo, posiblemente escrito en sus años de madurez y recuperado en 1988 por el Suplemento Cresta Roja de *El Diario* —posteriormente recogido por Nestor Tenorio Requejo en un homenaje a Vallejo de 1992—, Arguedas conecta otra vez con sus argumentos sobre la angustia del mestizo, desarrollados en 1939. Pero, además de recordarnos el lugar literariamente fundante que ocupa Vallejo al expresar la voz angustiada del mestizo, Arguedas pondrá la obra vallejana a otras dos figuras poéticas bastante conocidas: en primer lugar, y desde una perspectiva nacional, el corpus vallejiano convierte, según Arguedas, a la obra de José Santos Chocano en pobre, artificiosa y vacía; desde una perspectiva americana, la obra de Rubén Darío, se presenta como la “expresión de la queja o alegría, de la inquietud y la emoción de un solo hombre”, mientras que la de Vallejo “habla y reclama en nombre de todos” (“César Vallejo” 11). Sin embargo, más allá de la discusión sobre el lugar de Vallejo en el canon literario peruano y latinoamericano, Arguedas desarrolla un nuevo argumento que tiene una dimensión más política: para Arguedas el poeta es un héroe.

Esta argumentación sobre el heroísmo se desprende del análisis que Arguedas hace de los últimos poemas de Vallejo, muy atento del contexto político y social en el cual se escriben: “La invasión fascista a España exalta y tortura su espíritu, tanto, que su actividad periodística y revolucionaria no bastan a desahogar su inquietud y ansiedad. Y como en 1918, como en los días de *Trilce* y *Los heraldos negros*, Vallejo vuelve a sentir la profunda llamada” (“César vallejo” 13). Esta definición de la escritura poética como una “profunda llamada” al acto heroico, a la escritura de la obra, recurso incluso más valioso que la propia militancia revolucionaria, también puede aplicarse a la propia escritura de Arguedas. Pero lo que en Vallejo puede entenderse como una respuesta actual, sincrónica, a un mundo injusto y conflictivo, en Arguedas tiene dimensión diacrónica y lo figura como sujeto histórico, vinculado también a Guamán Poma.

Tal configuración diacrónica es nítida en su “¿Último diario?” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde antes de ofrendarse a sí mismo como garantía de verdad, escribirá:

... Quizá conmigo comienza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra en el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres “alzamientos”, del temor a Dios y del predominio de Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el día de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin. (636)

Esta figuración que corresponde de lleno a un sujeto histórico, marcado por el devenir de la historia peruana, es imposible sin esa continuidad que el autor de *Todas las sangres* establece con Guamán Poma de Ayala. Pero esa experiencia de opresión que el cronista denuncia, y que Arguedas vuelve a denunciar tres siglos después, tiene en esta ocasión un desenlace utópico más que mítico. Al proponer un nuevo ciclo de un dios liberador que se reintegra, Arguedas otorga una función histórica central al mito de Inkarrí. Si juzgamos superficialmente podríamos decir que esta invocación al mito inscribe el cuerpo de Arguedas más que en la historia en lo mítico; pero al ser el mito, por lo menos la parte de la reintegración de la cabeza al cuerpo del Inca, una invención de Arguedas, como ha demostrado Hiroyasu Tomoeda, el escritor salta de la historia a la utopía. Tomoeda ha señalado que, en su estudio sobre Inkarrí, Arguedas le pone un poquito de 'justicia poética' a sus versiones del mito, presentando el retorno de la cabeza como una parte constituyente y central del mito cuando en realidad es sólo una variante puquiána que contrasta con otras versiones del mito recogidas hasta ahora: "hablando teóricamente, la versión no tiene ninguna posición privilegiada dentro de[1] ciclo de Inkarrí y su mensaje no queda en la misma, sino en su relación con otras versiones y otros tipos del mito" (182-83). Así, la parte final de nuestra cita del último diario ("se abre el día de la luz y de la fuerza liberadora invencible"), acusa la presencia insistente de lo utópico en el discurso arguediano. Pero aparte de este elemento utópico, que jamás estuvo ausente de sus ensayos ni de su trabajo en general, y que coloca a la lectura de su obra en clave política, Arguedas, simultáneamente, estaba desarrollando un argumento literario, del todo críptico al formular que "Vallejo era el principio y el fin". Se trata de un deslizamiento de sentido donde los elementos semánticos propios del mito de Inkarrí, que devienen luego en eje de un discurso utópico, hacen blanco y se resitúan en el nombre de Vallejo. A diferencia de 1939, cuando el nombre de Vallejo representaba una opción literaria para los *beginnings* del novel escritor Arguedas, la nota de su último diario, fechada el 20 de agosto de 1969, nos presenta un Vallejo que se hace cifra personal. Pero es, precisamente este Vallejo, que en los años de su juventud le proponía un modelo de escritura cercano a sus necesidades de bilingüe, el que en el momento final de su vida traza un sentido literario para lo vivido. La literatura que era el principio y el fin, no excluye, por supuesto, que el nudo vallejiano propuesto por Arguedas reúna otras realizaciones, como el hecho de que sea el Vallejo literario el equivalente de un Inkarrí político, es decir, que escribir en el espíritu vallejiano sea toda una política de escritura, y que esa política no incluya solo una visión nacional de los oprimidos, sino sea una posibilidad mundial, expresada en el deseo de un vietnamita vencedor. Lo interesante, en todo caso, es la manera cómo Arguedas imagina una tradición literaria peruana, no muy adjetiva en los nombres, pero del todo sustantiva si consideramos su

dimensión histórica y su proyección futura. El Vallejo de Arguedas de 1969 es el lugar de llegada de la aventura de un sujeto pleno de conciencia histórica. Una historia que se inicia con Guamán Poma y se proyecta hasta Vallejo, un Vallejo que es la cifra de un lenguaje que Arguedas entiende como la posibilidad misma de un cambio de esa historia.

OBRAS CITADAS

Adorno, Rolena. "La soledad común de Waman Puma de Ayala y José María Arguedas." *Revista Iberoamericana* 122 (1983): pp. 143-48.

Arguedas, José María. *Indios, mestizos y señores*. Sybilla Arredondo, Ed. Lima: Horizonte, 1989.

—. "César Vallejo, el más grande poeta del Perú". *César Vallejo: Al pie del orbe. Artículos y poemas en homenaje al primer centenario de su nacimiento (1892-1992)*. Néstor Tenorio Requejo, Ed. Lambayeque, Perú: UNPRG, 1992. pp. 10-13.

—. "¿Último diario?" *Textos esenciales*. Carmen María Pinilla, Ed. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.

Bernabé, Mónica. "José María Arguedas traductor." *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, Ed. Pittsburgh: IILI, 2005. pp. 371-88.

Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP, 1984.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Traducción: Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1988.

Tarica, Estelle. "El 'decir limpio' de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958." *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, Ed. Pittsburgh: IILI, 2005. pp. 15-30.

Tomoeda, Hiroyasu. "Inkarrí en La Habana: discurso indigenista en torno a un mito indígena." *Desde el exterior. El Perú y sus estudiosos. Tercer Congreso Internacional de Peruanistas. Nagoya, 2005*. Luis Millones y Takahiro Kato, Eds. Lima: Fondo U San Marcos, pp. 167-90.

BLANCA VARELA: 1926-2009

Miguel-Ángel Zapata
Hofstra University

*Despegar los párpados significa morir, desprenderse de/
una estrella. El ritual es breve, la entrega absoluta.*

Blanca Varela

Blanca Varela falleció en Lima el 12 de marzo de 2009 a los 82 años de edad. Deja una obra poética contundente en la historia de las letras hispánicas contemporáneas. Obtuvo varios reconocimientos importantes, como los premios Octavio Paz de Poesía y Ensayo (2001), el Federico García Lorca (2006), y el Reina Sofía de Poesía iberoamericana (2007). Ella no esperaba recibir premios para que su poesía fuera leída y reconocida. Los premios, entendió bien, pueden ser fugaces como la fama pero la poesía es un trabajo que se forja con ahínco, y su permanencia lo decide el tiempo. Su obra es un incendio de imágenes, una orfebrería inusual para estos tiempos difíciles. La trama de su poesía se mueve por varios entornos, y sería un error enfocarla exclusivamente desde la perspectiva del surrealismo. Su obra poética la conforman poemas, no libros. A través de la madurez de la imagen su obra ha venido bifurcándose por varios ríos silábicos, pero siempre volviendo a su cauce original. Este retorno hacia la frescura y la complejidad de la imagen es la señal precisa de una poesía saludable y renovada. Es decir, la búsqueda de la imagen primigenia, el retorno hacia esa limpieza compleja del primer espejo de la infancia y de las primeras visiones comprueban su originalidad: “Está mi infancia en esta costa, / bajo el cielo tan alto”. Desde esta planicie el agua va a estar retornando a sus poemas constantemente. El agua vuelve, porque el agua es “inundación” y la sal es “llaga”. En

circunstancias el agua llega a ser un elemento legible, y hasta su aparente transparencia se puede leer como un texto: “otras veces es agua /delgada o gruesa / ilegible”. En otras ocasiones la fluidez es transformativa: “Como las líneas de tu mano / por donde corren ríos inmemoriales...”.

Por instantes, el agua parece estar presente intangiblemente en la naturaleza, y en otros momentos el agua se personaliza en un rostro: “El agua de tu rostro / en un rincón del jardín, / el más oscuro del verano, / canta como la luna”. El agua se multiplica y conceptualiza diversos elementos de su poética. Primero, puede ser la línea delgada que recubre el mar en la costa (una línea, un verso, un tropo), o el agua que se divisa tras el horizonte. Pero luego, puede ser una semiosis y estar textualizada. Y también llega a la imagen del cuerpo, a través del rostro del amado. Esta transfiguración sugiere la imagen de la inundación y del desbordamiento. La inundación proviene del poder lunar y se fusiona con el agua (del mar, del río, de las lágrimas) para concentrarse en el ensueño y la memoria. Como se puede observar, sus primeros poemas nos hablan del perfil de la costa, mucha agua llena de palabras, un lenguaje salado y enérgico que busca su morada a ciegas. Su visión no tiende hacia ningún enajenamiento sino que, por el contrario, es una búsqueda de la razón de la vida en sus distintos planos de actividad. Lo excepcional de esta poética es que gira en contra de las teorías vacías de los que piensan que cuando el poeta madura se torna más oscuro. Varela parte de su conciencia frente al lenguaje, y desde esa plenitud recrea la realidad, y hace visible la trama de su poesía. El camino a Babel pasa, atraviesa el tiempo, no se queda en él para hacer historia ni recuento: pasa otra vez, lo deforma, y vuelve a la naturaleza. Por otro lado, dentro de su actividad discursiva, terrestre y lunar, se observa la práctica de diversas formas poéticas.

En sus primeros libros inicia su trayecto con versos que tienden a la verticalidad, y de pronto, poemas en prosa, y vuelta al verso vertical, al poema largo, y la concisión de la brevedad. Es toda una caja de resonancia. Uno de sus mejores poemas, “Camino a Babel,” es un proceso de transfiguraciones que se van prolongando a lo largo del texto. La primera esfera es el lenguaje y el universo. Su tesón es la figura del mundo y de un hablante que vuela y aterriza en los exteriores de la urbe, en los interiores de la razón, y en los recovecos de la imagen de la casa. Allá Baudelaire, Sartre, aquí Vallejo. Son siete cantos que suben y bajan caminando hacia la nada del poema, porque según la concepción de Blanca Varela, el poema es un artefacto que está imantado por la naturaleza, el cuerpo y el lenguaje. Su poesía no se parece a ninguna otra; diríamos que en Vallejo, la casa y la imagen familiar (la niñez) tienen otra contextualización: su centro es la soledad y el vacío del lenguaje, la pérdida de tiempo del habla. De ahí sus sombras en *Los heraldos negros* (1919), y su refulguración en *Trilce* (1922), donde abunda esa fugacidad existencial, pero sobre todo el reencuentro con

el espíritu y la soledad de la palabra poética. En Blanca Varela hay “un caos bullendo”. Lo novedoso es que aquí no hay olvido, no hay una huella o una memoria que la hablante desee retomar para sobrevivir. Blanca Varela tiene un ritmo que desarticula cualquier imagen fácil, esto se comprueba en el poema “Flores para el oído” donde el mundo es un eco de rosas, un sonido en la calle, un escuchar con cautela. Razón tenía Octavio Paz cuando se refirió a la poesía de Blanca Varela, como una “poesía contenida, pero explosiva, una poesía de rebelión”:

En todas partes hay flores
acabo de descubrirlo escuchando
flores para el oído
lentas silenciosas apresuradas
flores
para el oído

caminando por la calle
que un hombre rompe con un taladro
sentí el horror de la primavera
de tantas flores
 abriéndose en el aire
y cerrándose
de tantos ecos
 negros rizados pétalos
arrastrándose
 hasta el borde del mar de tierra
 recién abierto

sé que un día de estos
 acabaré en la boca de alguna flor

¿A DÓNDE IRÍA, SI PUDIERA IRME?

Carlos Yushimito del Valle
Villanova University

A la luz de la heterogeneidad que caracteriza a su narrativa última, resultaría arriesgado afirmar, con énfasis semejante al de hace un par de décadas, que el realismo continúa siendo el rasgo medular de la tradición literaria peruana. Un breve repaso a la obra de escritores aparecidos con el nuevo milenio permitiría observar no sólo la relativización de categorías tan enfáticas como polarizadas históricamente en el proceso literario local, sino también intentos por imbricar proyectos, muchas veces disímiles, en la construcción de poéticas propias. La obra del autor peruano Ezio Neyra Magnaga (Lima, 1980) puede considerarse una clara muestra de este último polimorfismo. Con dos novelas publicadas, su apuesta narrativa incluye un amplio registro en el que fluyen de manera natural, cuanto menos, la literatura del absurdo, el existencialismo, el realismo interiorista, el policiaco y la novela de aprendizaje.

Habrá que hacer algo mientras tanto fue publicada por primera vez en Lima, el año 2005, y reeditada dos años más tarde en Santiago de Chile. Dividida en cuatro secciones, narra la historia de Alto, Mediano y Gordo, quienes, rechazados durante un sorteo de visas, deciden reunirse alrededor de una empresa tan desesperada como delirante, que tiene por única finalidad escapar. Tras la penosa construcción de la embarcación, el relato de sus infortunios durante el trayecto debe superar, sin embargo, un peculiar escollo, que determinará tanto la lógica de la historia como la lectura del texto mismo: el hecho de que la ciudad imaginada no tenga mar o vías fluviales.

Llamará la atención del lector la falta de referencias concretas. No estamos propiamente frente a sujetos sino a biotipos (una mezcla tan abigarrada que podría rastrearse en la tipología de Kretschmer o los fantasmas de Paul Auster). Me atrevería a señalar que Alto, Mediano y Gordo parecen aludir, más allá de códigos metatextuales, a una estandarización de los seres humanos, y, al mismo tiempo, a una posible lectura acerca de la selección somática que la cultura de consumo —que los somete— realiza sobre los estereotipos de la imagen. Desde la despersonalización como recurso enunciativo, esta lógica de lo innominado-alegórico, parece dialogar con el contexto de la posmodernidad a partir de sus primeras páginas. Por ello no sorprende que el capítulo inicial nos muestre, no a individuos, sino a una sola voz polifónica, coral (“eran tres, pero también éramos uno”), que encaja en aquello que Beatriz Sarlo denominaba “un *collage* de partes” para referirse a los sujetos posmodernos.

En un libro de lenguaje directo y austero, la aglomeración de acciones y adjetivos en el primer capítulo tiene una función específica: manifiesta la hipersensibilidad del individuo frente a los estímulos del mundo exterior, trazando así una cartografía emocional como punto de partida para la evasión inmediata. Trabajo, consumo, autoridad. Finalmente inscritos en todas las ceremonias del capitalismo tardío en que están llamados a ejercer sus roles, estos personajes en evidente malestar frente a la cultura que los entrapa y hasta se plantean por separado el exilio como única vía posible de escape. Un viaje no tanto real como simbólico; evasivo antes que migratorio, que, en último caso, plantea el escape como una mirada distinta al mundo: es decir, como un exilio propiamente subjetivo.

En tal sentido, la alegoría del viaje no podía ser más precisa. Porque *Habrà que hacer algo mientras*, desde su actualización de reclamos existencialistas de mediados del siglo XX parece tener como intención formular igualmente una crítica al descalabro de la promesa del progreso de la modernidad, y es, a su manera, el documento de un tiempo en plena transformación de sensibilidades. Ya no es ciertamente el miedo a la producción serial, a la deshumanización del hombre, lo que genera desasosiego en esta nueva subjetividad; pero sus resabios parecen reflotar viejos miedos, a la manera de lo *sinistro* freudiano: es una obsesión con la posición que tiene en el mundo un individuo soñado como retazos de imágenes, a quien define lo que la cultura quiere que sea; un sujeto deslocado que vaga (navega) sin encontrar su centro. La lógica posmoderna tras la alegoría del viaje parece indicarle al sujeto únicamente la fantasmagoría de su posición en el mundo: le dice lo que no es (después de todo, es apenas un molde biotípico), el lugar donde no está; pero no traza para él una identidad ni lo define ni le dice cual es su destino (su travesía). Son seres echados en una balsa loca, como en el absurdo alegórico de la individualidad quebrada

de Sebastian Brandt, en pleno deambular sin sentido hacia una narragonia posmoderna.

En tal sentido, la demolición de la razón positivista se agudiza en los dos capítulos siguientes: el encuentro de los personajes, y, especialmente, durante la construcción de la embarcación. Es irrelevante que Alto no sea un ingeniero y que en la aparatosa construcción de la nave el artefacto parezca a ratos “un patíbulo o una cabaña”; frente a la lógica agotada del tardocapitalismo el único escape parece ser, después de todo, el absurdo. Por eso esta aventura está sometida a una deslegitimación constante, en la que el papel de los ideales y los proyectos colectivos no recibe más que una mirada de escepticismo.

Progresivamente, la voz del narrador desaparece cediendo el relato de la acción a los propios personajes, en una puesta en escena esencialmente teatral. La elección de esta estrategia discursiva lo hace dialogar con un mundo performativo, víctima de una dinámica que lo transfigura en permanente espectáculo. Si la primera parte polifónica expresa la saturación del mundo colectivo, una vez en esta simbólica travesía, el repliegue individual se desarrolla en concordancia con la austeridad formal, una reducción significativa de la acción dramática, ligado todo ello al tedio y a la monotonía existencial. El lector ocupa así la mirada del espectador que se deleita en las minucias y miserias de los viajeros, al modo de la propuesta de Peter Weir en *The Truman Show*. La convivencia de los sujetos al interior del barco es únicamente formal, poco práctica, y sus diálogos inútiles intentos por eliminar el evidente aislamiento, el absurdo, la incomunicación que subyace, sólidamente, en el fondo de sus relaciones. Entre intentos de suicidio (“¿qué es la muerte, sino otro viaje?”, nos recordó alguna vez Borges) y agresiones en constante aumento, los protagonistas nos muestran la conclusión más turbia de la sensibilidad existencialista: son, como percibía Heidegger, nada más que seres arrojados a la muerte, y en su errancia final, solo es posible entrever el fracaso más oscuro no ya del individuo sino de su devenir colectivo.

En cualquier caso, la anécdota principal del libro parece recuperar, desde lo no dicho en el título, uno de los cuestionamientos esenciales que Samuel Beckett nos dejara en su *Textos para nada*: “Où irais-je, si je pouvais aller?”. Los personajes de Neyra no optan por la inmovilidad; por el contrario, se inclinan por la acción; pero esto no los hace menos clausurados, ridículos y solitarios que los resignados seres del Nobel irlandés. Si Estragón afirma: “Mientras se espera, nada ocurre” de pie, junto al árbol al que nunca llegará Godot, el sinsentido de su espera no resulta menos conmovedor que el obsesivo deseo por emprender el viaje que manifiesta la simbólica trinidad de Neyra. Se hace algo mientras tanto, diría la conclusión, pero nada ocurre. Nada cambia. Nada habrá sucedido una vez terminado el viaje.

Resulta interesante notar el correlato de una sensibilidad que reúne algunas de las características del teatro existencialista de la posguerra europea, actualizándola en una secuencia que podría echar luces, desde una mirada no mimética (la narrativa de la violencia política, por ejemplo, desde la novela histórica), a las consecuencias del caos social vivido en Lima durante el tiempo en que los miembros de esta renovación generacional a la que pertenece Neyra desarrolló su peculiar visión de mundo. Pero esta es, apenas, una de las tantas maneras de formalizar este viaje por uno de los más estimulantes relatos de la narrativa peruana reciente.

(Neyra Magagna, Ezio. *Habrá que hacer algo mientras tanto*. Santiago: J.C. Sáez Editor, 2007. 70 pp.)

400 AÑOS DE LOS COMENTARIOS REALES DEL INCA GARCILASO DE LA VEGA

Entrevista a José Antonio Mazzotti

Paolo de Lima
Universidad de Ottawa

Aurelio Miró Quesada fue uno de los estudiosos peruanos más importantes del Inca Garcilaso. ¿Cómo evalúas sus aportes dentro del estudio del período colonial peruano?

– Aurelio Miró Quesada es, como tú dices, uno de los más importantes garcilasistas del siglo XX. Sin duda amplía y renueva la tradición iniciada desde 1916 con José de la Riva Agüero y continuada luego por Mariano Iberico y José Durand. Miro Quesada ha escrito la biografía más importante sobre el Inca Garcilaso, editada primero bajo ese nombre – *El Inca Garcilaso* – y luego reeditada como *El Inca Garcilaso y otros estudios garcilasistas* en año 1971, y finalmente por la Universidad Católica una versión ampliada, *En Inca Garcilaso*, en 1994, que contiene información actualizada sobre la vida y obra del cronista cuzqueño. En ese sentido es una referencia imprescindible para cualquier estudioso de la obra del Inca. Asimismo, Miro Quesada ha escrito otros estudios importantes sobre el pasado virreinal peruano y tiene en su haber una notable obra para cualquiera que desee conocer mejor nuestro pasado.

Y específicamente, ¿cómo situarías el legado de Miro Quesada respecto al Inca Garcilaso?

– Se sitúa en una línea de estudios que ubican a Garcilaso dentro de la tradición humanística y letrada del renacimiento tardío. Es decir, continúa con lo ya inaugurado por Riva Agüero, aunque en el fondo tiene también el ideologema implícito de considerar a Garcilaso un representante de un

mestizaje ideal, una especie de quintaesencia de nuestro pasado que se proyecta hacia el presente deseable que es de la armonía de culturas y de la fusión.

Cuando emparentas a Miro Quesada con Riva Agüero, ¿estás poniéndolo dentro de una línea hispanista de la visión del pasado colonial peruano?

– En parte sí; aunque Miro Quesada es mucho más consciente de las líneas y herencias propiamente indígenas. En ese sentido, por ejemplo, él recoge el legado de Durand en un famoso artículo llamado “Los silencios del Inca” que es criticado por Juan Bautista Avalle Arce, un crítico argentino, que decía en una antología suya publicada en 1964, *El Inca Garcilaso en sus Comentarios: antología vivida*, que tanto Miro Quesada como Durand se equivocaban al atribuir la discreción del Inca, el silencio del Inca con respecto a algunos temas, a esta tendencia dentro de la historia oficial incaica, a eliminar de la memoria aquellos personajes ingratos, es decir a aquellos gobernantes que no habían contribuido a la expansión del Imperio o no habían tenido una actuación destacable. Hace pocos años, el 2005, en su artículo “Garcilaso y Garcilaso”, el crítico cubano Roberto González Echevarría repitió el mismo error de Avalle-Arce. Y más bien yo creo que Miro Quesada y Durand no se equivocaron, es decir consideraron que el Inca Garcilaso sí había heredado este rasgo de la forma de historizar el pasado incaico por parte de los quipucamayos y los recitadores oficiales del pasado incaico en las ceremonias cuzqueñas. Sin embargo, aunque la sindéresis también es atributo de un sector de la historiografía española de la época, ni Miro Quesada ni Durand (excepto en uno de sus últimos artículos, de 1990) llegan mucho más lejos con respecto a otros rasgos de origen indígena en los *Comentarios reales*. Trato el asunto con bastante detalle en mi ensayo “Garcilaso en el Inca Garcilaso: los alcances de un nombre”, aparecido el 2005.

La imagen que presenta Riva Agüero de Garcilaso (en tanto fusión armoniosa de dos razas) es la más extendida, aunque ya haya sido refutada; notablemente por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire*, por ejemplo.

– En efecto, hablar de Garcilaso como un representante adelantado de una quintaesencia peruana, nacional, o incluso de una identidad latinoamericana ya a estas alturas resulta aberrante. Es una manipulación ejercida desde Riva Agüero de manera interesada por las oligarquías gobernantes que pretenden convertir a este mestizo del XVI y XVII en una especie de modelo de la peruanidad, por supuesto destacando lo hispánico que hay en él y, en el caso de Riva Agüero, su importante línea nobiliaria peninsular. Yo creo

que ya ha habido una revisión de los cánones y los paradigmas de la disciplina literaria que permiten situar la escritura de Garcilaso más bien dentro de sus contradicciones propias, dentro de su posición de clase como aristócrata frustrado y como cuzqueñista elitista y defensor del sistema señorial de las encomiendas. Entonces es difícil realmente sostener la tesis de un Garcilaso representante de la nacionalidad “peruana” cuando sabemos de su enorme desprecio por culturas indígenas no cuzqueñizadas y también por su defensa frontal de los conquistadores, especialmente aquellos relacionados con las figuras de Gonzalo Pizarro, de su propio padre, el capitán Garcilaso de la Vega Vargas, o del mismo triunvirato de Francisco Pizarro, Hernando de Luque y Diego de Almagro. En esas coordenadas, repito, resulta aberrante hablar de Garcilaso como de un adelantado de la nacionalidad peruana. Sabemos que este último concepto es más bien un producto de la Ilustración, antes discursivo que social, planteado desde principios del siglo XIX, pero en el contexto específico, dentro de la discusión de los textos del Inca Garcilaso, los intereses son otros, la concepción de la patria es mucho más cuzqueñista de lo que los limeños del *Mercurio Peruano* o los “Padres de la Patria” criollos podrían haber planteado en su momento. Sin mencionar que esta última línea, la de la nacionalidad étnica criolla, se forja paralelamente a la mestiza cuzqueña alimentada por sus propias lecturas de los *Comentarios reales* desde el mismo siglo XVII. También es un anacronismo hablar de un Garcilaso “multicultural” a secas, como si se tratara de un intelectual postmoderno de fines del siglo XX.

Otro estudioso del Inca Garcilaso es Max Hernández. ¿Cómo aprecias los trabajos que ha publicado el psicoanalista?

– Precisamente como psicoanalista yo creo que su aporte es muy interesante. No se había hecho, antes de Max Hernández, un acercamiento sobre la subjetividad implícita en los textos de Garcilaso. Creo que hay que considerar como una primicia este aporte de Hernández, aunque, desde mi punto de vista como filólogo y crítico literario, pienso que debería atenderse más los textos que el Inca publicó en su momento (es decir las ediciones príncipe de sus obras) para poder profundizar los conceptos que Max Hernández pone en discusión.

¿Al no haber consultado las ediciones príncipe se vuelven discutibles las conclusiones a las que llega?

– Bueno, quizá algunas, no todas. Varias me parecen válidas; otras de interpretación textual pienso que podrían modificarse y desarrollarse, pero en conjunto yo creo que la intención y el resultado son plausibles. Tengo

una reseña sobre su libro, *Memoria del bien perdido*, en el número 39 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, de 1994. En cuanto a la necesidad de una edición crítica, nada más cierto. Me encuentro elaborando la primera edición crítica de los *Comentarios*, pero respetando la prosodia original, a fin de que se aprecie el aspecto rítmico de la prosa del Inca. La empresa me llevará algunos años, ya que las notas que acompañarán al texto son casi infinitas.

En ese sentido, y dejando de lado por un momento a Garcilaso, ¿cómo entra a tallar en el imaginario cultural actual la figura de Guamán Poma de Ayala?

– Sí, ese es otro tema. Yo creo que se ha sobrevalorado el carácter indígena de Guamán Poma. No voy a entrar por supuesto en la discusión ya babilónica, bizantina, de la autoría de la *Nueva crónica*, que tiene más de sensacionalista que de otra cosa. Yo creo que, hasta que no se pruebe fehacientemente que Blas Valera fue el autor, no hay que tomar muy en cuenta esa hipótesis. Mientras tanto, si seguimos considerando a Guamán Poma como el autor de la *Nueva crónica*, yo creo que hay que observar también que su adhesión a muchas técnicas y tópicos de la historiografía española, su seguimiento, por ejemplo, de Fray Luis de Granada, de Bartolomé de las Casas, de Jerónimo de Oré (como ha demostrado Rolena Adorno), y de muchos otros modelos prestigiosos, lo convierten hasta cierto punto en tributario de una visión occidentalizante. Además de eso, hay que considerar también que su propensión a los reclamos familiares y su entronización como heredero de una realeza no verdaderamente probada, sino más bien autoasumida, son también característicos de una postura de negociación con el poder colonial, dentro de la cual él tenía que lidiar frente a autoridades de la Corona para reclamos de tierras y privilegios. Entonces, extraer de ahí un modelo de prototipo de nacionalidad también constituye una enorme exageración. Si bien Guamán Poma tiene otros muchos rasgos e ingredientes importantes de procedencia simbólica y lingüística andina, y gracias a su texto es que se ha podido conocer más sobre las fiestas, los vestidos, la organización social, las “calles”, como él dice, los empleos de los niños desde edad muy temprana hasta los ancianos de edad muy avanzada – datos que constituye aportes innegables –, hay que tener en cuenta también que la dirección general de su obra está dirigida a modificar el sistema de administración virreinal. Se ubica muy bien dentro de la tradición de las letras arbitristas de la península que viene desde 1558, cuando se publica el primer tratado arbitrista en España, es decir el primer tratado de reclamo y receta específica, punto por punto, para mejorar el sistema en función de la idea de los neoescolásticos sobre cómo lograr el bien común. Según esta corriente, que se basa también en la propia tradición

jurídico-política castellana, el mejor gobernante es el que cuida, por delegación de la soberanía popular, del bien común. Y Guamán Poma no es ajeno a esta idea, es más bien un seguidor de una tendencia dentro de ciertas órdenes religiosas, específicamente jesuitas y dominicos. Así que no hay que tomar a Guamán Poma como un genuino representante del “pensamiento andino” prehispánico (si tal cosa existe en unicidad), ni mucho menos, como si se tratara de un hombre fuera de su época y de sus conflictos e intereses personales. Es un hombre al que hay que poner en su contexto, restituirlo a su condición de cacique que reclama y al mismo tiempo aconseja a la autoridad real sobre cómo administrar este territorio.

Bien, por otro lado, escuchándote hablar de los reclamos que hacían Garcilaso y Guamán Poma a la Corona, pienso que no están equivocados ellos sino que está mal reclamarles un cierto carácter de peruanidad o de peruanos ilustres. ¿Quizá lo que esté mal es plantearse un tipo de peruano así, o habría otros peruanos de esos años que sí encajan dentro de ese puesto, dentro de ese sitio?

– Yo creo que incluso hoy es difícil hablar de algún peruano que tenga ese puesto integral. No olvidemos que el Perú sigue siendo un país dual en muchos aspectos; un país que no ha logrado formar una sociedad orgánica, como decía Mariátegui, un Estado nacional efectivo de verdadera participación de todos sus miembros, de toda su población, empezando por el mismo privilegio de la lengua castellana, por ejemplo, que margina a los quechuahablantes o a los aymarahablantes o a los hablantes de muchas lenguas amazónicas. Eso por poner un ejemplo entre muchos otros; o en un sistema democrático formal que no implica verdadera participación sino cada cinco años en las elecciones. En esa época existía, naturalmente, un concepto de Perú, pero era el concepto de territorio del Virreinato basado sobre la extensión ampliada del Imperio de los Incas, y organizado legislativamente en dos “repúblicas” diferentes. Sin embargo, no olvidemos que hubo desde temprano un modelo unimismador, entronizado por la aristocracia criolla, la elite criolla de base limeña, rival del proyecto nacional protohegemónico de los herederos de los Incas durante los siglos XVII y XVIII que fue decapitado literalmente con la rebelión de Tupac Amaru II, y que representaba el otro polo de la formación nacional. Desgraciadamente, ese proyecto neo-inca no triunfó en buena medida por el propio apoyo de los criollos y hasta de algunos curacas hacia la Corona española. Entonces, hablar de peruanidad integral sigue resultando una exageración aun en nuestros días. Los ominosos resultados de la guerra interna entre 1980 y 2000 y los recientes sucesos de Bagua en junio del 2009 son una prueba palpable. Yo creo que es mejor cuestionar estos criterios de nacionalidad integral y plantearnos más consciente y francamente una

pluralidad dispersa aunque desgraciadamente asimétrica, plantearnos un Estado más como mediador o *moderador* que como *modelador*, ya que el Estado modelador no ha funcionado ni siquiera en sus proyectos más radicales, que han sido en el siglo XX el primer aprismo y el velasquismo.

Ahora que dices que la visión de Garcilaso era más cuzqueñista, en el Perú actualmente está en boga el regionalismo. Bajo esta premisa, ¿sería mejor ver a un Garcilaso que si bien no defendía una peruanidad integral sí defendía su zona, su región?

– Sí, pero el regionalismo de Garcilaso es hegemónico. Es decir, él no plantea un regionalismo democrático o de convivencia; él plantea un regionalismo de dirección cuzqueña y, por añadidura, altamente aristocratizante. He ahí la diferencia.

Quisiera pasar al tema de tu libro *Coros mestizos del Inca Garcilaso*. En el prólogo de este trabajo propones una “lectura nueva y alternativa” de Garcilaso. ¿Podrías decir en qué se basa este tipo de lectura?

– Sí, yo sigo la tradición de los filólogos del renacimiento (Lorenzo Valla, Fray Luis de León, el propio Erasmo) de interpretar las fuentes en su versión original. Ha habido mucho tráfico de ideas con Garcilaso a partir de ediciones modernas occidentalizantes que nos entregan a un personaje-narrador muy imbuido dentro de una prosa completamente impecable desde nuestro punto de vista contemporáneo. Si uno va a las fuentes se encuentra con una serie de escollos y sobre todo con la enorme presencia de una prosodia cortada, de carácter retórico ciertamente, que tiene que ver más con la posibilidad de una recepción en grupos a partir de la lectura en voz alta. Esto, para un contexto como el peruano andino del siglo XVII, es fundamental porque se está entonces entrando en el contexto de la recepción de las elites cuzqueñas e indígenas en general, que pueden encontrar en esta idealización del pasado incaico, en este modelamiento de los incas como gobernantes dentro de la *philosophia Christi* (que es una tendencia muy común heredada del erasmismo del siglo XVI), encontrar en estos gobernantes una especie de modelo para el futuro como oposición al Estado absolutista de Felipe II y Felipe III, que adquiere muchas características de la “razón de Estado” maquiavélica. Entonces, al estudiar yo las fuentes directas a partir de un aparato crítico multidisciplinario, utilizando elementos de la antropología, los estudios sobre oralidad, la etnohistoria y la lingüística andina, llego a conclusiones distintas de los garcilasistas hispanizantes (peruanos o extranjeros) desde Riva Agüero hasta nuestros días.

Pasemos a otro tema. Mariátegui se planteó en uno de sus *Siete ensayos* el problema del indio. Actualmente, ¿qué se puede decir respecto a este cuestionamiento, a este denominado problema del indio?

– Sí, Mariátegui tiene el gran mérito de haber puesto sobre el tapete la idea que hoy nos resulta perogrullesca, pero que en su momento era novedosa, sobre el origen económico del llamado “problema” del indio, que no era por origen de raza o de esencia ni jurídico. Era un problema principalmente económico. Yo creo que el problema sigue siendo el mismo. Sigue habiendo explotación de clase basada en buena medida en prejuicios con respecto a la inferioridad cultural de los sectores indígenas, que es un viejo prejuicio que viene desde la llegada de Colón hasta nuestros días. De ahí el racismo que sigue existiendo en el Perú, con todos los matices que se pueda querer, pero sigue habiendo y de una manera muy fuerte. Y esto sustenta una explotación económica, un privilegio de la modernidad urbana frente al supuesto atraso rural que tiene consecuencias nefastas en cuanto a inversiones del Estado, proyectos de desarrollo, y hasta preferencias y referencias culturales de muchos intelectuales. No creo que haya cambiado demasiado la situación. Si ha cambiado en buena medida es porque ha habido un mayor aporte tecnológico, se ha liquidado también el latifundio, una de las grandes contribuciones del Estado burgués modernizante del gobierno de Velasco Alvarado, pero eso no implica verdadera democratización; implica simplemente un proceso de grupos dominantes de un Estado oligárquico a un Estado burgués burocrático o, como en nuestros días, burgués liberal.

Se suele hablar, dentro del discurso político oficial, de “los peruanos”, con lo cual se está dejando de lado el componente indígena en sí.

– Sí, pero es lo mismo que planteó Bolívar. Cuando él anuló la legislación de la República de Indios en 1825, a partir de la cual los indígenas dejaban de ser tales y pasaban a convertirse en peruanos, eso se usó como pretexto para la privatización de los terrenos comunales. Entonces el discurso en sí no importa gran cosa, lo que importa es la práctica y la aplicación legislativa y sobre todo las consecuencias económicas. No es nada nuevo hablar de los peruanos a secas. Eso viene desde la Independencia.

Finalmente, ¿cómo crees que deberían plantearse los estudios coloniales en el Perú?

– En principio, el término mismo de colonia es discutible ya que no se hablaba de colonia en esa época, sino de Virreinato y de “reino de la Corona de Castilla”. Es decir, no estamos en una sociedad como la India o el África bajo el Imperio británico o el Imperio francés; estamos en una situación muy

diferente en los siglos XVI y XVII, bajo un proyecto imperial, sin duda, pero de dimensiones y ambiciones trascendentalistas y pre-ilustradas. Después, con las reformas borbónicas del XVIII, sí se puede hablar de colonia en un sentido moderno del término, pero antes la concepción como tal es discutible y tributaria de un chauvinismo anti-hispanista que, desgraciadamente, se volvió por oposición radicalmente hispanófilo en intelectuales como Riva Agüero. En conjunto, todo lo que va del siglo XVI hasta el siglo XIX es de una increíble riqueza textual, histórica y cultural en general que ha sido devaluada por un criterio presentista, en el fondo ignorante sobre el papel que cumple este pasado del territorio peruano el día de hoy. Desde el siglo XIX se ha creído que el pasado colonial era una especie de medioevo que había que olvidar, un sueño oscuro, una pesadilla maligna que interrumpió como un paréntesis execrable la continuidad de una formación nacional desde el Imperio incaico hasta la República criolla, cuando es difícil realmente concebir el Estado republicano sin el desarrollo de una cultura criolla forjada desde el siglo XVI que termina imponiéndose como proyecto hegemónico. Estudiar estos procesos de contiendas entre sujetos sociales de producción discursiva y producción plástica y simbólica en general, es de importancia fundamental para entender cómo se han modelado las imágenes de la nacionalidad y cómo se siguen modelando a partir de manipulaciones de la idea de lo que es el indio, dentro de lo que Cornejo Polar llamó en algún momento la “identidad relacional”, es decir la identidad del grupo criollo que no puede forjarse sin una configuración del “otro” americano nativo. “Pregúntale al pasado y te enseñará”, dice el refrán.

**EL VIAJE TERAPÉUTICO Y LA ELABORACIÓN DIALÓGICA
EN UN LUGAR LLAMADO OREJA DE PERRO
DE IVÁN THAYS**

Luis Hernán Castañeda
University of Colorado, Boulder

El narrador Iván Thays (Lima, 1968) es uno de los escritores peruanos más influyentes y reconocidos de las últimas dos décadas. Su carrera literaria se inició en 1992 con la publicación del libro de cuentos *Las fotografías de Frances Farmer*, continuó en 1995 con la novela corta *Escena de caza* y en 1999 con la novela *El viaje interior*, y se consolidó en el año 2000 con un tercer texto novelístico, *La disciplina de la vanidad*. El ingreso de Iván Thays en la narrativa peruana de fin de siglo contribuyó decisivamente al fortalecimiento de una línea particular de la imaginación literaria nacional: aquella que, marcando una distancia frente a la tradición realista, indaga en los laberintos afectivos del individuo y reflexiona sobre la identidad del artista y los procesos de la creación literaria. La figura de nuestro autor rebasa las fronteras nacionales: a través del blog *Moleskine*, dedicado a la difusión de noticias literarias, Thays se ha convertido en un agente cultural dedicado a fomentar el diálogo entre las diversas literaturas que se escriben en español y en otras lenguas.

Thays publicó en 2008 su más reciente entrega: la novela *Un lugar llamado Oreja de Perro*, que fue finalista del Premio Herralde. En las siguientes páginas, comentaré los modos en los que este texto se inserta en la tradición de la novela peruana sobre la violencia política (Faverón 2006), cuyo corpus lidia con la representación de un periodo histórico traumático del Perú contemporáneo: la guerra interna entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y el Estado peruano que asoló al país durante la década del 80. *Un lugar llamado Oreja de Perro* asume y elabora una problemática de escala nacional mediante una estrategia narrativa intimista, autobiográfica y melodramática. El itinerario individual del protagonista y narrador de la

novela, un hombre que ha perdido a su hijo y a su esposa, se imbrica progresivamente con el destino colectivo de una nación resquebrajada por la violencia.

El argumento presenta el viaje de tres días que realiza el protagonista, escéptico y melancólico corresponsal de un diario limeño, a la localidad andina de Oreja de Perro, situada en el departamento de Ayacucho: “la zona más deprimida del país, sembrada de fosas comunes, de intrincado acceso... La más golpeada por el terrorismo, la más miserable, fría, yerta...” (Thays 13). La historia está situada en los primeros años del siglo XVI – antes del 2006 –, aunque no se precisa una fecha exacta. El periodista, un ex-conductor de televisión que interpreta su tránsito a la prensa escrita como un síntoma de decadencia, debe cubrir la llegada y el discurso político del presidente Alejandro Toledo. Se trata de una visita histórica: Oreja de Perro nunca antes ha sido visitada por una figura pública de semejante envergadura.

La selección de este espacio semi-rural, alejado de los centros urbanos y principalmente de Lima no es casual, ya que, como lo señala la advertencia preliminar de la novela, Oreja de Perro – el referente extratextual – fue atrocemente golpeada durante los años ochenta tanto por la violencia senderista como por la violencia estatal (Thays 11). La inscripción de Oreja de Perro en la historia de la guerra interna peruana es un dato que otorga al escenario de esta novela una insoslayable gravitación, en virtud de la cual se presenta como un caso representativo de la zona andina en su conjunto y de los efectos de la violencia política sobre las poblaciones de la sierra. Incluso es posible sostener que la elección de Oreja de Perro como foco del universo ficcional es índice de un deslizamiento del régimen de representación realista hacia una dimensión simbólica. Mientras que, en el terreno de la imaginación, Oreja de Perro es un “caserío anónimo” (Thays 14), en la realidad se trata de una subregión del distrito ayacuchano de Chungui donde se asientan diecisiete comunidades campesinas (Informe Final de la CVR, Tomo V, 85). El escenario de la novela es un producto de la imaginación literaria que aglutina, en la densidad y nitidez de un espacio delimitado, la dispersión de una realidad geográfica y social más amplia y desperdigada.

El valor simbólico de Oreja de Perro reside en su relación con una memoria colectiva marcada por las secuelas de un pasado violento, cuyas huellas persisten en el presente del pueblo y, centralmente, en las vidas de sus habitantes. En la realidad histórica, la fuerte presencia de subversivos y de militares produjo consecuencias nefastas en la subregión, que sufrió numerosos asesinatos, masacres, atentados y casos de tortura que fueron perpetrados por ambos bandos en disputa. (Informe Final de la CVR, Tomo V, 85-119). En el universo de la ficción, determinados personajes encarnan la herencia de la guerra interna a través del sufrimiento privado y familiar: Jazmín, el personaje femenino más significativo, es hija de una mujer que fue raptada, violada, torturada y asesinada por los militares. La misma

Jazmín es, probablemente, la víctima de una violación, aunque esto el narrador lo sugiere sin afirmarlo. La vigencia de estos hechos traumáticos para configurar las identidades del presente revela el peso de un pasado violento que, lejos de haber sido sepultado en el olvido, se ve re-escenificado en el presente de la historia. La llegada del presidente Toledo produce una remilitarización de Oreja de Perro, proceso que convoca los espectros de otros tiempos. La persistencia de una violencia política que ha cesado ya, pero que gravita fantasmalmente en la comunidad y en el individuo, convierte a Oreja de Perro en el teatro de la labor del duelo.

En un espacio social configurado bajo estas características se enmarca la experiencia del protagonista y narrador, que establecerá un vínculo particular con el pueblo debido a que su sensibilidad también está marcada por la muerte y la melancolía, aunque en una clave melodramática. Este personaje define y narra su biografía a partir de una doble pérdida: la muerte reciente de Paulo, su hijo pequeño, y el abandono de Mónica, su esposa. La vivencia del dolor y el trauma parece facilitar que el personaje desarrolle una actitud de empatía hacia sus semejantes. Sin embargo, el vínculo entre este individuo y los pobladores de Oreja de Perro no se define únicamente por la solidaridad, pues se encuentra amenazado por la distancia y la incompreensión. No en vano el periodista es un sujeto limeño cuyo conocimiento del medio andino es reducido y cuya visión de la cultura local está atravesada y deformada por prejuicios de clase, valoraciones racistas y estereotipos sobre la otredad. Entre el individuo y la comunidad existe una relación compleja y ambivalente; en palabras de Peter Elmore, “entre el forastero de Lima y el campo ayacuchano hay, al mismo tiempo, una distancia insalvable y un vínculo visceral” (Elmore, “El viaje interior”). Estas limitaciones de su visión forman parte de la construcción del personaje y son necesarias para sostener la coherencia de la ficción.

A pesar de esa distancia insalvable, las afinidades viscerales acabarán por predominar – al menos temporalmente –, transformando el itinerario profesional del periodista en una experiencia terapéutica. En el plano estrictamente individual, esta experiencia culmina bajo un signo optimista, con la superación exitosa del trauma provocado por la desaparición de los seres queridos y la destrucción del núcleo familiar. La superación del trauma hace posible encarar la narración coherente del pasado, pero también abre la posibilidad de una cierta articulación con el mundo de los excluidos, que no excluye sino que incorpora la contradicción. Se crea así una conexión afectiva intensa, pero fugaz y, tal vez, insatisfactoria. A través de esta solución, la novela evita rozar dos extremos igualmente radicales: claramente, no estamos ante una celebración idealizada de la solidaridad y la reconciliación; pero tampoco vemos una afirmación determinista de la imposibilidad de cerrar las brechas sociales, culturales y económicas de un país como el Perú. Esta ambivalencia, que recorre el texto entero y que no

será resuelta mediante fórmulas cerradas, no supone una renuncia ni una claudicación ideológica, sino que entraña un reconocimiento ético de la seriedad y la complejidad de la problemática social peruana.

Como en otras novelas de Thays, el drama sentimental es la espina dorsal del argumento. En *Oreja de Perro*, el corresponsal limeño conoce a dos mujeres en cuyos retratos antagónicos se inscriben dos modos de aproximarse a la memoria colectiva del dolor y a la representación de la otredad: Maru, una antropóloga limeña de clase alta que trabaja para la Comisión de la Verdad y Reconciliación, y representa para el narrador una potencial pareja amorosa; y Jazmín, una mujer ayacuchana de extracción popular que vive en *Oreja de Perro*, y que le plantea al visitante de la capital una súbita oferta erótica. Pese a que los prejuicios clasistas y raciales del periodista le impiden, en un primer momento, concebir la viabilidad de una relación romántica con Jazmín, será ella la que se alzarán como el personaje femenino más significativo y memorable de la novela.

Las afinidades sociales y culturales entre el narrador y la antropóloga Maru no constituyen argumento suficiente para generar un romance. Si lo constituyen, no obstante, para determinar las estrategias representacionales de la narración, que difieren cuando se trata de describir a Jazmín o a Maru. Esta, de piel blanca y cabello rubio, aparece esbozada como una belleza europea, que el periodista compara con la actriz francesa Dominique Sanda. Por su lado, el retrato de Jazmín sufre una estilización grotesca que recuerda las estrategias de caracterización del personaje popular que son propias de la narrativa costumbrista. Adicionalmente, la mujer andina es asociada con una modalidad folklórica de la locura, en razón de su lenguaje esotérico y visionario. A pesar de hallarse singularizado, este personaje forma parte del universo social andino, compuesto – a los ojos del narrador – por una masa humana, indiferenciada y degradada. Esta es la representación inicial de Jazmín, que se irá desarrollando como personaje hasta conquistar una voz propia que, hacia el final de la novela, le permitirá narrar su historia y la de su madre, ya en primera persona.

Los personajes femeninos sirven, también, para poner en escena ciertas formas de relación entre el individuo y la violencia política. La posición de Maru frente a la realidad social es la de una observadora solidaria que se acerca al dolor del otro a través de una sensibilidad humanitaria; en contraste, el lugar de Jazmín es el de la víctima. Su madre fue asesinada y abusada sexualmente por los militares. La pérdida de la madre encuentra su correspondencia en la pérdida del hijo que ha sufrido el periodista, a pesar de que las causas de ambas pérdidas difieren sustancialmente; con ello, la pérdida se convierte en la analogía que enlaza a los personajes en un nivel íntimo y visceral. Es a través de la identificación con la biografía traumática de Jazmín que el periodista se posiciona frente a la memoria colectiva.

En el nivel de la trama, el nexo que le permite al distante forastero

vislumbrar su pertenencia afectiva, aunque no cultural ni social, a la comunidad es el relato de Jazmín sobre la desaparición de su madre, un testimonio estremecedor sobre la institucionalización del mal en el Perú de los años ochenta (Thays 168-177). El fin del relato de Jazmín propone además un modelo para el trabajo del duelo, que el periodista es capaz de asumir como propio. En este sentido, la situación comunicativa de compartir la narración del pasado traumático con una interlocutora como Jazmín, permite la identificación de las subjetividades individuales y la producción de una comunidad discursiva terapéutica, en la cual la memoria colectiva se somete a una purificación y una exteriorización: se deja organizar y relatar. Gracias al diálogo, que facilita una comunión de relatos y de afectos, la experiencia traumática, “innombrable excepto a través de sinónimos parciales” (Avelar 20), puede ser nombrada y reelaborada narrativamente para construir una historia común que funciona como una tumba simbólica.

La identificación dialógica y narrativa entre Jazmín y el periodista es solo, sin embargo, el proceso inicial de su relación. El vínculo de Jazmín con la violencia parece ser más próximo y crucial que el decretado por la relación madre-hija: existe la posibilidad de que también la hija haya sido víctima de una violación, repitiendo así un ciclo de violencia inter-generacional. Cuando la conoce, Jazmín está embarazada. El padre es un militar cuya presencia es lejana y cercana al mismo tiempo, pende como una amenaza que se descorporaliza y generaliza en el clima militarizado que reina en el pueblo. Si bien el drama de la pérdida es compartido por el periodista y por su amante – uno perdió un hijo, la otra a su madre –, también es evidente que el embarazo de Jazmín la convierte en el inverso optimista y luminoso del padre melancólico, y en el vehículo de una experiencia pedagógica y terapéutica.

Finalmente, Jazmín le permite al periodista acceder a una redención que supone la culminación exitosa del trabajo de duelo. Este consiste en efectuar una separación entre el yo y el objeto perdido, una desintroyección que desaloja la carga libidinal investida en el objeto ausente que permanecía “alojado dentro del yo como un cuerpo forastero” (Avelar 19), y que ya puede ser exteriorizado narrativamente. Su nueva cripta es el relato que se cuenta, que ya se puede contar acerca de él. El duelo permite superar la ficción de que los muertos aún están presentes, borrar la existencia fantasmática a la que los condena la imposibilidad de dejarlos ir; en palabras del narrador, el duelo cancela “... la sensación de que Paulo se había ido a un campamento” (Thays 92), esa experiencia paradójica de ausencia/presencia. Culminada la desintroyección y resuelto el proceso de duelo, el yo puede invertir la carga libidinal liberada en un nuevo ser amado cuya existencia se ve prefigurada por el embarazo de Jazmín. Esta es la condición de posibilidad simbólica del renacimiento del yo.

Lo biológico y lo corporal ofrecen el soporte indispensable del proceso.

En esta novela la experiencia del viaje está vinculada, desde un inicio, con el cuerpo. El desplazamiento geográfico pone en crisis la salud: "Náuseas. Náuseas todo el tiempo" (Thays 14), es la sensación que acompaña al viajero durante el trayecto en autobús. Al llegar al pueblo, Oreja de Perro se despliega tanto como un espacio físico como un estado del cuerpo, que se experimenta en un plano híbrido entre lo objetivo y lo subjetivo, que se desliza entre la descripción del ambiente anterior y el registro de lo que perciben los sentidos: "Huele a barro, un olor meditabundo. Huele a lluvia, esporas, telarañas, oscuridad" (Thays 22); "El cuarto empieza a oler a diarrea. El baño se ha desbordado. El olor a difteria, a enfermedad" (Thays 124). Lugar y cuerpo entablan relaciones ligadas al bienestar o al malestar, a la salud o a la falta de ella; pero también generan vínculos con la práctica de la escritura. Cuando el periodista decide sentarse a escribirle a Mónica, su ex-esposa, una carta de despedida, se ve interrumpido por violentas náuseas; como consecuencia de ello, expulsa un vómito que describe de la siguiente manera: "... el líquido viene del interior, estaba guardado muy adentro de mí. Es negro. Lo veo confundirse con el agua estancada, estirarse, formar un signo de interrogación" (Thays 156). La asociación metafórica entre la bilis y la tinta, entre la acción de vomitar y la práctica de escribir, subraya el carácter terapéutico de la escritura entendida como una labor de duelo. Escribir sobre el trauma implica forjar el receptáculo narrativo que recibirá al objeto ausente, ese mismo objeto perdido y añorado que antes se hallaba incrustado – como la bilis negra – en el yo, llenándolo de malestar.

La conexión íntima que se establece entre los amantes gana en intensidad lo que pierde en duración, pues más allá del cruce epifánico de dos personajes que se ofrecen una proximidad fugaz, las diferencias sociales, raciales y culturales que son propias de una sociedad fragmentada, marcada por asimetrías y desigualdades, expresan su primacía en la desaparición final de Jazmín. Los destinos de los personajes parecen ser irreconciliables, y cada cual discurre según los cauces dispuestos por su posición en la sociedad. Jazmín, después del crimen pasional cometido por Tomás – un admirador despechado que asesina al soldado que la había embarazado – debe huir de Oreja de Perro en previsión de que la investigación policial pueda dar con ella. El periodista, agotada la experiencia del viaje, regresa a Lima y se reincorpora a su vida cotidiana.

Es posible leer el final de la novela como un desenlace pesimista que arroja dudas sobre el valor positivo de la experiencia terapéutica que ha sido trazada desde el inicio de la novela. No obstante, las dudas no recaen sobre el duelo, un proceso que, como vimos, sí es llevado a cabo satisfactoriamente, sino más bien sobre el paso siguiente, sobre la continuación. Más allá del duelo, la distancia infranqueable entre el periodista y Jazmín condena al primero a una soledad escéptica que se proyecta sobre su futuro sentimental, pero las consecuencias de este escepticismo sobrepasan la dimensión

individual y dramatizan una concepción sobre el lugar social y la misión ética del escritor de ficciones.

Es innegable que, en el ámbito de la imaginación literaria latinoamericana, el tránsito del Boom al Post-boom supuso una reformulación integral del campo de la cultura, dentro de la cual la imagen del autor sufrió cambios drásticos. Para Idelber Avelar, la sacralización de la autoría efectuada durante los años sesenta operó como un mecanismo compensatorio promovido por los mismos agentes del proceso narrativo de la época, mediante el cual el atraso económico y social del continente fue compensado por la modernidad radical de un conjunto de proyectos narrativos que ofrecían en el ámbito de la literatura una resolución vicaria para los problemas sociales (Avelar 23-24). En un contexto histórico dominado por la noción de cambio, se instauró una temporalidad particular dominada por los ritmos de la euforia y de la expectativa (Sorensen 3), en la cual la inminencia de una transformación social radical – alimentada por procesos como el de la Revolución Cubana – generó un horizonte de expectativas utópicas. Es historia conocida que estas esperanzas, que proyectaban un porvenir más justo y democrático, desembocaron en las dictaduras de los años ochenta – o en la guerra interna peruana –, y en la instalación del mercado como principio económico y social hegemónico a partir de los años noventa.

Un lugar llamado Oreja de Perro, novela publicada hacia el final de la primera década del siglo XXI, da cuenta de modificaciones profundas en la figura autorial latinoamericana, tanto en relación con la producción de la obra literaria como en conexión con su significación ética y social. La decadencia del escritor-intelectual como agente del cambio social y la aceptación de la crisis del arte de narrar como herramienta de cambio son condiciones de posibilidad implícitas de esta novela. En ella, el lugar del escritor está ocupado por una versión disminuida y menoscabada del mismo. El periodista que protagoniza la novela de Thays es un sujeto espectral, consciente de su degradación: “Los muchachos me miran con curiosidad, con cierta distancia, quizá reconociendo mi pasado televisivo y mi actual decadencia en la prensa escrita” (Thays 32). Este hombre gris, derrotado y derrotista, desconfía del poder del lenguaje y no alberga mayor estima por su obra. Su participación en la sociedad no se define en términos de una misión, porque es difusa y modesta; él tampoco se concibe a sí mismo ni como intérprete privilegiado de su entorno, ni como promotor ideológico de soluciones para los dramas que aquejan al Perú del post-terrorismo. Su experiencia de lo que resume como “el Mal” de la sociedad peruana (Thays 18) es vicaria, privada y visceral; aunque no por ello menos urgente, ya que la necesidad ética de “responder a la muerte del otro” (Caruth 96) a través de la escritura le es consustancial.

En términos de la representación del escritor, es posible definir a este periodista como a un “anti-artista” anónimo que mora en la medianía y que,

lejos de marcar distancias frente a la comunidad y de autodefinirse como un ser marginal y superior, abraza intensa y contradictoriamente su pertenencia a un tejido social dentro del cual comparte las vivencias y penurias del común de los mortales: sin que tal pertenencia implique, ciertamente, la postulación de una idealizada fábula social de integración armónica. Finalmente, en una sociedad todavía heterogénea y fragmentada como la sociedad peruana contemporánea, las desigualdades económicas y los abismos sociales presentan una innegable y dolorosa vigencia, una realidad que la guerra interna subrayó con ominoso énfasis. No se puede olvidar que el grueso de sus víctimas estuvo conformado por las poblaciones andinas de menores recursos económicos y mayores carencias educativas.

Ni dueño de un privilegio epistemológico, ni poseedor de una sensibilidad privilegiada, el escritor tal y como aparece representado en la última novela de Iván Thays no se plantea a sí mismo el desafío de postular un modelo optimista de reconciliación. Sin embargo, el camino que acaso llega a proponer, definido por la comunión – intensa y pasajera – con el otro y por la práctica terapéutica de la escritura, es también una forma redención.

OBRAS CITADAS

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Caruth, Cathy. "Traumatic Awakenings". *Performativity and Performance*. Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick eds. New York, London: Routledge, 1995.

Elmore, Peter. "El viaje interior". Hueso Húmero 53.

Faverón, Gustavo (ed.) *Toda la sangre: antología de cuentos peruanos sobre la violencia política*. Lima: Editorial Matalamanga, 2006.

Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. Tomo V. «<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>».

Sorenson, Diane. *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Thays, Iván. *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Anagrama, 2008.

———. *La disciplina de la vanidad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 2000.

———. *El viaje interior*. Lima: Peisa, 1999.

———. *Escena de caza*. Lima: Santo Oficio, 1995.

———. *Las fotografías de Frances Farmer*. 2da edición. Lima: Adobe Editores, 2000.

CREACIÓN



José Tola

PERRO CELESTIAL

Los muertos hablan quedo, pueden hacerlo gracias a Google, la gran sibila moderna, así llamaba a este navegador Roberto Bolaño en su última carta antes de morir, tan corta, tan premonitoria.

1. Wolf Zilienski, profesor de alemán Degerndorf (1966), el primero en intentar desvirgarme, eso sí, no queda sino un par de referencias de gramática alemana. (*Ismaning: Hueber Verlag, 1981. De entre los diccionarios bilingües alemán/español, se recomiendan: Langenscheidt, Pons y Herder.*) Me acuerdo bien, Dietrich, era su segundo nombre, así figuraba en el parte de matrimonio que me envió meses después de *lo nuestro* en papel color perla, con la silueta de una pequeña iglesia en tinta china al pie de los cerros del bosque de Baviera. Caminamos por ahí como gznápiros, recogiendo flores y tallos para su álbum de botánica, temiendo yo que fuera un psicópata de la guerra y me golpeará con el bastón de su paraguas, pero Wolf era más polaco que nazi, y más onanista que Casanova o Barba azul.

Por si acaso anoto la segunda referencia: *ABC der deutschen Nebensätze. Ed. Max Hueber, Ismaning. – Meil, K.; Arndt, R. ABC der starken Verben. Ed. Max Hueber, Ismaning, aunque no me lleve a ninguna parte.*

2. Del griego G. Pavlakos, *Professional Career*, se dice que graduado en 1993 en la Universidad de Atenas. Muy extraño, tratándose de alguien de mi edad, salvo que Georg o George se pusiera a estudiar a los cuarenta años, pero cuando lo conocí en Lüneburg por la misma época que a Wolf parecía tener prisa.

Google dixit: *Dr. George Pavlakos / City Solicitors Educational Trust Lecturer in Jurisprudence... George Pavlakos. School of Law. Queen's University Belfast.*

Anoto un e-mail. Me pregunto cómo podría hacerle la siguiente pregunta: ¿eres aquel que, cierta vez saliendo de la lavandería en Lüneburg, me quedó mirando las piernas y me espetó que las alemanas se afeitaban los vellos? He olvidado lo que aprendí en el Goethe Institut de Degerndorf y de Lüneburg como para formular una cuestión de ese calibre en alemán. ¿Además será ese Georg o George el mismo que según Google escribió un artículo de título tan largo como: *On The Necessity of the Interconnection between Law and Morality?*

3. Pero no me sorprende lo que sucede con el otro griego, más robusto y guapetón aunque de menor jerarquía, el administrador del hotel de Munich, antes de llegar a Degerndorf/Inn: Kostas Tzevelikidis. De él sí que no queda nada o no se registra nada en Google:

“Su búsqueda – Kostas Tsevelikidis – no produjo ningún documento.

Sugerencias: – Asegúrese de que todas las palabras estén escritas correctamente.

Intente usar palabras más generales o intente usar menos palabras”, siempre lo mismo. Y bien, intento usar palabras más generales y sale: **Kostas Daniilidis**, University of Pennsylvania, **Kostas Karamanlis**, University of Petras, **Kostas Kokkotas**. Associate Professor. Department of Physics, Section Astrophysics, Astronomy and Mechanics Aristotle University of Thessaloniki. Es decir, ninguno es el mío, un administrador griego que no sabía quién era Copérnico. Mi Kostas, el mío, no se atrevió desvirgarme al saber que era virgen.

4. Una tarde cualquiera de un año no bisiesto, me doy de bruces con el “primer amor” (adoro las comillas), a quien se puede decir que yo desvirgué. Es un milagro al paso, pero un mal milagro, en una calle de San Isidro, cerca de una famosa y bien nutrida librería, muy sobria e intelectual. Allí está él, quien fuera un próspero administrador en un duty free en el aeropuerto, para quien trabajé durante un año. Nunca supe porqué lo echaron del cargo después que me fui, ni porqué su linda mujer, modelo de una marca de Shampoo “Dos en uno” también lo echó de la casa de sus padres. Pero la mala racha no logró liberarlo de sus ambiciones artísticas, amaba la pintura o – mejor dicho – deliberaba embadurnando con laca cuadros de Van Gogh o de Rembrandt.

La casa de sus suegros la demolieron años después. Él ya me había abandonado para irse por el mundo transportando huevos en una camioneta rural.

De su pelo castaño lacio bien cuidado y de sus luminosos y pícaros ojos verdes quedan solo unas greñas secas pastosas sobre la nuca, la piel rugosa alrededor de una prominente nariz en vez de la respingadita típica de quien fuera el gran partido del aeropuerto entre las fly hosstes, y unos ojos de

halcón sin fuerzas para picotear a su víctima.

Por las tardes camina por la calle de la librería de una esquina a otra, con una bolsa de plástico, donde guarda “sus obras de arte”. En verdad, no he visto todavía que las ofrezca a nadie y menos a mí, a quien no se digna mirar ni por el rabillo del ojo.

Si Google sabe de él, no lo sé, pero como no puedo evitar la tentación sucede lo que más temía:

- a) Lars Jensen: médico investigador autor de un estudio realizado sobre 204 mujeres con abortos secundarios recurrentes presentado por un supuesto homónimo, de la Clínica de Fertilidad Rigshospitalet.
- b) Lar Jensen: fabricante de juguetes danés, maestro carpintero, ya fallecido.
- c) Lars Jensen: associate profesor de no sé dónde.

Descarto a todos porque mi primer amor no tenía madera de académico ni de carpintero, mucho menos estaba interesado en el tema del aborto. El único expulsado fue él, de la felicidad y la bonanza en casa de sus suegros, donde pudo vivir algunos años sin hacer méritos.

5) **E-mail:** perrocelestial@hotmail,.com

Ofrece:

Busco una buena Vaio

Mínimo PIII, 256 MB de RAM, HD 20 GB

Con CD-RW y DVD-ROM

A tenor de su primer y último e-mail, de naturaleza erótica, llamaré Perro celestial al último amante de una cadena de 28 eslabones, en la que yo me convierto en Barba azul. Perro celestial desapareció con todas sus ínfulas de ser escritor en el gran sueño americano. Sin embargo, Google anuncia obra a la vista:

Inicio / CLUB VAIO. atrás. CLUB VAIO. Si hay algo de lo que puede estar seguro es que la “experiencia VAIO” no termina con la compra de su ordenador... El modelo más alto de la nueva gama Vaio incorporará un procesador. Llega el sony Vaio más fino y ligero. Sección: Ordenadores. Vaio 505.jpg, VAIO México. Usted debe permitir a Javascript en su browser visión este sitio. El VAIO Serie TR, con red LAN inalámbrica incorporada, versátil webcam... La pantalla LCD con tecnología XBRITE™ de alto contraste del VAIO Serie TR... Una maravilla de la tecnología y la miniaturización, aunque a un precio prohibitivo... Y así hasta el infinito.

Ay la carne es triste: lo único que leí de Perro celestial fue ese e-mail porno antes de su viaje a Estados Unidos, en el que me elogiaba como autora

de un hermoso poemario (sic), tanto como a mi hermoso culo (sic, también). Nada raro tratándose del mismo meridiano.

6. No hay región más remota que la que se tiene más cerca.

Los domingos en la mañana venía a buscarme la pistolera – llamada así por sus piernas arqueadas – mi pequeñísima tía abuela con su mantilla puesta para ir a misa. A los nueve años cómo no iba a enamorarme del párroco alemán, recién bajado del avión, el año 1956, cuando yo era una parvulita. El primer amor ideal o romántico o quimérico, como se quiera llamar al amor no consumado, salvo en sueños. Aunque ni en sueños osé tocar a Helmut ni con el pétalo de una rosa, pues era un amor virtual sin ningún toque porno, obsceno o morboso. Virtual en alusión a la virtud juvenil más aburrida, no por no efectivo o real. Lo amé, rotundamente, lo amé: perfil aguileño, sin papada, unos 26 años, y apenas si chapuceaba el español desde el púlpito. Soñé tantas veces con Helmut, él y yo juntos en un viaje misionero a un lugar remoto.

Se han resaltado estos términos de búsqueda:

Monseñor Helmut Hans Administrador Apostólico de la Prelatura de Acarí, celebra el 6 de mayo sus Bodas de Platas Sacerdotales.

Historia de la Prelatura de Acarí

El nuevo Vicario Capitular fue Helmut Hans MSC, desde 1966 Párroco de la ciudad de Acarí.

Foto de Monseñor Helmut Hans Obispo de Acarí

40 años sacerdote

Helmut pasa por mi casa con su bicimoto, debe haberle dado los santos óleos a un enfermo. Conozco de memoria ese sonido y corro para aguaitarlo entre las persianas de mi cuarto. En ese momento poco me falta para caer de rodillas llena de deseo, de un deseo en sordina, pero deseo al fin. Para qué hablarán los muertos.

Irma del Águila

PASTOBAMBA, CAMINO DE

*I used to shoot you down...bang! bang!
Kill Bill, parte I.*

El ómnibus demoró más de dieciséis horas en llegar a Pastobamba, apenas un punto en la floreciente ruta de Huaraz a Tingo María. En ese tramo interminable, había bordeado el río Santa, con sus riberas coloreadas con el amarillo de las flores de retama y el mentolado aroma de las hojas de eucalipto, ingresó por una garganta rocosa de 25 kilómetros de largo, con tajos imposibles de más de 1,000 metros de profundidad, el Cañón del Pato, atravesó 39 túneles abiertos en los abismos más escarpados, antes de remontar la Cordillera Blanca, al norte del nevado Champará, a más de 5,700 metros y, algunas horas después, descender abruptamente por los contrafuertes andinos a lo largo del río Rúpac que desemboca en el gigante Marañón. Desde Pastobamba, los pasajeros suelen continuar por una trocha en mal estado que conduce a la zona cocalera de Tocache, algunos se bajan aquí y otros siguen viaje por la carretera Marginal de la Selva al sur, hasta Tingo María.

Se trataba más bien de un camión que en su segunda vida fue reensamblado como ómnibus de transporte público. No partió de Huaraz a las diez de la mañana como estaba previsto sino que se tomó todo el tiempo del mundo

hasta llenar su “carga”, entre pasajeros sentados y de pie apretujados en los pasillos. En el camino siguió caleteando. La “carga” más privilegiada que ocupaba los asientos intentaba, en algún momento de la ruta, conciliar el sueño, aunque costara su esfuerzo. Las patas de los asientos estaban rígidamente soldadas en el suelo y los respaldares no se reclinaban ni un centímetro. Amanda llevó la noche en vela, abrigando un sentimiento de envidia por los resoplidos que emitía su vecino, indiferente al frío y al lloriqueo de los niños de los pasillos, exhaustos, aburridos o hambrientos, desparramados sobre costalillos o tumbados en el suelo pelado. Incluso de noche, cuando la visibilidad era escasa, se asomaba a la ventana y atisbaba el armazón del bus-camión maniobrando en las curvas más cerradas, conteniendo el aliento en un par de ocasiones, cuando la máquina roncaba y pasaba de refilón por rectos precipicios.

Llegaron a Pastobamba poco después de las cinco de la mañana. Los postes proyectaban una luz mortecina sobre el pueblo. Amanda estiró las piernas y los brazos entumecidos tanto como se lo permitía la incómoda silla de fierro, con mucha energía, hasta sentir el agudo hincón en el cuello, evidencia del tortícolis que la había acompañado en el viaje y, por lo visto, seguiría acompañándola durante el día. Tomó su mochila y bajó del bus.

La bodega de la esquina estaba cerrada ¡pucha! refunfuñó, necesitaba urgentemente un café o una cama, lo que viniera primero. Bajó por la calle que lleva al municipio tal como se lo había indicado el pasajero de los enérgicos resoplidos. Arrastraba los pies de puro desgano. Era la única calle pavimentada, lo estaba comprobando. La luminosidad del día empezaba a devorar la luz de las bombillas eléctricas. Una placa en el portón del edificio edil anunciaba que el horario de atención al público comenzaba a las ocho de la mañana. Consultó su reloj aunque sabía de sobra que tenía un buen tiempo por delante. Se sentó en las gradas, indecisa sobre el próximo paso a seguir para malgastar las horas muertas. Recostó la mochila encima del regazo y reclinó su cuello maltrecho.

El trámite debía tomarle una mañana, como mucho. Días antes de la partida, su madre había contactado al alcalde de Pastobamba a través de paisanos que residían en Lima pero que no perdían el vínculo con su tierra. Don Faustino le aseguró en una conversación telefónica que, con su intervención, la expedición del certificado de nacimiento de su hija iba a tomarle un “ratito, nomás”. Era lunes y esperaba tomar el bus a Lima que salía a las dos de la madrugada.

Abrió los ojos mucho después. Una sombra se plantó sobre su rostro aún soñoliento. Era un anciano con una barbilla hirsuta, vestía un ajado pantalón de bayeta negra y toscas sandalias de jebe de las que sobresalían unos dedos trajinados, cuarteados por la tierra. ¿El señor alcalde?, le soltó. La sombra le respondió lo obvio y manifiesto, que no se encontraba en su oficina y que seguro no se iba a apersonar por la mañana. ¿Alguna diligencia importante?

No, el alcalde estaba en su casa, descansando. ¿Era feriado?, ¿se había equivocado con las fechas? No, era lunes 19 estaba segura. El viejo ratificó el cálculo con la cabeza y le indicó con el índice la ubicación de la casa del alcalde, en la calle transversal a la suya. Seguro se encontraba todavía en cama pues se había quedado hasta muy tarde presidiendo el escrutinio. ¿Escrutinio? Ahora comprendía menos. Que ella supiera no había ningún escrutinio programado en esos meses por el organismo electoral. El anciano sonrió.

—El escrutinio, pé.

Apuntó con la barbilla un anuncio que empapelaba la fachada del edificio edil. “Escrutinio/ Auditorio Municipal/ Domingo 18”. Y en letras bajas “Gran Noche de Bellezas Pastobambinas/ Ingreso: 3 Nuevos soles”.

Colindante con el edificio se había construido una cancha de fulbito. Sobre la loza de cemento se extendían costalillos de yute y plástico y sobre éstos cientos de arrobas de hoja de coca puestas a secar al sol. Otros costalillos ya estaban cargados de coca y apilados junto a uno de los arcos de la cancha. En Huaraz, la dueña de una bodega donde se detuvo a comprar chocolates y galletas para el viaje, comentaba con su *casera* que la libra de coca se había disparado a nueve soles y se especulaba que esto tendría que ver, por un lado, con los recientes incidentes en Sión, emergente localidad del valle del Huallaga, donde la Policía Nacional había entrado a la mala, baleando a la gente y, por otro, debido a los operativos de erradicación de la hoja llevados a cabo por los efectivos de la CORAH.

Amanda patea un guijarro y prosigue su caminata por el pueblo, sin rumbo fijo. Su madre andaba loca con los preparativos. Parecía la novia. A ella en cambio le costaba trabajo asimilar la idea: ella era la novia, su talle era el que medían para el traje de la ceremonia civil (una falda tres cuartos y una blusa con cuello vé y blondas en los bordes, ambas de seda y de color beige). Ella era la muñeca de la torta. Ernesto andaba súper ocupado con los trámites de migración, la documentación académica y los certificados médicos para la aceptación de la beca y el ingreso a la Universidad de Wisconsin, donde iba a seguir un doctorado en Antropología.

Almorzaron juntos el viernes pasado. Las gestiones y el ritmo acelerado que estas gestiones le imprimían a los días opacaron cualquier intento de acercamiento y diálogo íntimo, consumieron los minutos en las estrictas tareas de coordinación, apurados por los plazos que tenían encima. Amanda se esfuerza pero no consigue recordar qué comieron aquel día. Eso sí, él pagó la cuenta.

Ernesto y Amanda se conocieron en el Bar de Lucio, un territorio neutral entre la Universidad Católica y la San Marcos. Ella era de la San Marcos, cursaba el tercer ciclo de la facultad de Lengua y Literatura aunque ya venía consumiendo dos años en los claustros, huelgas de por medio.

La San Marcos vivía la resaca de la lucha ideológica de los setenta y

ochenta que se desarrolló palmo a palmo entre los bulliciosos pasillos y salones de clases: muros pintarrajeados y (re)pintarrajeados, pizarras descoloridas y arteramente gastadas, carpetas desvencijadas, ventanas agujereadas. En el pasado, todo había sido objeto de apropiación partidaria. Paradójicamente, en esos años, el sentido de pertenencia de clase y propiedad privada se exacerbó hasta el paroxismo.

Lo que permanecía imperturbable eran los vicios de las instituciones públicas, la burocracia incompetente y obtusa, una plana docente mal pagada y desmotivada, las huelgas de los empleados administrativos, las consignas partidarias de los dirigentes estudiantiles. Y como resultado de sinergias en círculo muerte, la penuria iba dejando su rastro por todos lados.

Amanda regresó a la San Marcos después del almuerzo. Ingresó al baño de las chicas y lo notó igual que siempre, con sus paredes peladas aunque esmeradamente desperdiciadas con lejía. El tanque del bidet protegido por gruesas cadenas para evitar seguir la misma suerte que la tapa de la taza. A eso también, al agua atorada por trozos de papel higiénico arrojados a la taza e incluso al desagradable olor que desprendía, se había llegado a acostumbrar. Siempre igual, "ahí, nomás". Nada avanzaba, ni siquiera la descarga de agua que soltaba el tanque.

Ernesto había concluido la licenciatura en la Católica y se podía decir que se estaba abriendo paso en los círculos académicos, había sido jefe de práctica y últimamente había publicado un ensayo en la revista *Allpanchis* analizando los alcances de la preservación de la reserva genética de tubérculos andinos entre las comunidades altas de Písaq. Su reflexión alcanzaba vigencia en círculos académicos y de algunos sectores de la administración pública en momentos en que se abrían los mercados agrícolas bajo el ímpetu neo liberal.

Ella, en cambio, se encontraba dos semestres por detrás, jodida por culpa de las huelgas. El domingo, su madre perdió la paciencia. Aún no había ido al terminal terrestre a comprar el boleto del bus a Pastobamba y tampoco había averiguado los horarios de salida. Tenía que reaccionar, le dijo. Ella en su lugar estaría agradecida con la suerte que Dios le había dado. Amanda sentía algo de bronca pero también lástima por su vieja quien seguía pensando en el arenal de Lomo de Corvina, su primer hogar en Lima. Y aunque Amanda no recordaba nada de aquellos dos años, su madre se encargaba de recrearlo a viva voz cada vez que se le presentaba la ocasión. Escenificaba la miseria de entonces, arrastrando el balde por el patio y relatando las ardientes caminatas, hundiendo las sandalias en el arenal para conseguir un poco de agua, o rascando el fondo de la olla con el cucharón, ni para el *concolón* había, pues. El miedo de regresar a los años duros la seguía acosando. Incluso después que se casara con su padastro y se instalaran en Lince, cerca del Hospital Rebagliati, en una casita acogedora y bien iluminada, con un jardincito de geranios en el patio interior. La vieja insistía, mira que subirse a un avión y conocer los rascacielos y quién sabe,

trabajar y ganar miles de dólares. Ella protestaba, no es que le pareciera poco. Qué vaina, no era eso, vieja.

La calle principal se prolongaba cuesta abajo. Las bodegas, almacenes y restaurantes iban abriendo sus puertas. Se detuvo frente a un negocio variopinto que anunciaba en la pizarra cecina y juanes de la selva. Husmeando en su interior descubrió que los dueños habían montado además una tienda de venta de electrodomésticos. En el mostrador, se exhibía una licuadora, una plancha y hasta una tostadora. Al tomar asiento se percató de la presencia del objeto más valioso y curiosísimo de la tienda que ahora se encontraba a la altura de sus ojos: un televisor plasma de pantalla plana que debía medir unas 34 pulgadas, a la izquierda una videograbadora y a la derecha una ruma de películas y video juegos. Un chiquillo que usaba una percutida camiseta de educación física salió de la trastienda para ver qué se le ofrecía. Amanda le pidió una porción de cecina y una cerveza, bien helada por favor. Antes de desaparecer, el chico tomó una de las películas y la metió en la videograbadora. La tele proyectaba las primeras imágenes de un concierto de Niche, con olor a multitud en algún estadio de Barranquilla. Llegó la cerveza, medianamente fría. Oye, ¿puedo?, Amanda le señaló la pantalla de la tele. Al chiquillo no le importaba. Rebuscó entre la ruma de películas hasta dar con *Kill Bill*, volumen 1. Retiró a los Niche de escena y le dio un *chance* a Tarantino. Uma Thurman no era todavía la inmovible asesina samurai, al inicio de la película era una miserable piltrafa, la comatosa novia de algún desgraciado que acababan de despanzurrar en el atrio de una iglesia en El Paso, Texas, por orden del feroz *Bill*. Llegó la porción de cecina. No era la mejor carne de cecina de la selva pero tampoco estaba en la selva (solo se encontraba en un punto de la ruta de acceso a la ceja de selva). Un sujeto de uniforme ingresó a la tienda. Se quedó mirando la pantalla, Uma seguía inerte en el suelo, contusa la pobre, el pánico y la súplica reflejados en los ojos. El sujeto de uniforme –dos galones en el hombro, cayó en cuenta-, se perdió por la trastienda, Amanda le apuntó por la espalda, extendiendo la punta del dedo índice, *I used to shoot you down...bang!, bang!*, mientras se alejaba. ¿Qué huevadas están viendo?, escuchó que comentaba dirigiéndose a un interlocutor desconocido. Ya debía ser las nueve y media, muy tarde para seguir tonteando en la tienda-restaurant y muy temprano para ordenar otra cerveza. Pero el viaje había sido extenuante y tenía en claro que debía despejarse un poco. Este lugar era una suerte de limbo, donde se podía dejar una coma antes de firmar cualquier documento definitivo. Le pidió al chico una segunda chela, mientras tanto, Uma viajaba a la isla japonesa de Okinawa para hacerle una visita a Hattori Hanzo, experto fabricante de aceros, aunque ya retirado del negocio que “mata gente”. Después de muchas reticencias, Hattori aceptó fabricarle su mejor espada, su obra eximia, obligado por el peso de la culpa que cargaba por años, algunos, desde que aceptó ser maestro del desalmado *Bill*. En la trastienda, el grupo Niche

volvió a la carga. *Volver a enamorarme así, volver a ilusionarme así...*, solo que el volumen, puesto al tope, distorsionaba las palabras y las tornaba agresivas, entreveradas con basura, chillidos, estridencias y el eco pastoso que dejaba un pésimo audio. Pero a la gente de la trastienda le gustaba, así tal cual. Las risotadas se confundían con la batahola que armaba el auditorio del concierto en vivo. Le parecía que chocaban sus vasos, de cerveza, lo daba por descontado. Ya casi no oía los diálogos de la película, justo ahora que Uma había tomado un vuelo a Tokio para enfrentarse a O-Ren Ishii, la jefa de "Los 88 Locos", una temible banda Yakuza. Qué carajo, Amanda se incorporó y subió el volumen al máximo. Ahora sí. Niche volvió al *backstage*, de donde nunca debió salir. La segunda cerveza de Amanda sabía mejor que la primera, presumiblemente había pasado más tiempo en la heladera. Uma jugaba con el filo de la espada. ¡Qué huevada!, otra vez el enérgico vozarrón del oficial de policía, que por cierto no parecía tener un vocabulario muy extenso para expresar contrariedad. Al terminar con su cecina sostuvo el cuchillo, libre, enérgico, mientras Uma cortaba el aire sin apartar los ojos del filo, había dejado decenas de cuerpos hechos jirones, incompletos, inermes unos y gimoteando otros, regados en el patio de un establecimiento en el Tokio nocturno. Los había atravesado con el acero y había salpicado sangre sobre la pantalla. Uma sostenía la espada inhiesta, la empuñadura a la altura del rabillo del ojo, sin perder concentración. Cada movimiento era calibrado en silencio, paso a paso. El brillo de la espada de Hattori no languidecía poniendo en evidencia la calidad del acero cuyo filo no conocía la fatiga. O-Ren presintió su final. El ¡adiós *paisa!* del oficial la removió de su silla, el *paisa* no era una palabra de por allí. Amanda se irguió en su silla. Lo siguiente que escuchó fue un crujir de bancas o sillas que se rozaban o arrastraban sus patas por el suelo de la trastienda. El *paisa* debía ser un compadre del oficial, el dueño del establecimiento. Y tal vez colombiano. El lugar le gustaba cada vez menos. Apuró el último sorbo y levantó la voz para llamar al chiquillo, "por favor, la cuenta". Giró la cabeza al sentir unos pasos torpes, perezosos. Pero no era el chiquillo sino el oficial quien se reclinó contra el mostrador y sacó su billetera. No terminaba de marcharse, en el supuesto caso que estuviera ahí para marcharse. Tenía un cigarrillo en la boca. Volteó y se quedó mirándola aunque no movía un músculo del rostro, solo la boca que humeaba de vez en cuando. Amanda creyó enrojecer y desvió la mirada. Entonces se dio cuenta que tenía el cuchillo firmemente sujeto en su mano izquierda –ah, era zurda- y estaba inclinado hacia adelante. Apuntaba al policía con el arma. O-Ren pidió disculpas y se preparaba para la última carga. El oficial seguía boqueando. Ella colocó el cuchillo sobre el plato. La película estaba concluyendo pero no esperó a ver el duelo final, sacó un billete de a veinte y se levantó. Llegó el chiquillo y recogió el dinero sin levantar la vista. Quince soles. Quédate con la propina le dijo y dio la espalda a los dos fulanos. La calle había recobrado la

normalidad laboriosa del medio día. Antes de tomar la acera, Amanda escuchó que apagaban el televisor, su televisor. Niche se imponía nuevamente, su público lo aclamaba en vivo. La bulla la perseguía pero no miró atrás. Caminó calle abajo, por donde había llegado esa madrugada. Metió las manos en los bolsillos y apretó los puños como si aun sujetara el arma.

El edificio edil había abierto sus puertas al público. Un anciano ingresaba al municipio arrastrado sus sandalias y descubriendo su cabeza. Amanda siguió de largo. En la canchita de fútbol, las hojas de coca continuaban secándose al sol. Al llegar al paradero de buses compró un billete en el primer carro que salía de Pastobamba, sin importar el destino, cualquiera que la botara a la costa y después ya vería. A lo largo de la trocha carrozable tuvo tiempo para pensar en lo ocurrido y cada vez que le daba vueltas al asunto lo encontraba más inverosímil. Cuando llegaron a la carretera Panamericana tuvo la imagen de Lima clavada en su cabeza. Sufrió de insomnio por los siguientes doscientos kilómetros y cayó en cuenta que estaba preparando un libreto para darle la cara a su madre. Es posible que no creyera una sílaba de lo que le iba a contar. Incluso, era previsible que fuera a enojarse, y mucho, y acusarla de inventar aquel cuento, lo del escrutinio de las pastobambinas, las arrobas de coca secándose al sol, el policía en la trastienda de un tal *paisa*, el grupo Niche en pantalla plasma de 34 pulgadas, Uma Thurman, pobre Uma Thurman, yaciente en una capilla de El Paso, su propia hija empuñando un cuchillo, el mismo policía boqueando el humo de su cigarrillo y apuntándola con los ojos, sí pues, todo esto, con tal de evadir su compromiso con Ernesto y con la familia, a final de cuentas.

En el litoral, la marea estaba alta y delineaba sobre la playa territorios efímeros. Amanda se bajó en el pueblo de Barranca. Le habían dicho que allí encontraría un puesto de comida con el mejor ceviche de pato del Norte Chico.

Katya Adui Sichi

ALGO SE PERDIÓ

Como saben, las dos están mal de la columna. Usted, señora, tiene dos hernias que no podemos operar. Tú tienes una escoliosis que no quiero operar. Tendrán que hacer natación. Si en dos meses no mejoran me temo que habrá que pensar en un corsé. Sería una lástima.

Imaginé a la traumatóloga golpeando su escritorio con el mismo martillo del juez al dictar sentencia.

¿Conoce algún lugar donde podamos ir?

El colegio La Reparación tiene la mejor piscina. Es barata. Es limpia. Y queda cerca de la clínica. Solo estilo libre. Nada de hacer pecho, espalda, mariposa, solo libre, ¿entendido?

¿Vamos a repararnos a La Reparación?, me pregunta mamá, ¿Vamos?

Averiguo y te aviso. Estoy enojada. Siempre me quejé de la espalda cuando era chica, pero nunca me llevó al traumatólogo; creía que era para llamar la atención. Qué curvas, hijita, qué lindo. No mamá, era escoliosis. No quiero acabar como ella, rompible, quejosa. Sus vértebras son como los anillos de un árbol. Arrastran pasado, fracasos, edad.

La piscina es semiolímpica. La parte honda es tan profunda que no conseguimos ver el fondo. El agua es brillante. El ambiente está iluminado por luces amarillas. Unas lámparas penden del techo. Las paredes son grises y altas. Los tubos de ventilación circundan las lámparas. Quizá sea el horario que hemos escogido, nueve de la noche, que apenas hay tres personas aparte de nosotras. Me siento un poco culpable de haberla obligado a venir tan tarde; era el único horario sin profesor.

Una hora, dos veces por semana.

Mamá desliza su toalla por la silla, saca unas bolsas llenas de cosas y las ordena en una mesita (reloj, peine, papel higiénico, cigarrillos), se instala, se adueña del lugar, como hace siempre. Yo dejo todas mis cosas en la mochila.

Lanzo mi short y mi polo a una silla.

El agua tibia es deliciosa. Buceo, juego a hacer burbujas con la boca, salgo cuando no tengo más aire. Estoy casi del otro lado. Los ojos me duelen por el cloro. Mamá me saluda desde la escalera. Nado hacia ella.

Están prohibidos los clavados, me advierte.

¿Quién dice?

Es una piscina para nadar, no para jugar.

No molestes o te mojo la cabeza.

Igual me la tengo que mojar, tarde o temprano. Cuando íbamos al club, mamá prohibía a todos que se lanzaran cerca de ella para que no le arruinaran la permanente. A ella le daba asco que los chicos orinaran en la piscina; a mí que se metiera con una bolsa en la cabeza.

Mamá baja la escalera. Hay una queja en sus movimientos pesados y en los ojos que me miran fijos, como si el agua estuviese congelada y fuera mi culpa. Aún no ha puesto un pie en el agua.

No puede evitarlo: se lanza del último peldaño y viene hacia mí. Por un instante tenemos la misma edad. Es el efecto del agua tibia sobre la piel y la consecuencia de saber que para todos los demás es invierno. Ahora la piscina es nuestra.

Parecemos dos amantes que han descubierto una playa solitaria, dice.

Me hundo recta. Intento tocar el fondo.

No hay piso, digo.

Mejor, así tenemos que nadar de todas maneras.

Voy a comprarnos gorros y lentes, mamá.

Gorro, no. No quiero perder más pelo. A esta edad una comienza a quedarse calva. Es terrible.

Tomo aire, pataleo con todas mis fuerzas y nado sin sacar la cabeza. La columna se me alinea, puedo sentirlo. Quisiera saber qué es tener un día sin dolor de espalda. El agua es mi elemento. En el colegio debía dedicarme a nadar y no al atletismo. Yo le ganaba a la mejor en natación.

Mamá chapotea en la zona profunda de la piscina. Estoy en la parte para niños, el agua me llega a las rodillas. Tengo todo el pelo en la cara. Me estoy divirtiendo.

¿Por qué no me esperas?, me grita mamá.

¡Ven tú!

Así será siempre, suspiro, y sé que mamá piensa lo mismo. Por primera vez en toda mi vida observo cómo nada. Es un desastre. Sus brazadas son cortas, no mete en ningún momento la cabeza al agua, la mueve de un lado para otro al ritmo de sus brazos. Pésimo para la columna. Llega a mí solo con los pelos de la nuca empapados. Parecen blancos en vez de rubios.

Mamá, tienes que nadar bien, meter la cabeza. Te va a dar dolor de cuello si no lo haces. Nadas como una niña.

Y tú tienes que salir a respirar. Nunca podré alcanzarte. Podemos ir lento, conversando.

Vamos lento, si quieres, pero nada de conversar. Hay que hacer las cosas bien.

A propósito de hacer las cosas bien, ¿cuándo vas a ordenar tu casa? Yo te he enseñado a que guardes lo que no necesitas, a que metas tu ropa de verano en bolsas dentro del armario. Te vas a llenar de cucarachas y polillas.

¿A qué viene todo esto? ¿Es natación o acusación? Espero su sonrisa para reírme con ella.

Es que eres desordenada hasta para nadar. Todo fuera de lugar. No sé a quién has salido.

Regálame más bolsas, entonces. Es increíble que solo pienses en guardar lo feo para que nadie lo vea. ¿Por qué no te cambias de horario?

No me tienes que tratar mal. Yo solo quiero ayudarte. No puedo ver cómo vives en ese cuchitril, en tu barrio lleno de borrachos. ¿Y las botellas que había en el piso de tu cocina?

Mamá, te juro que...

Voy a nadar.

No hay escapatoria. Mi madre es como un timbre malogrado. Incluso cuando ya se calló la sigo escuchando. Está en todas partes. Los timbres se pueden reparar.

Nado con furia. Las rayas negras del fondo de la piscina se difuminan. Fuera de ella se ven perfectas. Siempre he retado al agua. Mi abuela paterna murió ahogada. El mar varó su cuerpo una semana después. No la conocí. Papá me llevaba hasta donde rompían las olas. Me soltaba cuando la espuma llovía sobre nosotros. Y estaba la historia de cómo aprendí a sobrevivir en el agua. Tenía cuatro años. Estaba en la piscina de un hotel, en la parte honda. Tenía puesto un flotador-chaleco que comenzó a desinflarse de pronto. No veía a mis padres. Me moví hasta que conseguí avanzar. En el mar soy igual. Cuando a todos nos revuelca la ola, estoy tranquila bajo el agua viendo puntos de arena en remolino y a los peces transparentes; cuento los segundos en cada burbuja. Sé que saldré. Sé esperar la buena racha. Desearía que mamá supiese esperar.

Hace algún tiempo, íbamos juntas por la calle comentando cualquier cosa. Se despegó de mi lado, se adelantó unos pasos, volteó para mirarme. Me dijo: Eres tan distinta a todo lo que yo esperaba. Ella siguió caminando. Yo me quedé allí.

Nado para que el dolor pase, como desaparece el tirón en los tobillos cuando la ola termina de recorrer el cuerpo.

Sin embargo, nadar en esta piscina con mamá es un placebo. No importa cuánto avancemos ni cuánto nos esforcemos, no llegaremos a ninguna parte.

Quiero decirle a mamá que no soy tan fuerte. Ella trabajaba mucho. Como mi papá, tenía dos empleos. Todo el día estaban de pésimo humor. Me trataban como adulta, pero no podía sentarme en la mesa de los grandes. ¿No quieres comer? ¿No quieres ir hoy al colegio? ¿No quieres hacer tu cama? ¿No quieres lavar tus calzones? Empezaban los golpes. Entonces

corría para escapar. Corriendo sí podía llegar a algún sitio seguro.

Una vez coincidimos. Mamá me mandó un beso volado desde la puerta de mi habitación y las dos nos dijimos: “espero que duermas muy bien”. Nunca nos habíamos dicho eso antes. Nos sorprendimos y una sensación parecida al susto se instaló en nuestra despedida aquella noche.

Yo ya no vivo con mamá. Tampoco mi papá vive con ella. Los tres estamos solos y nos obligamos a la unidad en intersecciones como estas. Si nos preguntan, damos nuestras propias versiones sobre la soledad, versiones que por supuesto difieren. Si alguien nos dijera para volver a vivir bajo el mismo techo, creo que solo mamá aceptaría. Su soledad ha comenzado a excluirla. En cada reencuentro con papá lo sigue insultando. Él se ríe, se deja insultar, grita, cambia de tema. Todo igual. Confusión. Dependencia. Conflicto. ¿Podemos estar solos y seguir juntos? No toleran el silencio.

Odio las bolsas. No voy a embolsar nada. En el ropero de mamá está embolsado todo lo que me duele. Los juguetes nuevos que nunca me entregó para que no los malograra; los papeles del divorcio; las cartas de amor de dos pretendientes; el certificado de estudios de la secundaria que tuvo que comprarme; sus fotos en blanco y negro. De esa forma ha querido ella ordenar su propio dolor. Ordenar: hacer desaparecer de la vista lo que nos estorba. Lo que nos afecta. Está también la foto que no había visto antes. Mamá se alisaba un vestido floreado. Pero era la sonrisa lo que la hacía especial. Una sonrisa que nunca le he visto, ni siquiera en sus momentos más felices. Miraba a la cámara haciéndola cómplice de su secreto: Necesitaba estar sola para sonreír. Cuando vi esa foto supe que mamá había sido joven, había sido amada, había sido feliz. Algo se perdió entre esa sonrisa y el resto de su vida y yo. Nunca he logrado que sonría así. Me robé esa foto y la llevo en mi billetera. Cuando llego a odiar a mamá esa sonrisa antigua me reconforta.

La piscina es un gran silencio. Puedo ver cómo mamá ha dejado de moverse. No nada. Está donde hay piso. Sus ojos me miran inexpresivos. Sabe que en este silencio hay preguntas. ¿Por qué no sale del agua? ¿Acaso piensa que soy un tiburón? Pero no estoy dando vueltas alrededor de ella. Completo otro largo. Se ha rendido, solo su cabeza sobresale, como una boya. Si un salvavidas me viera, me daría un formulario de inscripción. A ella la sacaría del agua envolviéndola con la toalla, susurrándole palabras de aliento.

Nada, mamá. Haz algo por ti. Nada. No lo va a hacer. Sin embargo, hace tiempo que yo también me he rendido. He puesto todos mis deseos en una bolsa. Ella no lo sabe. Nunca sabrá que solo aguanto más tiempo que ella bajo el agua. Y eso es todo lo que sé hacer.

Roger Santiviáñez

CINCO ESTUDIOS

1. GLORIA

Cabellera dorada ante mis vistas.
De su escape nadie se escapa si
No yo mismo azur contemplativo

De sus ojos sales rosales celestía
Azules celuloide divino transpa
Rente parentela asesinada in New

York del niño su nada amante soñada
se fue volviendo abuela & madre
Para *film* disparó huyendo de esos

Maleantes que en la cumbre de
La muerte recordada la dejaron
Sumergida en el nuevo & radiante

Amor Perdido

2. MITYLENE

Callado vino rojo sube al talle de
Un desvelo por amor constelado
& luego comprimido en la crecida

El mar siempre será una diosa
Cuyo seno suavemente se recoge
La playa más dorada de tu sueño

Con fresco verdor la ola blanca en
Romería sacia la seda de azur que
Copa encima solar brillor celeste

Evanescente destello por los tumbos
Sonidos solos siempre en mi canción
Ella estuvo a mi lado recostada en

Dulce Sardis

3. TRISAGIO

Viejo empedrado rompido por Blanquillo
Canto por la iguana recordada *on* la arena
Azul música del aire se quema carbón
O subido promontorio tocado por Wayama

Silencio súbito en las tardes del adobe
Ya que lagrimales volvieron sueños solos
& el asombro colmó la calma desolada
Aun el terciopelo de los besos solitarios

Indices marcaban marcabriana parentela
Mas en la tutela del amor cristalino
Brillo marino se escondió en la tibieza
Que en tu pieza anida la morada

De ti misma enamorada

4. ESTUDIO DE UNOS LABIOS

Gaviota horizontal a lo Man Ray
Tenían vida sola su propio
Sino eran de luz sobre la noche

De mesa agitan hoy mi poesía
Caramel creando un divino ritmo
Temprana avemaría revolotea

En su forma recordada & es
Máquina blanda de tus frases
Humorosas cual estreno en

Pincelada frágil fragante frati
Cida no nostalgia que palpita
& pita cerrada hasta los

Aros aromados o es el carmesí
Que no me alcanzará & eso
Me entristece centro de tu rostro

Enmielada tentación o tersura
Que no toco pero puedo estar
Preso original virgen virginal

Una especie de saludo oprime
El pecho solitario humedecido
En esa fresa medida del poema

Medita suspiro estación des
Hecha hay algo bello & desolado
En cantar la visión de dos horas

Para siempre grabadas

5. ESTUDIO DE UNOS OJOS

Luzca la luz pura para el
Cielo 'onde esconde su amor
La poesía que por ti escribo

Escape encima de los bosques
Sirena apacible entre la roca
Atisbo del verde resplandor

Volver a verlos silenciosamente
Brillando bajo dorados fluoescentes
Como un signo ocasionado & feliz

Hay una esencia fina en su color
Un vuelo orando quieta dulzura
Involucra ansiosas márgenes

D'ellos un esbozo quisiera esta
Canción ser su claror irresistible
Anegado en ciertas lágrimas

Distantes

RESEÑAS

«Cabotín: el último exquisito y el primer cronista de la modernidad limeña». Enrique A. Carrillo (Cabotín). *Obras reunidas*. Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007, 770 páginas.

La crónica modernista hispanoamericana está asociada a complejos fenómenos: la profesionalización del escritor, el periodismo como la conjunción del mercado y la literatura, la expresión y búsqueda de un estilo original, la experiencia de los límites de la modernidad, entre otros. En la crónica, los escritores hispanoamericanos volvieron a preguntarse por su identidad nacional y colectiva desde los pliegues críticos de una sociedad burguesa y capitalista que iniciaba su consolidación. La crónica significa una nueva experiencia del tiempo y del espacio: la construcción simbólica de las ciudades modernas.

Enrique A. Carrillo, mejor conocido por su seudónimo *Cabotín*, fue el primero y el más refinado representante de la crónica modernista en el Perú. Desde su columna “Viendo pasar las cosas” comentó con estilo e ironía los fuegos fatuos, las figuras sociales, y el ritmo del tiempo de una Lima que vivía una modernización social acelerada.

El vasto y valioso periodismo peruano de las dos primeras décadas del siglo XX revela una consolidación de la cultura de lo escrito, un desarrollo de la comunicación visual, una sensibilidad cosmopolita y una reflexión crítica sobre la vida privada y el orden público de la sociedad. La experiencia de la modernidad y sus nuevas formas de sociabilidad encuentran en las páginas de los periódicos y revistas de la época no sólo su formalización sino también sus caminos de constitución. Así como el fonógrafo, el teléfono y el cine revolucionaban las tecnologías de comunicación social, la prensa se renovó drásticamente gracias a los cables de noticias que llegaban mediante el telégrafo y a la creciente inserción de fotografías, dibujos y caricaturas.

La conversación frívola, pero elegante fue la gran protagonista de la intensa sociabilidad en hoteles, salones, clubes, cafés. Esta nueva sensibilidad requería de un género narrativo breve, ágil, leve, ora humorístico, ora irónico, siempre amable con el lector. La crónica modernista fue el formato discursivo preferido para hablar de la ciudad y sus cambios sociales, del teatro y sus artistas, de los novedosos medios como el tranvía eléctrico y el automóvil, de las fiestas y sus mujeres, de la inédita vida nocturna, de la política y sus avatares. Carrillo, Yerov y Valdelomar son el trío fundacional en la tradición literaria limeña.

EL CRONISTA EXQUISITO

Las crónicas de Cabotín se publicaron en diversos periódicos y revistas de la Lima de la *belle époque*, también denominada República Aristocrática (1895-1919). Su columna “Viendo pasar las cosas” apareció en *Actualidades*, *El Diario*, *La Prensa*, *La Opinión Nacional* y *Mundial*. Adicionalmente, escribió poesía, relatos y una notable novela. Fue un personaje singular, un hombre culto que disfrutaba del inglés y del francés como lenguas literarias, pero no olvidaba la majestad del latín ni los recovecos de la prosa castellana. Cosmopolita y sibarita, su talento pasó casi inadvertido entre sus contemporáneos. Luis Alberto Sánchez recuerda así su rostro de niño feliz: “redondo, sonriente, lampiño, al cual su inconmensurable miopía daba un aire de curiosidad burlona”.

Sus crónicas son modelos de concisión, expresividad y originalidad. Desde la nostalgia o la sorpresa, desde el entusiasmo o el malestar, sus textos van iluminando la ciudad y la sociedad en sus aspectos más íntimos; cultivó con éxito el arte de encontrar lo significativo en la turbamulta de lo cotidiano.

Condenó firmemente las antiguas costumbres electorales que sobrevivieron en la nueva república de notables: “El garrote y el revólver, hábilmente alternados con la butifarra y la chicha, eran los elementos decisivos en lo que ha dado en llamarse la batalla de las ánforas” (381). Su ironía brilla en dos textos de antología: “Las viejecitas” y “El día de una limeña”: “Una vieja parienta es el mejor adorno de un comedor”; “en la flamante ‘ciudad del siglo XX’, las viejecitas no tienen ya razón de ser, y por eso, para acabar con las que quedan, vamos a implantar el tranvía eléctrico”; “la limeña trabaja (...) borda o teje, cose o escribe postales a las amigas ausentes. Hasta hay algunas que leen... ¡Palabra de honor!”. Por otro lado, su amor por el mar y los balnearios se aprecian en su delicado lirismo para referirse a Chorrillos: “Y había una oculta y exquisita poesía, en esos paliques, durante los cuales la vista seguía el vaivén de las ondas y contemplaba cómo la espuma despliega su cauda de plateados encajes sobre

sensibilidad cosmopolita en el seno de nuestra tradición narrativa. La evocación de la ciudad perdida “que sueña inclinada sobre su playa anchurosa, donde la espuma de plata dibuja incomprensibles signos” alcanza, paradójicamente, una perturbadora concreción material.

Las *Obras reunidas* de Cabotín, precedidas de una introducción de Miguel Ángel Rodríguez Rea, contienen también todos sus poemas y sus escasos, pero agudos textos de crítica literaria. Su memorable prólogo a *La canción de las figuras* (1916) de José María Eguren inicia con perspicacia la revaloración del poeta barranquino.

La prosa de Cabotín se levanta como un alto testimonio de la elegancia espiritual del modernismo limeño, y como un señero ejemplo de que es posible incendiar el museo de los lugares comunes en el periodismo.

Marcel Velázquez Castro
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Juan Carlos Ubilluz. *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2006. 169 páginas.

Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea es un ejercicio de diagnóstico y prescripción cuya agudeza crítica y actualidad no deberían pasar desapercibidas a la comunidad académica interesada en el nuevo ensayo latinoamericano. Utilizando las herramientas teóricas del psicoanálisis de Jacques Lacan, Juan Carlos Ubilluz trabaja sobre ejemplos específicos de la conflictividad peruana de los últimos 20 años. A partir de casos críticos, elabora hipótesis que pretenden explicar conductas colectivas a partir de las pulsiones que subyacen a ellas. Para eso, establece una relación constante entre el devenir social y político del Perú, y su inscripción en la subjetividad impuesta por el capitalismo global. En la introducción, se explican conceptos como el Otro, el Nombre-del-Padre, el deseo, el cinismo y la perversión desde el punto de vista lacaniano. También se esbozan las características principales de la posmodernidad y el capitalismo tardío. Algunas de estas herramientas se utilizarán y explicarán con mayor detalle en otros escritos posteriores del autor reunidos en *Contra el sueño de los justos* (2009).

En el primer capítulo, “El sujeto criollo y el fujimontecinismo” Ubilluz parte de la noción de “sujeto criollo” que el científico social peruano Gonzalo Portocarrero había usado en su artículo “La transgresión como forma específica de goce del mundo criollo”. Propiciando un contexto peruano de capitalismo tardío, relaciones oligárquicas, idiosincrasia de valoración del “pendejo” (que en Perú vale por astuto sin escrúpulos) y globalización, el gobierno *Fujimontecinista* asumió el rol de Patrón transgresor, pendejo y de mano dura. Los actos de violencia y corrupción fueron aceptados indirectamente por la población porque éstos generaban el

goce del súbdito que acepta la transgresión como el medio para sobrevivir y ascender en la sociedad. La responsabilidad fue, por lo tanto, de ambas partes: del gobierno de Alberto Fujimori por ejecutar acciones antidemocráticas, y de la población, por permitírsele e inclusive gozar de esta situación. Así, a las presiones que el capitalismo globalizado impone (el goce narcisista que el mercado provee), se sumaron las fantasías deficitarias que la sociedad peruana arrastra. La conclusión es determinante: el Perú no se encuentra listo como país para vivir una modernidad democrática responsable.

Ubilluz ensaya algunas posibles salidas a esta situación. Sostiene que se deben atravesar las fantasías sociales que mantienen el sistema actual que el criollo pendejo, cínico y canalla controla. Es necesario valorar algunos elementos de los síntomas de lo que no está bien en la sociedad peruana. Por ejemplo, el caso de la informalidad. El esfuerzo de los informales por sobrevivir en el mundo capitalista actual permite ver en la informalidad la forja de un nuevo orden se trata de salir de la constante transgresión y lograr un acto verdaderamente subversivo. Quedaría pendiente explicar los pasos concretos para crear algo nuevo a partir de la transgresión y así superar los opuestos sistemáticos.

El segundo capítulo se inspira en otro escrito de Gonzalo Portocarrero: "Pasiones desalmadas". En esta sección, Juan Carlos Ubilluz analiza las motivaciones conscientes e inconscientes de las acciones de Vladimiro Montesinos, aquellas a las que la opinión pública ha podido acceder por libros como *El espía imperfecto* (2003) de Sally Bowen o *Vida y obra de un corruptor* (2002) de Luis Jochamwitz. Ubilluz sostiene que Montesinos se posicionó del papel del pendejo: un transgresor, el mayor de todos, que obedecía a la "Voluntad-del-Ser-Supremo-en-Maldad" y que gozaba del poder de hacer que los demás transgredieran y cayeran en la corrupción moral. De ese modo, los videos que el asesor de Fujimori filmaba de los funcionarios, empresarios y políticos que compraba en el SIN (Servicio de Inteligencia Nacional) fueron hechos para que los peruanos – partícipes de la fantasía del pendejo – los vieran, y generar así una admiración secreta y una identificación con el agresor.

El tercer capítulo "El perreo: la perversión hecha mercancía", pone sobre la mesa un tema que no se suele considerar en estudios de corte sociológico o político, pese a que es un aspecto particularmente presente en la sociedad contemporánea: la patología sexual. El autor sostiene que el género reggaetón llamado "perreo" en el Perú – constituye un producto del capitalismo tardío que se dirige a los jóvenes, sobre todo a los de clase baja. Ubilluz lo define como una mercancía cultural que permite a los jóvenes gozar de la "degradación" sin caer en ella. A la vez, se trata de una manera histriónica de evadir la experiencia más íntima y decisiva de las relaciones sexuales. El perreo es un simulacro del espacio sexual, cuyo fantaseo

incentiva el individualismo narcisista de concebir a los otros como amenaza, pero también el goce del imperativo del mercado. Lejos de lo que aparenta ser para muchos adultos, el perreo no es un baile transgresivo o subversivo. Los jóvenes no están creando un nuevo orden al participar de este simulacro; son tan sólo consumidores obedientes. En una época en la que el Nombre-Del-Padre está en declive y el Otro no se impone como en el pasado, realmente no hay moral paterna que transgredir. Pero el producto está elaborado de modo que aparenta que sí la hay. Este capítulo pone en evidencia las vueltas de tuerca que los sistemas económicos realizan hoy para ocupar la subjetividad.

El cuarto capítulo, “Mario Vargas Llosa: el erotismo como piedra angular” también gira en torno al deseo sexual. Ubilluz presenta las dos novelas eróticas de Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra* (1988) y *Los cuadernos de don Rigoberto* (1977), como productos que reflejan la relación entre los sujetos, el mercado y el Nombre-del-Padre. En estas obras, se ensalza la relación narcisista del sujeto y su deseo modelado de acuerdo con los parámetros que el mercado prescribe. El deseo sexual constituye la piedra angular del capitalismo tardío y el consumo. Así, bajo una lectura política, los tres personajes principales de ambas novelas personifican cada elemento: Fonchito representa el consumidor contemporáneo que obedece al imperativo del goce narcisista del mercado. Lucrecia, la madrastra, opera en ese mercado incentivando el goce. Y Rigoberto encarna al Padre-Estado, que, incapaz de intervenir en la relación entre sujeto y mercado, indica al sujeto cómo gozar de este último. De ese modo, el goce sexual no implica encontrarse con la alteridad sino, por el contrario, ensalza el narcisismo.

Nuevamente, el análisis lacaniano pone en evidencia la pulsión contemporánea por gozar de ritos o mercancías – en este caso, sexuales – en un contexto en el que la ley del Padre decae y el sujeto está inmerso en una ética del consumo. También pone de manifiesto que los productos culturales tienen carga política, inclusive – y en especial – la novela erótica, puesto que en ella se exploran las relaciones entre individuo, sociedad y sus representaciones. Finalmente, en este capítulo, el autor nos recuerda que ningún área de producción cultural está exenta del imperativo contemporáneo del mercado, incluyendo la literatura. Estas evidencias deben tomarse en cuenta en el estudio de los fenómenos contemporáneos para articular la construcción social y ética de los objetos artísticos.

La última parte, “Fantasías y síntomas de un nuevo totalitarismo”, es un resumen de las ideas que se han vertido a lo largo del libro. Es también un llamado a poner en tela de juicio el individualismo que el mundo contemporáneo promueve, aún en los valores democráticos y en las campañas por los derechos humanos. Se explica que no existe una verdadera experiencia de la alteridad y que no hay serios proyectos colectivos porque la ideología del capitalismo tardío establece los límites del sujeto, el que ha interiorizado

los valores del mercado al punto de asumirlos como su propia voz. Frente a esto, el autor sostiene que el psicoanálisis es un buen procedimiento para atravesar fantasías, pensar en lo transindividual y crear nuevas representaciones.

Este es un libro estimulante gracias a su renovada lectura analítica de la violencia que informa la vida cotidiana del Perú neo-liberal.

Carmen P. Saucedo Segami
Brown University

«Otras guerras, otros ámbitos». Daniel Alarcón. *Guerra a la luz de las velas*. Traducción de Jorge Cornejo. Lima: Alfaguara, 2006. 265 páginas.

Hemingway afirmaba que hay que tratar de escribir de acuerdo al principio del iceberg: la narración debe construirse a partir de las omisiones (el 85% del coloso de hielo, la parte no visible), aludiendo a la capacidad connotativa de la literatura.

La ópera prima de Daniel Alarcón (Lima, 1977), *War by Candlelight*, es un libro que se ajusta a esta teoría a la perfección. En este sentido, los cuentos compilados (y traducidos al español bajo el título de *Guerra a la luz de las velas*) funcionan como un maquinaria de relojería. No es azaroso que algunos de ellos hayan sido publicados en revistas tan prestigiosas y existentes como *The New Yorker* o *Harper's*, ni que su debut haya sido considerado uno de los mejores del año (quedó finalista en el Premio PEN/Hemingway).

Alarcón ubica su libro en los barrios marginales de Lima o en los suburbios periféricos de Nueva York. Hay cierta fascinación por los paisajes desolados y las fronteras que se imaginan a través de ellos. Los personajes que los pueblan son emigrantes que no acaban de cuajar en un mundo globalizado, donde el mestizaje es la esencia de todas las cosas y las ambiciones truncas son un destino incapaz de sortear. El tema recurrente, por tanto, es el desarraigo, la batalla interna de las personas que se enfrentan con su identidad (como sugiere el título del volumen). De ahí que los cuentos estén contruidos a partir de la teoría del iceberg: las situaciones dramáticas son una mera excusa para revelar las contradicciones, la tremenda soledad, bajo las que vive el habitante de la ciudad.

Los relatos de *Guerra a la luz de las velas*, además, tienen un nivel parejo. Resulta complicado destacar uno sobre otro. En conjunto presentan una gran coherencia narrativa, engrasada por la presencia de unos personajes que bordean la marginalidad. Sin embargo, tal vez pueda mencionarse

“Ciudad de payasos”, una perturbadora historia sobre un periodista que debe redactar un artículo sobre estos artistas; pero lo que parece un trabajo sencillo le llevará a una confrontación personal: sólo embutiéndose en el traje de uno de ellos, bajo el desgastado maquillaje del anonimato, asume la muerte de su padre y la miseria moral de la ciudad, a las que ve como una sola. De hecho, en este cuento hay una entrañable metáfora sobre la escritura: el autor, como el periodista, se calza los zapatos (de payaso) del desarraigado para revelar, a través de la ficción, las contradicciones del hombre moderno.

En varios relatos estas contradicciones se plasman a partir de los conflictos entre los ideales y la realidad. Por esta razón, Alarcón presenta el escenario de la lucha con Sendero Luminoso como símbolo de otras heridas más profundas, como se advierte en “Guerra a la luz de las velas”. Aquí la estructura presenta un hilo temporal discontinuo, apuntalado por nombres y fechas, una estrategia que permite redondear una visión mucho más completa e intensa.

Quizás en algunas historias el terrorismo empaña la poderosa trama subterránea que en otros pasajes ha aparecido bajo formas alternativas: por ejemplo, en el protagonista de “Florida”, que anota compulsivamente nombres de países exóticos que nunca conocerá (la mencionada disociación entre las ilusiones y el mundo real). Esta excepcional pieza, al igual que la no menos reseñable “Suicidio en la Tercera Avenida”, refiere el desarraigo de los emigrantes latinoamericanos en un medio tan hostil como los Estados Unidos.

En los personajes y temas que trata el libro aflora, sin duda, la búsqueda del autor en pos de su propia identidad, ya que su familia emigró a Estados Unidos cuando el terrorismo despuntaba y él era apenas un niño. Aunque limeño de nacimiento, Alarcón se inscribe en la tradición anglosajona de la *short story* en la línea de Ernest Hemingway, Raymond Carver o John Cheever, tanto por la lengua en la que escribe como por la técnica depurada de la que hace gala. A pesar de ello, no rechaza la herencia cultural latinoamericana, con velados homenajes a Arguedas y Ribeyro, en la configuración de los caracteres y en la disección de una ciudad que, desde los años cincuenta, ha sufrido una desigual eclosión.

El relato breve es una de las fórmulas literarias que requieren mayor refinamiento. Y Daniel Alarcón, con *Guerra a la luz de las velas*, ha rubricado un sorprendente debut. No sólo por su prosa, eficiente y de una rica densidad expresiva, sino también por su fidelidad a la esencia del género: al cerrar el libro, su universo reverbera obsesivamente en la memoria del lector.

Laura Alzubide
Lima

“¿Generación disidente?” *Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana.* Edición de Gabriel Ruiz-Ortega. Lima: Revuelta Editores, 2007. 325 páginas.

La aparición en Lima hacia comienzos de 2004 de nuevas editoriales independientes fue coetánea a la publicación de varios libros escritos por jóvenes autores que iniciaban su carrera literaria. Este grupo, amplio y heterogéneo, que por lo general publicó en estos sellos, llamó rápidamente la atención del público y de la crítica. Por doquier comenzó a hablarse no sólo de un *boom* editorial sino también de la aparición de una *nueva* generación de autores que, según se decía, tendría en común cierto distanciamiento de los narradores de los noventas así como una tendencia hacia lo metaliterario. Tres años después, este fenómeno fue confirmado con la aparición de diversas antologías que recogían los relatos de estos jóvenes escritores. Entre ellas, probablemente la más destacable sea *Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana* (Revuelta editores, 2007).

Compuesta por veinte autores, y al cuidado de Gabriel Ruiz-Ortega, *Disidentes* es una amplia muestra de este amplio y heterogéneo grupo de narradores peruanos recientes. Digo *peruanos*, y rápidamente caigo en la cuenta de que es una imprecisión hablar de una antología que representa a escritores de todo el Perú. Salvo por dos autores, Edwin Chávez, nacido en Iquitos, y Augusto Effio, huancaíno; el resto son nacidos en Lima. Hay quienes dirán que esto es una verdad de Perogrullo, pero resulta justo hacer esta precisión porque en el Perú nos hemos acostumbrado a dar por hecho que Lima es el Perú, quizá debido al histórico centralismo estatal, colocando en una posición marginal a autores de otras partes del país. De manera que, de acuerdo a su corpus de autores recogidos, *Disidentes* no es una muestra de narrativa peruana sino de narrativa limeña.

Como es sabido, el vocablo *disidentes* hace referencia a la separación de

un partido, de una religión, del gobierno o del colectivo ideológico al que se pertenece debido a que no se está de acuerdo con su doctrina o creencia. Aunque es seguro que la intención de Ruiz-Ortega no fue ser fiel a su significado, y que más bien habría usado la palabra como sinónima de *rompedores* o *quebradores*, es interesante que una palabra como esta haya sido elegida como título de esta antología, ya que presenta a los autores incluidos en ella como unos que decidida y concienzudamente hubieran tratado de romper con los temas y el tratamiento estético que los narradores de los noventas habían mostrado.

Para justificar la existencia de una nueva generación, Ruiz-Ortega propone que “se trata de una generación marcada por el quiebre, por la búsqueda de la voz propia, por la mirada introspectiva y por el cuidado del lenguaje; en pocas palabras: la generación de la disidencia” (7). Y más adelante se refiere a buena parte de la narrativa peruana de los noventas como una que “tenía el afán por romper ciertas temáticas y estilos que descansaban en la nada” (9). Vale la pena preguntarse cómo es posible la existencia de temáticas y de estilos que descansan en la nada. ¿Acaso la acumulación de diversos estilos y temáticas no es uno de los rasgos de toda tradición literaria? A su vez, que se señale a la preocupación por el cuidado del lenguaje como una de las características de esta nueva generación es arriesgado porque qué es sino el *cuidado* de las palabras la labor primera de cualquier escritor, pertenezca a una o a otra generación. De hecho, varios de los autores en los que se ha resaltado su pulcro lenguaje –Castañeda, Chávez o Page– no representan una ruptura con los narradores de los noventas. Más bien, varios de sus textos tienen cercanía con los de autores como Bellatin, Prochazka o Thays –todos ellos de los noventas.

A estas alturas, es difícil hablar de una *nueva* generación. Y es más difícil aún proponer una compuesta por autores peruanos o limeños, como si el Perú o Lima estuvieran encerrados por altísimos muros que no permitiesen el contacto con escritores (y lectores) de otras latitudes. Hoy en día, en cambio, al estar abrumados por tanta información, al tener acceso a páginas web o a blogs, y ya que prácticamente en cualquier librería podemos conseguir libros de autores contemporáneos japoneses, ingleses o hispanoamericanos, la idea de literaturas nacionales empieza a perder terreno. En su reemplazo, estaríamos asistiendo a proyectos literarios más personales, más insulares, si se quiere, pero dentro de un gran archipiélago, tan grande como para que sus límites sean inalcanzables a la vista. En la actualidad existen tantas posibilidades de que, por ejemplo, el *proyecto literario* de tal autor limeño, sus tópicos o su estilo, se parezcan más a los de un autor madrileño o paceño que a los de otro autor de la capital peruana. Las fronteras se vienen flexibilizando. Los lectores provienen cada vez de más y más lugares, y, según parece, hablar de una reciente generación de autores limeños, por el azaroso hecho de su origen, puede conducir a error.

Ahora bien, tampoco es que el lugar en donde uno se socializa no genere ciertas sensibilidades compartidas. Quizá la experiencia común que más haya marcado a los autores recogidos en *Disidentes* sea la del conflicto interno 1980-2000, especialmente durante los años del fujimorato, en donde la caída de las instituciones democráticas fue cosa de todos los días. Sin embargo, si nos regimos a la lectura de los relatos incluidos, ni siquiera una coyuntura histórica tan determinante como esta pareciera ser razón sólida para hablar de una *nueva* generación de escritores. En primer lugar, porque los hechos históricos no tienen una única manera de ser entendidos, esto es, que el significado es relativo, y los hechos, por más mayoritariamente compartidos que sean, tienen una infinidad de posibles significados, que dependerán de la posición que uno tiene dentro del mapa social y político. De manera que la coyuntura peruana 1980-2000 no sólo no significa lo mismo para todos, sino que, además, no ha generado en todos los autores de la presente antología el deseo o la necesidad de escribir sobre ella. Sólo unos pocos de ellos –Roncagliolo, Alarcón o Galarza– lo han hecho. Ante un escenario así, quizá no se tenga más remedio que asumir como propia aquella idea que señala que en nuestros días todo es, al mismo tiempo, centro y periferia.

Ha sido común afirmar que lo metaliterario es la constante en la mayoría de autores recientes. Sin embargo, con esta *única* categoría se estaría nuevamente intentando reducir un fenómeno mucho más complejo y rico en posibilidades. Es cierto que entre los miembros de esta supuesta nueva generación de autores hay varios en cuyos libros la metaliteratura está presente. Sin embargo, el abanico es tan grande y abunda en tantas diversas propuestas particulares, que es posible afirmar que lo que estaría imperando entre los narradores más jóvenes es la ficción libre. Acuñada originalmente por Antonio Cornejo Polar, en su momento esta categoría sirvió como una tercera vía frente a dos líneas por las que, entre los años cincuenta y setenta, nuestra narrativa hubo transitado: el neorrealismo urbano y el neoindigenismo. Años después, Carlos López Degregori y Jorge Eslava hicieron uso de la misma categoría para referirse a la narrativa peruana de los noventa, otra similitud con los escritores más jóvenes, al sugerir que “la cualidad de ficción libre es renuente a generalizaciones y fructifica en la diversidad”. No obstante, en nuestros días la ficción libre no nace como reacción ante dos categorías hartas usadas en la tradición peruana como lo son el realismo y el indigenismo. La ficción libre de nuestra narrativa más reciente parece ser el síntoma de una oferta que por abundante ya no se puede reducir.

Hoy en día es tan válido escribir realismo sucio como escribir bajo la sombra de lo metaliterario; lo mismo da que un relato esté ambientado en los Andes o que recoja la modernidad de las urbes. Basta echar un vistazo a la producción reciente: hay quienes, como Aguirre o Falcón Castro, tienen una

propuesta que se acerca mucho, en temática y en tópicos, a las del melodrama y el folletín; hay otros, como Alarcón y Roncagliolo, que escriben sobre la época del conflicto armado interno. Hay también libros de autores como Page o Gallardo que funden situaciones de corte fantástico con otras de registro realista. Hay también quienes, como Castañeda o Edwin Chávez, coquetean con la metaliteratura. Otros autores, llamémosles insulares, como Yushimito o Effio, cuentan con libros de cuentos cuya propuesta es difícil de clasificar: Yushimito, por un lado, ambienta sus relatos con un tono en donde es difícil diferenciar la memoria de la imaginación, en un Brasil que se nos presenta como un territorio lleno de infinitas posibilidades y afectos; por su parte Effio, con personajes muy reflexivos y hasta orales, nos muestra una ciudad inventada llamada San Cristóbal, donde la corrupción es la comidilla diaria.

¿Estaremos en efecto ante el rompimiento de categorías cerradas que no permitían la posibilidad de la diversidad, que tomaban lo diferente como raro? Quizá sea apresurado proponer una respuesta definitiva, en tanto es necesario esperar nuevas entregas de los autores recientes, que vayan construyendo los lineamientos de sus respectivas obras. Sin embargo, la multiplicidad de opciones que desde ya se deja notar puede ser motivo suficiente como para pensar que es posible que suceda. Ojalá sea así.

NOTA

1 López Degregori, Carlos y Eslava, Jorge. *La ciudad secuestrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa*. *Lienzo. Revista de la Universidad de Lima*. 22. (2001): pp. 233-280.

Ezio Neyra
Brown University

Fernando Iwasaki. *rePUBLICANOS. Cuando dejamos de ser realistas.* Madrid: Algaba, Investigaciones históricas, 2008. 214 páginas.

Fernando Iwasaki Cauti nació en Lima en 1961, reside en Sevilla desde 1984 y tiene la doble nacionalidad peruana y española. Debe su apellido a un abuelo japonés y un bisabuelo de origen italiano.

Vivir entre fronteras le da una escritura libre, que ignora categorías y géneros, y se caracteriza por su humor : Iwasaki es autor de más de una docena de libros, incluyendo las novelas *Neguijón* (2005) y *Libro de mal amor* (2001) ; los ensayos literarios *Mi poncho es un kimono flamenco* (2005) y el jocoso *Descubrimiento de España* (1996) ; los libros de cuentos *Tres noches de corbata* (1987), *A Troya, Helena* (1993), *Un Milagro informal* (2003), *Ajuar funerario* (2004) y *Helarte de amar* (2006).

Su talento literario nació durante estudios de Historia en la Universidad Católica de Lima, donde fue profesor de Historia del Perú. En 1984, doctorando, recibió una beca del gobierno español para investigar en el Archivo General de Indias de Sevilla pues su campo de investigación era el Perú colonial del siglo XVI y XVII, con un interés particular por las relaciones entre Perú y Extremo Oriente¹, o la vida religiosa de Lima. Así, son reconocidos sus artículos sobre santos y místicos de la capital peruana², y sus incursiones por el Perú préhispanico o el Perú de la Conquista³.

Anécdotas de la Conquista del Perú y procesos de la Inquisición en Lima le inspiraron varios cuentos y las divertidas *Inquisiciones peruanas* (1994), puentes entre investigación y ficción. Y mientras Iwasaki lleva años publicando literatura, acaba de sacar *Republicanos. Cuando dejamos de ser realistas*, un ensayo que compara América Latina y España en el siglo XIX, con ambición histórica pero –según palabras del autor- de tono « más bien literario». El libro ha recibido el premio Algaba 2008.

En doce capítulos, explora las similitudes, diferencias e influencias recíprocas que existieron entre América Latina y España a raíz de la independencia, en áreas tan distintas como la esfera política, la administración, la economía y las ideas. Con su acertada mirada de hispanófono de las dos orillas, Iwasaki concluye que en el siglo XIX ambos mundos padecían los mismos males : al independizarse de una metrópoli que no había entrado en la modernidad, las jóvenes repúblicas conservaron los achaques de su madre. De ahí el título del libro, con los juegos de palabra preciados del autor : republicanos también significa « publicano reincidente», alusión a los males de América Latina, mientras realistas se llamaban las tropas españolas de la guerras de independencia. El libro muestra pues cómo América Latina conservó los errores de España cuando se liberó de la corona española.

«Una modernidad a la antigua»

En el primer capítulo- Iwasaki afirma que España no había entrado en la modernidad cuando ocurrió la independencia, ya que la modernidad occidental empezó con la Revolución francesa, bajo la influencia de cuatro elementos que no existían en España : el desmoronamiento del feudalismo (España careció de una experiencia feudal semejante a la británica, germánica o francesa), la Reforma, la revolución industrial, la revolución cultural e ideológica. Al faltar aquellas realidades en España, las antiguas colonias no se separaron de ningún estado moderno, de manera que las nuevas repúblicas tampoco podían ser modernas. De ahí la actitud peyorativa hacia las instituciones democráticas, y los problemas económicos idénticos a los de España. «...compartimos las mismas taras y miserias » (p. 27) dice el autor, mientras la modernidad hubiera supuesto «...una actitud más respetuosa hacia la legalidad y las instituciones democráticas, una concepción laica del Estado y de la enseñanza pública (...) y una idea positiva del trabajo». (p. 29).

«A oscuras en el Siglo de las Luces»

El retraso se debió a la tardía participación del mundo hispánico en las « Luces», a pesar de que las ideas de la Ilustración fueron el germen del desarrollo humanista, económico, político y constitucional del mundo moderno. El retraso tiene una razón simple : los autores franceses –esencia del Siglo de las Luces- no se tradujeron al castellano antes de 1810, y hasta entonces los únicos que podían leerlos eran los aristócratas y los miembros del clero. Por eso, en América Latina como en España, las Luces jamás

iluminaron a las clases populares, y en ambos lados del Atlántico los genuinos afrancesados padecieron en sus carnes el exilio, la cárcel y la Inquisición.

«La tentación mercantilista»

Cuando las colonias hispanoamericanas se independizaron de su metrópoli, la mentalidad española – opaca a las Luces- influyó sobre la gestión de los nuevos Estados, manteniendo los males de la colonia. En la esfera política, la institución presidencial conservó los defectos de la monarquía (presidentes rodeados de cortesanos y que se creyeron fuera de la ley, nepotismo, etc). También la administración – heredera de la Corona que sacaba a subasta miles de puestos públicos – mantuvo la creencia de que éstos últimos eran una suerte de patrimonio personal con lo que supone de abusos, explotación e iniquidad de sus propietarios. Como en tiempos de la colonia, en las repúblicas no existía el concepto de igualdad ante la ley, y los indios siguieron pagando el tributo indígena por su sola identidad étnica (hasta 1854 en el Perú, 1857 en Ecuador y 1882 en Bolivia). De la misma manera, la economía de los nuevos Estados heredó de la Colonia una tradición de intervencionismo, con representantes de la Corona incompetentes y corruptos, así como privilegios y monopolios que dependían de contactos e influencias. Por fin, del período colonial se conservó la especialidad económica de América Latina : explotar un recurso económico hasta agotarlo (plata, salitre, pesca, estaño, caucho, tabaco, etc). Se ve entonces que en los aspectos políticos, sociales y económicos las nuevas repúblicas latinoamericanas no tenían las condiciones para vivir en democracia.

«Fernando VII nunca descubrió América»

Acerca de la indiferencia de la Corona (reyes borbones y ministros) hacia con América Latina, Iwasaki afirma que informes y estudios encargados por los distintos ministros durante el siglo XVIII no fueron leídos y terminaron sepultados en archivos y bibliotecas. La triste constatación vale para los informes para el buen gobierno de las colonias, los tratados sobre geografía y recursos naturales, así como los informes de las expediciones científicas. Tanta indiferencia se ve en el hecho de que España descubrió muchas plantas de América Latina a través de otros países : el consumo del tomate gracias a los italianos, el del tabaco gracias a los ingleses, el de la patata merced a los franceses que lo tenían de los alemanes.

«Constitución original y pecado constitucional»

Mientras el Reino Unido no tiene constitución y los Estados Unidos siguen con su primer texto de 1787, Iwasaki afirma que el exceso de textos constitucionales es un vicio de los países hispanos : concentran más del 40% de la producción constitucional de la historia mundial del derecho, con 403 textos de esta índole desde 1810.

«Bolívar 5-San Martín 3»

Como lo hace Borges en «Guayaquil», cuento del *Informe de Brodie*, el autor imagina también las palabras que intercambiaron Bolívar y San Martín en Guayaquil, el 26 de julio de 1822, cuando San Martín decidió retirarse para permitir la victoria de Bolívar contra las tropas realistas. Los dos hombres tenían personalidades muy distintas. El discreto y austero argentino jamás dio muestras de ser movido por la vanidad, la ambición y el protagonismo, mientras Bolívar era «un venezolano exhibicionista que procuró que cada nación liberada lo invistiera como autoridad vitalicia» (p. 86). Dos proyectos de independencia muy distintos los animaban: San Martín creía en una monarquía constitucional y Bolívar en un sistema republicano y parlamentario de ideología progresista y liberal.

«Caudillos, comandantes y generalísimos»

Dedicado a la tradición cuartelera y golpista de España y América Latina, el capítulo 7 muestra, que desde este punto de vista, el siglo XIX fue idéntico en ambos lados del Atlántico: cuartelazos, guerras, caudillos y mariscales de América Latina mucho recuerdan los 200 000 golpes, sublevaciones, pronunciamientos y revoluciones que tuvo España entre 1820 y 1873.

«Herejes, blasfemios y arrepticios»

La similitud también vale para las formas pasionales que tomó el anticlericalismo en los dos continentes. Después de la independencia, se mantuvo un catolicismo heredado de la colonia y marcado por una ruptura entre dogma y sensibilidad : «... siempre he creído que el delirante imaginario del barroco español – hirviente de beatas, flagelantes y apariciones – fue el primer latido del realismo mágico latinoamericano» (p. 110) dice Iwasaki. Tal concepción religiosa desató un anticlericalismo fanático que – por falta de cultura laica- nada tenía que ver con el ateísmo : «... ni en España ni en

América Latina surgió ningún movimiento intelectual capaz de enfrentarse al hecho religioso sin aprensión, con argumentos críticos y desde una distancia más racional que emocional» (p. 113). Es lo que muestran la quema de conventos durante la Segunda República española (1931-1939) y la oposición a la mejicana guerra de los Cristeros (1926-1929).

Mientras el capítulo 9 recuerda que la sociedad de los nuevos Estados – heredera de la sociedad colonial basada sobre las castas – exterminó a los indígenas y fomentó la inmigración europea, el capítulo 10 subraya la oposición radical entre los dos continentes respecto al concepto de nación : en América Latina lo progresista y revolucionario es afirmar que nunca hubo nación en Hispanoamérica, a falta de una burguesía que se opusiera a la aristocracia ; en España es lo contrario: tanto en Cataluña como en el País Vasco, la izquierda defiende con pasión el concepto de nación.

El final del libro se dedica más bien a las letras: según Iwasaki, los ensayistas políticos Ortega y Gasset y Unamuno tuvieron una influencia decisiva sobre el mexicano José Vasconcelos (1882-1959) y el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930). A la inversa, las letras hispanoamericanas influyeron sobre la literatura española durante todo el siglo XX, mucho antes del *boom*, y a partir de Rubén Darío.

Doce capítulos independientes sobre un tema común (América Latina y España en el siglo XIX) dejan transparecer la gran cultura del autor y constantes de su escritura. En los diez capítulos de *Libro de mal amor* – novela de Iwasaki – un narrador cuenta sus fracasos amorosos más espectaculares. Los capítulos independientes entre sí pueden leerse de forma autónoma, como cuentos. En *Republicanos*, la constelación de textos autónomos en torno a un tema común muestra de la misma manera lo que Iwasaki confiesa en su poética⁴: su voluntad de «encuentarlo todo», su irreprimitible tendencia a escribir textos breves.

También, la mirada de una franja del mundo hispánico sobre la otra, la había dado en *El Descubrimiento de España*, publicado en 1996, para contarrestar el entonces reciente quinto centenario del Descubrimiento de América que siguió dando una visión española o europea de los hechos. Las irracionales diferencias lingüísticas entre los dos continentes («la manito» vs. «la manita», «zorros» que suenan como «sorros»), la lucha desigual entre el yanqui Papa Noël y el Niño Jesús heredado de la colonia, y otros recuerdos divertidos del autor le permiten afirmar que descubrió la existencia de España el mismo año que la de los marcianos.

Por fin, los juegos de palabras, especialmente en los títulos, es un género en el que excela Iwasaki. *Republicanos*. *Cuando dejamos de ser realistas* pertenece a la misma estirpe que los artículos “Fray Martín de Porras. Santo, ensalmador y sacamuelas” y “Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima”⁵ o las ficciones *Helarte de amar* y

Libro de mal amor. El humor – idéntico en ambos lados del Atlántico – es patria común para españoles e hispanoamericanos y esboza las bases de un solo mundo hispánico : sin fronteras, categorías ni géneros, porque nunca los hubo ni en la vida ni en la escritura de Iwasaki.

NOTAS

1 Fernando Iwasaki Cauti. *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992. 286 pp.

2 Ver Fernando Iwasaki Cauti, “Vidas de santos y santas vidas: hagiografía reales e imaginarias en Lima colonial”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. LI-1, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1994; “Fray Martín de Porras. Santo, ensalmador y sacamuélas”, *Colonial Latin American Review*, III, vol. 1-2, New York, 1994; “Mujeres al borde de la perfección: Rosa de Santa María y las alumbradas de Lima”, *Hispanic American Historical Review*, 73: 4, Durham NC, 1993; “Santos y Alumbrados: Santa Rosa y el imaginario limeño del siglo XVII”, *Los dominicos y el Nuevo Mundo*, vol. III, Granada, 1990.

3 Ver Fernando Iwasaki Cauti, “Alucinógenos y Religión: aproximación hacia el arte Chavín”, *Histórica*, vol. XI num. 1, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1987; “Las panacas del Cuzco y la pintura Incaíca”, *Revista de Indias*, vol. XLVI, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1986; “Conquistadores o grupos marginales. Dinámica social del proceso de conquista”, *Anuario de Estudios Americanos*, vol. XLII, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1985.

4 Iwasaki Fernando. “Mi primera experiencia textual”. *El arquero inmóvil*, Eduardo Becerra, ed. Madrid: Páginas de Espuma: 2006. pp. 79-81.

5 Iwasaki, *op. cit.*

Adélaïde de Chatellus
Universidad de París Sorbonne (París IV)

José Alberto Portugal. *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado.* Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2007. 488 páginas.

José Alberto Portugal es Ph.D. por la Universidad de Texas y actualmente se desempeña como profesor en el New College of Florida. Su reciente libro es la expresión de su interés por la novelística arguediana plasmada, entre otros trabajos, en su tesis de bachiller “Autobiografía y autobiografía ficcional en *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas”.

El subtítulo del libro que reseñamos hace referencia, tomando unos versos de T. S. Eliot – “cada empresa / es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado” –, a la “inevitable condición experimental” de la obra de José María Arguedas y al “signo de la empresa de quien se interna en el estudio de esa obra”, reconocimiento tanto de lo arduo de esta última tarea, como del carácter múltiple de la escritura arguediana, tan alejada del estereotipo de ingenua e inmediata, como se la suele mayoritariamente considerar.

El libro se divide en dos partes. La primera explora “el drama de la recepción de la narrativa de Arguedas” y busca ser un esfuerzo por “empezar a darle forma al complejo proceso en el que se configura la imagen del autor y de la obra”. El segundo busca en sus novelas las claves para entender su “original imaginación” (17). Según Portugal, este trabajo no pretende llenar ningún vacío o deficiencia en el campo de los estudios arguedianos, sino nace de “una intensa y continua lectura y diálogo” (18) de más de 30 años con la obra del escritor.

En “Hacia una imagen del autor y de su obra. Una incursión en el drama de la recepción de la narrativa de Arguedas” se analizan diversos aspectos que habrían influido en la configuración de la fama póstuma del autor de *Yawar Fiesta* (YF). Se sostiene que, en un primer momento, la obra de

Arguedas se desarrolló en un “terreno hostil”. Para Portugal, ese discurso crítico que se va desarrollando en los años sesenta sería determinante en la posterior valoración artística e histórica de la obra del escritor andahuaylino. El punto central de esta vertiente, a la que denomina “tradición crítica arguedista”, se ubicaría en la famosa polémica de 1965 sobre la novela *Todas las sangres* (TS). Como se sabe, ese año, el Instituto de Estudios Peruanos organizó una serie de mesas redondas con el fin de discutir la relación entre literatura y sociología. La segunda de esas jornadas se dedicó al análisis del hasta entonces proyecto narrativo más ambicioso que había realizado Arguedas. En aquella ocasión, los intelectuales debatieron con el propio autor acerca de la naturaleza de su obra y varios la criticaron duramente, pues sostenían que ella proyectaba una versión distorsionada de la sociedad peruana. La discusión estuvo marcada no solo por el rechazo de esa novela en particular, sino porque se instaló la sospecha de que la novela, en general, proyecta una forma de ver, conocer y escribir acerca de la sociedad peruana errada y articulada.

Para J. A. Portugal, el verdadero centro de la discusión fue la delimitación de esferas del discurso o *dominios*, “un proceso de delimitación de fronteras entre modalidades o formas de discurso que se disputan la autoridad para configurar la imagen pública de los procesos de cambio social. La tensión y el conflicto entre dos campos de la práctica intelectual, literatura y ciencias sociales, es la tensión y conflicto entre dos géneros de discursos institucionalizados, novela y sociología (entre dos géneros de escritura: imaginativo-ficcional y teórico-científica; y, sobre todo, entre dos maneras de incursionar en el presente), que a su vez se encuentran en proceso de redefinición” (47).

Los límites entre el dominio de la literatura (en este caso, de la novela) y el de las ciencias sociales estaban entonces insuficientemente precisados. Y TS se ubica precisamente en esa incómoda zona de frontera.

En este punto, Portugal arriesga una interesante interpretación del proceso de composición de las novelas de Arguedas. Postula que ellas surgieron a partir de artículos etnológicos breves y sin relación con proyectos novelísticos, y que en medio del trabajo de campo emergió el impulso artístico y este terminó encausando el tema hacia la novela. El ejemplo extremo de este proceso sería *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde “Arguedas se afirma [...] como novelista allí donde se excusa como científico social” (67), de modo que “la novela, no el trabajo etnológico, termina siendo el instrumento de investigación con el que Arguedas intenta introducirse en el magma, en esa historia confusa que es el ancho presente de Chimbote, ese ‘universo inacabable’” (68).

En resumen, la polémica del 65 evidenciaría la dificultad de articulación de la obra de Arguedas con su contexto intelectual. El caso de *TS* no fue el primero, pero sí el más dramático. Esta posición sería retomada y reelaborada por críticos como Alejandro Losada y Vargas Llosa, pero desde vertientes ideológicas distintas.

El capítulo cuatro de este ensayo, “De la crítica comisarial a una lectura figural de la narrativa de Arguedas”, analiza lo que él denomina el principio de la “crítica comisarial”, iniciada por César Lévano y seguida por, entre otros, Alejandro Losada y Silverio Muñoz. Este discurso “se organiza en torno a la idea de que el proceso de esa obra se ve amenazado por el fracaso artístico-ideológico (Lévano), o deviene o supera ese fracaso (Muñoz), o desemboca en él (Losada)” (24).

Portugal considera que en artículos tempranos como los de Lévano se manifiesta ya un aspecto clave del debate del 65: “la preocupación por la influencia que el autor (el novelista) puede tener en la imagen pública de la dinámica social de su tiempo”, lo que da lugar a que se proponga “un discurso crítico-interpretativo que encuadra al discurso artístico” (99) con la intención de rescatarlo a pesar de sus debilidades. Lo curioso es que el propio autor termina por aceptar esta exégesis.

Así, en paralelo al discurso de carácter comisarial, se va formando otro, una lectura redentora, sobre todo de las novelas *YF* y *Los ríos profundos* (*RP*), que propone la existencia de un significado oculto, casi profético en la obra, es decir, una “lectura figural” en palabras de Portugal.

En el capítulo 5, “El tiempo de la novela”, Portugal retoma la polémica del 65 para precisar su contexto e intentar demostrar el impacto que tuvo ese evento en el desarrollo de la recepción novelística de Arguedas. En este apartado, uno de los más interesantes del libro, se confronta ese efecto con la idea de la novela en Arguedas. Destaca, entonces, que “la novela, en tanto novela social se define como una decidida incursión en la densidad del presente” (25). Los críticos confrontan a *TS* y a su autor con sus distorsiones (ver lo que no es) y limitaciones (lo que es posible y no es posible representar, y lo que se espera conseguir con ello) y ello se asocia con el simplismo o romanticismo de Arguedas. Dichas críticas se elaborarían desde la necesidad de especialización discursiva y en términos de parcelación de dominio de lo real. Paradójicamente, en dicha novela, como en las anteriores, Arguedas buscaba intensamente nuevas formas de representación de la naturaleza social del Perú, pues “está totalmente inserto en esa incursión en lo inarticulado, en el esfuerzo por explorar las distintas formas que adquiere la experiencia social de su tiempo, en la que se ponen en contacto lo nuevo y lo antiguo (incluso lo arcaico)” (115). Sin embargo, una de las consecuencias de la discusión en Lima fue que el propio novelista se convenció de que debía trabajar distinto: “desde la imagen de realidad que

le venía propuesta en esa otra forma de indagación (científica) sobre el país” (115).

Este contexto intelectual que ataca la novela al servicio de un discurso conceptual “no poético” parece producir demasiada ansiedad en el escritor. Este trata, entonces, de proceder científicamente, pero es un artista y su imaginación creativa termina por “representar aquello que no tiene todavía forma en el lenguaje social de su tiempo” (117). Frente a esto, la crítica vuelve a su cauce en un discurso que cede espacio a la imaginación. En este grupo de arguedianos, Portugal reconoce a Cornejo Polar, Sara Castro-Klarén, Ángel Rama, William Rowe, Julio Ortega y Alberto Escobar, principalmente.

El último capítulo del primer ensayo, “Hacia una imagen de la obra y el autor”, analiza dos coordenadas más del espacio de recepción de aquel momento, pero desde el ámbito de la ficción. Esos parámetros que habrían generado tensión en la crítica arguediana serían la “nueva novela” y el *boom*. Portugal se detiene especialmente en los artículos que Vargas Llosa dedicara a la obra del autor de *RP* durante los sesenta. En ellos, se ubica a Arguedas como uno de los pioneros de la nueva novela latinoamericana, destacando su capacidad para distanciarse de la novela regionalista e indigenista, y su tratamiento artístico de la lengua, aspecto que es registrado como su logro fundamental. Esta posición será compartida por otros críticos de la época, como Saúl Yurkievich y Juan Loveluck, quienes valorarán la obra de Arguedas en un contexto latinoamericano a partir del cual surge la necesidad de revisar el nuevo canon de la novela.

Según Portugal, Arguedas le abre un espacio de reflexión a Vargas Llosa para articular su propia posición de escritor. A partir de su defensa de Arguedas frente a las exigencias de la crítica, en la que destaca la posición independiente del creador frente a las demandas político-programáticas de su medio intelectual, Vargas Llosa coloca el límite en la valoración de Arguedas: este es un gran escritor, no un gran novelista, y en lo fundamental, un gran escritor andino. Esta opinión se plasmaría en *La utopía arcaica*.

Arguedas queda así consagrado como parte de un continuo literario, un momento de superación, pero que también está siendo rebasado. “A la hora del triunfo de la nueva novela, Arguedas ya está con un pie fuera del nuevo canon” (124). Recuerda también Portugal que al final de la década, en su ensayo “La nueva novela hispanoamericana”, Carlos Fuentes ya no menciona al autor de *TS*.

En conclusión, lo que se va dibujando por entonces es el fracaso de la novelística arguediana y, con ella, el de todo un proyecto intelectual en términos ideológicos y artísticos. Frente a ello, nuevamente toma forma un esfuerzo del otro sector de la crítica por construir una imagen de esta obra que fuera coherente desde el punto de vista histórico y artístico y que

combatiera la valoración negativa propuesta por “los comentaristas y publicistas del *boom*”.

El autor concluye este primer ensayo señalando que la crítica arguedista constituye “un complejo drama de recepción”, un proceso que expresa una doble tensión en la que entran en juego no solo las reglas de producción de una obra, sino también las de lectura de los discursos institucionales, el literario y el social.

En el segundo ensayo, “Novela e idea de la novela”, Portugal indaga acerca del proceso a través del cual el autor se va haciendo consciente de la naturaleza de su trabajo mientras lo realiza. Para ello, repasa, en las dos primeras partes, secuencialmente las novelas de Arguedas, desde *YF* hasta *Los zorros*, y concentra su atención en la forma de composición de las novelas. Destaca, por un lado, la inestabilidad formal como principio constructivo; y por otro, que la organización del material narrativo parece seguir las etapas de un rito de pasaje. Aquí aprovecha para reivindicar diversos procedimientos de Arguedas, como la representación de los discursos de los personajes en novelas criticadas precisamente por ello, como *El Sexto*, pues se relacionaron en su momento con los modos de la narrativa tradicional. Sin embargo, rescata en este diseño una intención dialógica que se iría acentuando hasta la última novela.

En la tercera y última parte, “La incursión en lo inarticulado: *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*”, postula la fuerte vinculación del escritor con los lenguajes sociales de su tiempo. Destacan especialmente el capítulo 7, “Dialogismo”, en el que señala una tendencia básica: el paso del relato escénico al predominio del diálogo; y el capítulo 8 “Ritualización”, en el cual se revela la particular densidad simbólica que proponen las últimas novelas.

Estas dos reflexiones preparan el camino para la conclusión del libro: a lo largo de la vida y obra de Arguedas se ha producido un desplazamiento de lo ritual en la representación narrativa al proceso de escritura, y de la constitución simbólica de los personajes al de la figura del autor. De allí que, para Portugal, el suicidio de Arguedas “se presenta (...) como acto que es un último esfuerzo de continuidad y coherencia semiótica” (472). Es un ritual en la vida que busca “engancha al lector en el esfuerzo continuo de sostener un proceso de producción de sentido” (id.). Desde esta perspectiva, la lectura de sus obras resucita al creador y reactualiza sus mensajes cargados de contradicciones, como la realidad misma, para que volvamos a intentar nuevas composiciones que hablen tanto de él como de nosotros, de sus tiempos y de los nuestros.

Las novelas de José María Arguedas es un valioso trabajo que, manejando una vasta y actualizada bibliografía, reflexiona sobre el discurso crítico que suscitó la obra de Arguedas y sobre la constitución del novelista como figura

simbólica. Lo original de su enfoque radica en el contrapunto que establece entre crítica y creación mostrando en qué medida aquella pudo determinar a esta. Quizás el segundo ensayo podía haber sido algo más audaz en su interpretación de las novelas y profundizar en su carácter experimental pero el resultado final es, sin duda, ampliamente favorable.

Jéssica Rodríguez López
Universidad ESAN, Lima

Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2009. 268 páginas.

El objetivo principal de este libro es analizar los discursos literarios y no literarios que giran en torno al conflicto armado que vivió el Perú durante las últimas décadas. Si bien el grueso del corpus analizado está formado por textos literarios y artísticos que llaman la atención sobre la centralidad que ha adquirido la representación literaria de la violencia armada, este no es un libro nada común de crítica literaria. Como expone Juan Carlos Ubilluz en el primer y más impactante capítulo del libro, el arte “no es”, es decir, no tiene una esencia positiva que permita distinguirlo de los discursos regionales de las ciencias, discursos que proponen tesis para darle significado a los fenómenos y explican determinados problemas. Por el contrario, si hay algo de distintivo en el arte y la literatura, es, siguiendo un argumento derridiano de Ubilluz, la posibilidad que nos brindan de acceder a la “experiencia de cómo se ha naturalizado un significado en el mundo” (66), vale decir, de confrontar un problema con la tesis que lo intenta explicar.

Por eso, los análisis que en este libro propician las lecturas de un poema, un film, un cuadro y, principalmente, de cuentos y novelas, dan acceso no sólo a las distintas representaciones sobre el conflicto armado, sino a la manera en que los mecanismos de representación discursiva se han naturalizado y diseminado en amplios sectores de la sociedad peruana. Frente a estos mecanismos, los textos literarios no permanecen neutros, sino que los reproducen, los critican o mantienen una relación ambigua que debe ser críticamente elucidada. A los autores de este libro les interesa sacar a la luz estos mecanismos y elucidar la manera en que los textos literarios se posicionan frente a ellos.

Uno de estos mecanismos discursivos es una vertiente del discurso oficial que considera al pasado violento como una pesadilla inexplicable que debemos olvidar y de la que finalmente los peruanos hemos despertado para reconciliarnos y encaminarnos a la prosperidad que ofrece la modernidad capitalista. Este despertar es denunciado como un subterfugio que permite evadir la confrontación con los antagonismos del pasado violento, como un sueño en el que lo justo es reconciliarnos a toda costa, incluyendo el sacrificio de la verdad. La confrontación con ese sueño que sacrifica la verdad le da su título a este libro; pero los autores están lejos de postular un acceso privilegiado a esa verdad, pues, como sostiene Ubilluz desde una postura lacaniana, la verdad es lo que “descompleta la totalidad del saber, [lo] que horada el saber aceptado” (67).

Para realizar este ejercicio de confrontación, los autores recurren a los marcos teóricos más radicales y utópicos del pensamiento crítico contemporáneo. Así, desfilan con versatilidad herramientas conceptuales que provienen principalmente del psicoanálisis lacaniano, la deconstrucción y el posmarxismo. Resalta la capacidad de los autores para explicar sintéticamente el aparato conceptual al que recurren en sus análisis. Los conceptos complejos no entorpecen, pues, la lectura de aquellos que los desconocen, sino que despiertan su interés. De tal modo, los autores cumplen con brindar didácticamente las herramientas conceptuales críticas para que el debate académico sobre el conflicto armado abandone tanto la represión implícita en la apelación al sentido común que hacen los sectores de derecha, como el estancamiento al que conducen las propuestas reivindicativas de la izquierda multiculturalista.

El libro está compuesto por ocho capítulos y una coda que pueden leerse como ensayos autónomos sin mayores problemas. Seis de los capítulos son de autoría individual y los otros dos junto con la coda son de coautoría. Los ensayos de contenido más teórico son los de Ubilluz y de su autoría es también el primer capítulo, la madeja de la que se desprenden algunos hilos conductores del libro: textos que ahí se analizan breve aunque impecablemente son retomados en el séptimo y octavo capítulos por Víctor Vich para proponer una lectura más detenida y complementaria.

El primer capítulo está dedicado al mecanismo de representación que presenta a la región andina, el escenario principal del conflicto, como una realidad arcaica y premoderna. Para explicar las implicancias de este mecanismo, se emplea la categoría de “fantasma”, aquella “pantalla que vela lo real de los antagonismos sociales” (21). Lejos de enfrentarse a la tarea de dar cuenta de la singularidad del mundo andino y de la complejidad de su proceso *sui generis* de modernización, los textos sobre la violencia armada representan al ande como una región por la que no ha pasado la modernidad. Es importante el hecho de que este fantasma atraviesa las diferencias ideológicas y los fines para los que se utiliza. Así, aparece tanto

en sectores criollos como en voces de la región andina.

Los problemas de representación del mundo andino en amplios sectores de la nación peruana se entroncan con las lecturas que propone Alexandra Hibbett en el segundo y el tercer capítulos sobre la imposibilidad de lograr una nación que se articule como comunidad que no margine a los sectores subalternos. Resalta la noción de “acto” de la filosofía de Alain Badiou que Hibbett introduce para referirse a la urgencia que percibe en los textos de Hildebrando Pérez Huaranca de un acontecimiento violento que quiebre con el orden establecido (91). Los matices de esta noción, que es retomada luego por Ubilluz, ofrecen las claves para entender la propuesta ética de este libro y deben ser cuidadosamente analizados para no confundir la manera en que los autores se inclinan por la necesidad del acto.

La opción por el acto no es una celebración de todo proceso de violencia basado en la seguridad de instaurar una verdad establecida de antemano. Por el contrario, el acto abre un proceso de verdad que carece de garantías y que por esa carencia depende de la fidelidad de los militantes hacia su causa. Si bien el acto es un salto al vacío que requiere de fe, en las representaciones de los terroristas se ve la manera en que ese vacío se llena con dogmatismo y se claudica en la fe. Así, lejos de ser la pesadilla inexplicable o un acto violento de fe, la violencia terrorista aparece como un proceso guiado por un programa político demasiado claro y en el que la fidelidad y el compromiso de sus militantes reemplazan la fe por la creencia dogmática. No obstante, como Ubilluz plantea en el cuarto capítulo a partir de los cuentos de Luis Nieto Degregori, el dogmatismo no es consustancial al hecho de ser militante, sino que son los militantes quienes deciden alienarse en la voluntad del líder.

En el quinto capítulo, Hibbett y Vich tratan la novela *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y la protesta contra el olvido de aquellos que han sido asesinados y aún no pueden descansar en paz. Mediante la categoría lacaniana de “entre-dos-muertes” (176), los autores se refieren al espacio liminal que los muertos habitan entre la muerte física y la muerte simbólica que no podrá sellarse hasta que se aplique justicia. En el sexto capítulo, Ubilluz y Hibbett examinan el cuento “El arcángel San Gabriel” de Dante Castro y la manera en que la literatura puede establecer un proceso de verdad para horadar los discursos que simplifican las posturas frente al conflicto armado. Aquí es donde aparece con una lucidez implacable la reflexión sobre la diferencia entre la falta de garantías del acto y el guión preestablecido del que parte la violencia terrorista.

En el séptimo y octavo capítulos, como ya hemos mencionado, Vich retoma el análisis de dos novelas. Para *La hora azul*, aplica la noción de culpa de Hannah Arendt como inmovilidad frente a la injusticia (233) y la vincula con la representación del *mea culpa* que los sectores de la oligarquía peruana realizan sobre su responsabilidad indirecta en el conflicto armado.

Sobre *Abril rojo*, plantea que este texto debe leerse bajo las coordenadas mercantilistas impuestas por el capitalismo editorial para los best-sellers. Finalmente, en la coda del libro, Ubilluz y Vich proponen una interpretación tan inquietante como penetrante del cuadro "Juicio sumario" de Ángel Valdez, que también aparece en la portada del libro.

Quizás faltó una sección para condensar las conclusiones principales de los capítulos. Asimismo, la introducción pudo haberse empleado para exponer los principales conceptos teóricos con el fin de que en los capítulos el análisis cobre más importancia que la explicación conceptual. No obstante, estos puntos menores no opacan en absoluto el gran mérito de este libro, que reside, en síntesis, en desarrollar una profunda reflexión sobre la representación del conflicto armado y en brindar las armas intelectuales para atravesar el fuego cruzado de polarizaciones en que se encuentra atrapado el debate en torno a la violencia política que vivió el Perú durante las últimas décadas.

Emmanuel Velayos

COLABORADORES

KATYA ADAUI SICHERI: (Lima 1977) es autora del libro de cuentos *Un accidente llamado familia* (Lima, Matalamanga, 2007), y prepara un nuevo libro de relatos.

LAURA ALZUBIDE: Crítica catalana radicada en Lima, estudió en la Universidad de Barcelona, y publica regularmente reseñas y ensayos literarios sobre autores contemporáneos en revistas como *Quehacer* en Lima y *Lateral* en Barcelona, entre otras publicaciones y suplementos literarios.

FERNANDO AMPUERO: Unos de los narradores peruanos más destacados, Ampuero (1949) es autor de las novelas *Caramelo verde* (1992), *Putu linda* (2006) y *Hasta que me orinen los perros* (2008), así como de las crónicas *Gato encerrado* (1987) y *El enano, historia de una enemistad* (2001). Su notable obra cuentística incluye *Paren el mundo que acá me bajo* (1972), *Deliremos juntos* (1975), *Malos modales* (1994), *Bicho raro* (1996), *Cuentos escogidos* (1998) y *Mujeres difíciles, Hombres benditos* (2005). El texto sobre Bryce Echenique fue su presentación de este autor en la Feria del Libro de Trujillo.

ENRIQUE BRUCE: Crítico y escritor. Tiene publicados un poemario, *Puerto* (Lima, 1992), y un libro de cuentos, *Ángeles en las puertas de Brandenburgo* (Lima, 1998). Ha publicado diversos artículos, poemas y ensayos en revistas de Lima y Nueva York, ciudad última donde reside enseñando español y literatura.

WALTER BRUNO BERG: Profesor de Literatura latinoamericana en la Universidad de Friburgo en Alemania; sus campos de trabajo incluyen literaturas hispanoamericana, española y francesa. Entre los libros que ha publicado destacan los siguientes: *Lateinamerika. Literatur • Geschichte • Kultur. Eine Einführung* (1995); *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX.* (1999; en col. con M. K. Schäffauer). *As Américas do Sul; O Brasil no Contexto Latino-Americano* (2001; en col. con C. Nogueira Brieger, J. Michael, M. -K. Schäffauer); *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación* (2004; en col. con K. Kiewert et al.); *France – Amérique latine: Croisements de lettres et de voies* (2007; en col. con Lisa Block de Behar).

LUIS HERNÁN CASTAÑEDA: Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado las novelas *Casa de Islandia*

(Estruendomudo, 2004), *Hotel Europa* (Peisa, 2005), el libro de cuentos *Fotografías de sala* (Alfaguara, 2007) y la novela juvenil *El chamán y la sacerdotisa* (Peisa, 2007). Publica con regularidad ensayos y artículos en revistas peruanas y extranjeras. Actualmente sigue estudios de doctorado en la Universidad de Colorado, Boulder.

LUCILA CASTRO DE TRELLES: Historiadora, egresada de la Pontificia Universidad Católica del Perú, discípula de Franklin Pease. Sus publicaciones incluyen: *Relación de la religión y ritos del Perú hecha por los padres Agustinos*. Estudio preliminar y edición de L.C.T. Fondo Editorial PUCP. Lima. 2002. *Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco, de cumbicus amitayos, obrajeros y mineros*, Lima, Minera Barrick. 2005. Ha publicado también una serie de trabajos sobre los autos sacramentales en el Perú, así como estudios sobre los Quipus coloniales y los orígenes de la hacienda.

SARA CASTRO-KLAREN: Profesora de Cultura y Literatura Latinoamericana en Johns Hopkins University. Sus campos de investigación son la novela contemporánea, teoría literaria y cultural y la historia intelectual. Ha publicado *El mundo mágico de José María Arguedas* (Lima, 1973, París 2004), *Understanding Mario Vargas Llosa* (Columbia, S.C. 1990) y *Escritura y transgresión en la literatura latinoamericana* (México, 1989). Ha preparado ediciones y co-ediciones, entre ellas: *Women's Writing in Latin America: An Anthology* [con Sylvia Molloy y Beatriz Sarlo] (1991), *Latin American Women's Narrative: Practices and Theoretical Perspectives* (2003), *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth Century Latin America* [with John Chasteen] (2004). Trabajos suyos sobre temas teóricos y coloniales están incluidos en varias compilaciones entre ellas *Structures of Power: Essays in Spanish American Fictions* (eds. Terry Peavaler y Peter Standish, 1996), *New World Encounters* (ed. Stephen Greenblatt, 1993), *Thinking The Limits of the Body* (eds. Jeffrey Cohen y Gail Weiss, 2002), *Heterotopias* (eds. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove, 2003), *The Latin American Subaltern Reader* (ed. Ileana Rodríguez, 2001), *Nepantla* (2001), *José María Arguedas: The Fox From Up Above and The Fox From Down Below* (ed. Julio Ortega, 2000), *Literary Cultures of Latin America* (ed. Mario Valdés, 2003) *Coloniality at Large* (eds. Mabel Moraña, Carlos Jáuregui, Enrique Dussel, 2008) y *Telling Ruins* (eds. Vicky Unruh y Michael Lazara, 2009). Su próximo libro sobre cuestiones coloniales es *The Narrow Passage of Our Nerves*.

ENRIQUE CORTEZ: Realizó estudios de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y estudios de maestría en Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Entre 2001 y 2005

fue editor del *Suplemento Identidades* y de la sección de cultura del diario *El Peruano*. Ha sido profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad Federico Villarreal y editor de la revista *Cuestión de Estado*. Hizo el master en literatura latinoamericana en Temple University, Filadelfia, y actualmente es candidato doctoral en el programa de Literatura Hispánica y Estudios culturales de Georgetown University. Ha publicado ensayos y comentarios de tema literario en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Revista Iberoamericana*, *Alpanchis*, *Hueso Húmero*, *Taller de Letras*, *Galerna* e *Identidades*. En 2007 publicó la nouvelle *La felicidad de los muertos* (Lima: Mundo Ajeno Editores).

ADÉLAÏDE DE CHATELLUS: Profesora titular de la Universidad de París Sorbonne (París IV). Se dedica a las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea. Autora de artículos sobre Andrés Neuman, Fernando Iwasaki, o el relato breve contemporáneo, ha publicado *Vivir del cuento. El cuento hispanoamericano contemporáneo* (2009), Actas de un coloquio del mismo nombre. También es traductora de poesía y relatos hispánicos al francés. Su traducción de Antonio Carvajal recibió el Premio de la Academia de Bellas Letras de Granada (2006). Está publicando una antología bilingüe de Iwasaki y otra de Méndez Guédez.

IRMA DEL ÁGUILA: Lima (1966). Estudió sociología en la Universidad Católica del Perú y tiene una maestría por NYU. Ha sido distinguida por varios concursos de relatos, entre ellos el II Concurso de cuentos Lan.com y La Tercera de Chile. Es autora de *Tía, saca el pie del embrague, El último capítulo* (2001) y la novela *Moby Dick en Cabo Blanco* (Lima, Estruendomudo, 2009), dedicada a la leyenda de Hemingway pescador del merlín en esa caleta del norte peruano.

PAOLO DE LIMA: Hizo estudios de Derecho en Lima, una maestría en Creación Literaria en El Paso, Texas, y una maestría de Literatura en Ottawa. Actualmente culmina estudios de doctorado en la Universidad de Ottawa. Ha publicado los poemarios *Cansancio* (Filadelfia 1995 y Lima 1998) y *Mundo arcano* (Lima 2002). Ha publicado poemas, artículos y ensayos en Perú, Chile, México, Estados Unidos, España y Canadá.

CECILIA ESPARZA: Es doctora en literatura por el Departamento de Español y Portugués de New York University, y Profesora Asociada del Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado *El Perú en la Memoria. Sujeto y nación en la Escritura Autobiográfica* (Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2006) y diversos artículos sobre literatura hispanoamericana contemporánea.

ÁNGEL ESTEBAN: (Zaragoza 1963). Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Granada, España. Es autor de una amplia obra crítica, editorial y antológica sobre letras hispanoamericanas, que incluyen estudios sobre Bécquer, Rubén Darío, y letras cubanas del siglo XIX. Entre sus compilaciones está una *Antología de la poesía latinoamericana* publicada por Visor; y entre sus ediciones la de *Vida de la monja Alferéz* (Cátedra). Es autor también de dos libros de crónica literaria de mucho éxito de lectura, *Gabo y Fidel: el paisaje de una amistad* (2004) y, con Ana Gallego, coordina el Grupo de estudios atlantistas de la Universidad de Granada.

MIRKO LAUER: Doctorado en la Universidad de San Marcos, donde ha enseñado literatura, es poeta, crítico de arte y de literatura, además de narrador y comentarista político. Ha publicado libros sobre historia del arte y artesanía así como ediciones que recuperan la aventura vanguardista en el Perú. También es autor de dos novelas, *Secretos inútiles* (1991) y *Orbitas, Tertulias* (2006). Sus libros de poesía más innovadores son *Ciudad de Lima* (1986), *Sobrevivir* (1986), *Bajo continuo* (1974), y *Tropical cantante* (2006).

EZIO NEYRA: Ha publicado dos novelas, *Habrá que hacer algo mientras tanto* (2005) y *Todas mis muertes* (2006). Es coeditor de la editorial Matalamanga y miembro de la Asociación Civil Niñolee. Actualmente hace el doctorado de literaturas hispánicas en la Universidad de Brown.

CARMEN OLLÉ: Poeta y narradora peruana nacida en 1947. Es autora del importante libro de poemas *Noches de adrenalina*, Lima: Cuadernos del Hipocampo, 1981, así como de los libros *Todo orgullo humea la noche, prosa y poesía*, 1988; *¿Por qué hacen tanto ruido?*, novela, 1992; *Las dos caras del deseo*, novela, 1994; *Pista falsa*, novela, 1999; y *Una muchacha bajo su paraguas*, relato, 2002.

JULIO ORTEGA: Profesor de literaturas hispánicas en Brown University, donde dirige el Proyecto Transatlántico. Sus últimos libros son *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature* (Londres: Reaktion Books, 2006); *Adiós Ayacucho* (Lima: Universidad de San Marcos, 2008); *Imagen de Carlos Fuentes* (México: Jorale, 2008); *Teoría del viaje* (Madrid, Centro de Arte Contemporáneo, 2009); y sus ediciones recientes son *Rubén Darío: Obra poética* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2007), los tres primeros volúmenes de la *Obra reunida de Carlos Fuentes* (México, FCE, 2007-8), *El Hacer Poético* (México: Veracruzana, 2008) y la *Antología del Nuevo Cuento Latinoamericano* (Madrid: Marenostrom, 2009). Dirige las series *Nuevos Hispanismos* (Vervuert Iberoamericana), *Aula Atlántica* (Fondo de Cultura Económica) y *MarAdentro* (Universidad Veracruzana).

ALBERTO PORTUGAL: Es Bachiller en Humanidades, con Mención en Lengua y Literaturas Hispánicas, de la Pontificia Universidad Católica del Perú; y Doctor en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Texas en Austin. Actualmente es Profesor Asociado de Español en New College of Florida. Su trabajo docente y de investigación se concentra en la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX, con especial énfasis en el estudio de la novela. Ha publicado el libro *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado* (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007) y ensayos sobre Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Miguel Gutiérrez. Prepara un estudio sobre una particular coyuntura de la literatura peruana: “¿Un gótico peruano? Representaciones de la violencia, el ‘otro’ y re-configuraciones del pasado en la literatura peruana, 1885-1935”.

SUSANA REISZ: Su vida académica ha transcurrido entre cuatro países: Argentina, Alemania, el Perú y los Estados Unidos, donde reside desde 1989. Actualmente es Profesora en Lehman College, City University of New York. Su obra teórica y crítica cubre un espectro temático amplio: desde la literatura y la teoría literaria de la antigüedad a la teoría literaria feminista y la literatura hispanoamericana contemporánea. Ha publicado, entre otros libros (y numerosos artículos sobre todos esos temas) *Teoría literaria. Una Propuesta* (Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 1986), y *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (Lérida: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996)

JÉSSICA RODRÍGUEZ LÓPEZ: Profesora de Lenguaje y Literatura de las universidades ESAN y Antonio Ruiz de Montoya, en Lima. Actualmente prepara su tesis de maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, dedicada a los discursos representados en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas. Sobre Arguedas ha publicado los ensayos: “Los zorros, el largo camino hacia el diálogo” en *Trascendiendo fronteras: Lo hispano y su literatura*, ed. Enrique Herrera, Lock Haven University of Pennsylvania, 2004, 57-65; y “Dos formas de asumir lo maravilloso americano: Alejo Carpentier y José María Arguedas”, *Casa de las Américas*, 238, La Habana, abril – marzo, 2005, 123-128.

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO: Catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca, donde también dirige la Cátedra de Literatura Venezolana “José Antonio Ramos Sucre”. Premio “María de Maeztu” de la Universidad de Salamanca a la excelencia investigadora (2008). Ha trabajado sobre autores de los siglos XIX y XX, cubanos (José Martí, Julián del Casal, José Lezama Lima, Gastón Baquero,

Virgilio Piñera) y venezolanos (José Antonio Ramos Sucre, Ana Enriqueta Terán, José Balza), así como poesía y prosa de los mismos siglos desde el modernismo. Entre sus publicaciones: *El "Paradiso" de Lezama Lima* (1980); *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig* (1991); Rubén Darío (2002); *Asedios a la escritura de José Lezama Lima* (2008). También ha hecho ediciones y trabajos críticos acerca de Gonzalo Rojas, Carlos Germán Belli, Álvaro Mutis, y Jorge Volpi. Organizó en 2000 en XXXIII Congreso Del IILI, cuyas actas se titularon *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas* (2003).

ROGERS SANTIVÁÑEZ: (Piura, 1956). Estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En Lima fue parte del movimiento de poetas *La Sagrada Familia* (1977), y después del grupo *Hora Zero* (1980). Es uno de los fundadores del movimiento *Kloaka* (1982). *Dolores Morales de Santibáñez. Selección de Poesía* (1975-2005) es de 2006 y *Labranda*, su libro más innovador, de 2008. Hizo el doctorado de literatura en la Universidad de Temple, Filadelfia, y fue después profesor de español en la Universidad de Princeton.

MARGARITA SAONA: Estudió lingüística y literatura en la Universidad Católica. Vivió en Nueva York entre 1991 y 1997 y obtuvo el doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Columbia. Desde 1998 enseña en la Universidad de Illinois en Chicago. En 2004 publicó *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea*. Actualmente está explorando el impacto de los traumas sociales en la articulación de la masculinidad en el Perú. Entre sus artículos destacan "The Knowledge That Comes from Seeing: Yuyanapaq and the Peruvian Truth and Reconciliation Commission," "Melancolía y epifanía en Borges" y "Pierced Tongues: Language and Violence in Carmen Boullosa's Dystopia." También ha publicado una colección de cuentos breves bajo el título de *Comehoras*.

CARMEN SAUCEDO: Hace el doctorado en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Brown. Ha publicado artículos sobre literatura y violencia política en el Perú en *Lhymen, Sieteculebras: Revista Andina de Cultura y Crónicas urbanas: análisis y perspectivas urbano-regionales*.

JOSÉ TOLA: Uno de los artistas plásticos más originales del Perú, nació en Lima, en 1943. De 1963 a 1969 estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España. Ha expuesto su obra en numerosas muestras individuales en varios países. En 1998 obtuvo el premio Bienal Tecnológica, en Lima; en 1986 el Primer Premio de Pintura en la segunda

Bienal de La Habana, Cuba; en 1969, el Primer Premio de Pintura. Tercer Salón de Artes Plásticas San Isidro.

EMMANUEL VELAYOS: Es Bachiller en Lingüística y Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde ejerce de jefe de práctica y coordinador de cursos de literatura. Durante su pregrado obtuvo las becas de excelencia académica de su universidad. Actualmente, se encuentra terminando su tesis de licenciatura “Un criollo mercantil: ambivalencia y cinismo en textos de Ramón Rojas y Cañas”, texto que será parcialmente publicado como un artículo dentro de *La República de papel*, recopilación de estudios de diversos autores sobre el periodismo peruano decimonónico.

MARCEL VELÁSQUEZ CASTRO: Magíster en literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Investiga en el área de la literatura peruana decimonónica, novela peruana contemporánea, estudios culturales y teoría poscolonial. Ha publicado los libros *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana* (2002) y *Las máscaras de la representación. El sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú* (2005).

CYNTHIA VICH: Profesora de literatura y cultura latinoamericana en Fordham University, donde también es directora asociada del centro de estudios latinoamericanos (LALSI). Estudió literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú, y luego se doctoró en Stanford University en 1995. Es autora de *Indigenismo de vanguardia en el Perú*, libro que estudia el rol de la revista peruana “Boletín Titikaka” como integradora del vanguardismo y el indigenismo peruano de los años veinte. Ha escrito artículos sobre la obra de autores relacionados al canon indigenista peruano como Carlos Oquendo de Amat, Eleodoro Vargas Vicuña y Edgardo Rivera Martínez. Recientemente, ha escrito sobre *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy y sobre la poesía de Blanca Varela.

CARLOS VILLACORTA: Es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Boston y es profesor en Colby College, Maine. En 1998, formó parte del grupo de poesía *Inmanencia* con el que publicó los libros colectivos *Inmanencia* (1998) e *Inmanencia: Regreso a Oubórea* (1999). Sus libros incluyen *El grito* (2001), *Triptico* (2003) y *Ciudad Satélite* (2007). Ha hecho la selección y antología de *Los relojes se han roto: Antología peruana de los noventa* (Guadalajara, 2005), así como *Antología de Poesía Perú – Ecuador 1998-2008*. Poemas suyos han aparecido en la antología de *Hostos Review / Revista hostosiana – Destellos Digitales: Escritores Peruanos en los Estados Unidos 1970-2005*, Cutbank entre otras.

Además, diversos artículos suyos sobre crítica latinoamericana han aparecido en revistas académicas.

CHARLOTTE WHITTLE: Después de hacer su B.A. en Oxford inició su doctorado en Brown University, donde ha sido Instructor del Department of Hispanic Studies, y Writing Fellow del Sheridan Writing Center. Prepara una tesis doctoral sobre la poesía de César Vallejo.

CARLOS YUSHIMITO: Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Actualmente estudia un M.A. en Estudios Hispánicos en Villanova University, Pennsylvania. Es autor de los libros de cuentos *El Mago* (Lima, 2004), *Las islas* (Lima, 2006) y *Equis* (Riobamba, 2009), y co-antólogo de *Perú-Ecuador. Cuentos: 1998-2008*. Ha sido incluido en diversas antologías entre las que destacan: *Disidentes. Muestra de la nueva narrativa peruana; Selección Peruana* (1990-2007) y *El futuro no es nuestro. 69 autores latinoamericanos*.

MIGUEL-ÁNGEL ZAPATA: Profesor de literatura latinoamericana en la Universidad de Hofstra, Nueva York. Poeta y crítico, es autor de *Luces de la memoria*. Caracas: Ediciones Arkadia, 2003; *Cuervos*. México: Universidad de Puebla, 2003; *El cielo que me escribe*. México: Ed. El Tucán de Virginia, 2002; *Moradas de la voz. Notas sobre la poesía hispanoamericana contemporánea*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002; *Escribir bajo el polvo*. Lima: El Santo Oficio, 2000; *Nueva poesía latinoamericana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999; *Metáfora de la Experiencia. La poesía de Antonio Cisneros*. Lima: PUCP, 1998; *Lumbre de la letra*. Lima: El Santo Oficio, 1997; *El Bosque de los Huesos. Antología de la Nueva Poesía Peruana*. México: El Tucán de Virginia, 1995 [coedición con José A. Mazzotti]; Brookings Hall. Barcelona, 1994 (Plaquette); *El pesapalabras. Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima: Tabla de Poesía, 1994; *Poemas para violín y orquesta*. México: Premia Editora, 1991; *Imágenes los juegos*. Lima: I.N.C., 1987.

CHRYSYTIAN ZEGARRA: Es doctor en Literatura Hispánica por la Universidad de California en Los Ángeles, y actualmente enseña en la Universidad de Indiana-Bloomington. Ha publicado artículos de crítica literaria en revistas como *Mester, Hispanic Poetry Review, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Intermezzo Tropical*, entre otras. Además, ha publicado los poemarios *El otro desierto* (2004), *Sacrificios* (2007), *Escena primordial y otros poemas* (2007) – Premio Copé de Oro de la XII Bienal de Poesía organizada por PetroPerú – y *Cinema de la crueldad* (2009).

V TRANSATLANTIC CONFERENCE AT BROWN UNIVERSITY

Call for Papers

Futuros

(Transiciones, Agencias, Traducciones)

The Transatlantic Project at Brown welcomes abstracts on new trends, topics, agents, and cultural artifacts that are configuring the immediacy of the future. Proposals on new ideas, debates and scenarios are expected. Also, sessions on narratives of the new young film and music; blogs and electronic literature. Papers, in Spanish or English, may document a sense of the future as a process of translation, a state of bilingualism and the rise of networks of communication.

The conference is especially interested, but not limited to the perspectives of Cuban reforms and discussions on modernity in Peru. Proposals on ethical issues, political discourses, and class and cultural representations are also welcome.

We will celebrate the writers Luis Goytisolo (Spain), Sergio Ramírez (Nicaragua) and Reina María Rodríguez (Cuba).

The centenaries of Emilio Adolfo Westphalen and José María Arguedas as well as the 40 years of Alfredo Bryce Echenique's *Un mundo para Julius* convoke special sessions.

Co-sponsored by Brown's Department of Hispanic studies and Center for Latin American Studies, Instituto Cervantes, New York, Universidad de Guadalajara, TEC de Monterrey, and CONACULTA, Mexico.

April 7 – 10, 2010

E-mail abstract by January 15, 2010 to:

MaríaPizarroPrada@brown.edu

Hispanic Studies • Box 1961

Brown University • Providence, RI 02912

Registration: Students \$75.00 • Professors \$100.00

