

Ajos & Zafiro



- Narrativa Peruana en los Noventa
- Literatura y Género
- Los Orígenes del Cuento Moderno en el Perú
- Treinta Años de Julius
- Poesía: Dylan Thomas / Silva Santisteban
- Entrevistas: Reisz / Elmore

Ajos & Zafiroso





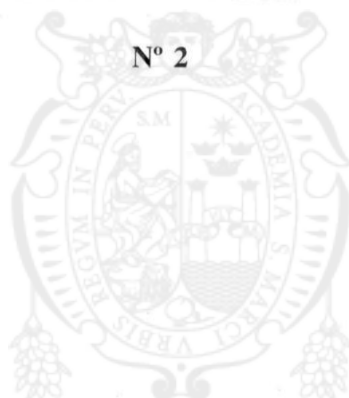
Ajos & Zafiros ©
Derechos Reservados
Hecho el Depósito Legal
N° de registro: 99-4740

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Ajos & Zaφiros

Revista de Literatura

Nº 2



Ajos & Zafiros

Revista de Literatura

Consejo Directivo

Víctor Coral Cordero
Marcel Velázquez Castro
Agustín Prado Alvarado
José Cabrera Alva

Comité editorial

Elio Vélez Marquina
Maia Rojas Brückmann
Milagros Munive Córdova

Correspondencia

Sor Tita 396 Dpto. 201, Lima - Perú
Telefax: (51-1) 271 3073
Web: <http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe>
E-mail: ajosyzafiros@perucultural.org.pe

Cuadro de carátula y viñetas

Fernando Olivos

Diagramación de carátula

Flora Cabrera Alva

El Comité Editorial sólo devuelve los originales solicitados y no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no requeridas. La revista no comparte necesariamente las opiniones de los artículos firmados en este número.

SUMARIO

PRESENTACIÓN 11

NOTICIAS DEL CORSARIO NEGRO

Julius cumple 30 años Agustín Prado Alvarado 15
Oscar Wilde Joseph Prat 17

ENSAYOS

Dossier 1: Literatura y Género

La poética del cuerpo de Diamela Eltit Rocío Silva Santisteban 21
Entrevista a Susana Reisz 31

Dossier 2: Narrativa en los 90

Nuevos sujetos y escenarios de la novela en los 90 43
Marcel Velázquez Castro
La novela histórica: postmodernidad y diferencia 59
Miguel Maguiño Veneros
Entrevista a Peter Elmore 71

CREACIÓN

Poesía

La humildad de los sueños y otros poemas	César Silva Santisteban	91
Cuy/ Buitre	Elio Vélez Marquina	96
Dos poemas	Jaime Rodríguez	99
Maderamen/Territorio	José Cabrera Alva	101

Narrativa

Lou, jálame las grenchas otra vez	Frida Tristán	105
Diazepam	Dante Trujillo Ruiz	111

TRADUCCIÓN

Oh, hazme una máscara y otros poemas	Dylan Thomas	117
Cuatro poemas	Joyce Mansour	121
La imagen en la piedra	Roger Caillois	124

DOCUMENTOS

Hemerografía de <i>Haravi</i> (1963 - 2000)	Víctor Mazzi H.	129
---	-----------------	-----

FANTASMAS DE PAPEL

Dossier 3: Orígenes del cuento moderno en el Perú

El primer cuento peruano	Cecilia Moreano	159
Un amor en sueños	Paulino Fuentes Castro	167
Notas sobre <i>El Perú Ilustrado</i>	Marcel Velázquez Castro	177
La herencia	M. Cloamón	184
Ictérico	José Santos Chocano	187

NOTAS

Una antología discutible	Camilo Fernández C.	193
Aproximaciones a <i>Monólogo desde las tinieblas</i>	Carlos García Miranda	197

GALEÓN DE LIBROS

Marco Martos. <i>El mar de las tinieblas</i>	Carlos Garayar
D. Moromisato. <i>Chambala era un camino</i>	Maia Rojas Brückmann
José Pancorvo. <i>Profeta el cielo</i>	José Cabrera Alva
José Watanabe. <i>Cosas del cuerpo</i>	Víctor Coral
R. Santa Cruz. <i>El evangelio según Santa Cruz</i>	Marcos Mondoñedo
Domingo de Ramos. <i>Cenizas de Altamira</i>	Víctor Coral
Carlos Fuentes. <i>Los años con Laura Díaz</i>	Agustín Prado Alvarado
Bruno Mendizábal. <i>Nocturno de San Felipe</i>	Carlos Espinal
Hidefuji Someda. <i>El imperio de los incas</i>	Miguel Maguiño V.
Lady Rojas. <i>Alumbramiento verbal en los 90</i>	Milagros Munive
Alonso Rabí. <i>En un purísimo ramaje de vacíos</i>	Víctor Coral
Lorenzo Helguero. <i>El amor en los tiempos del cole</i>	Víctor Vich

DATOS DE LOS AUTORES

227



PRESENTACIÓN

Muchos años después, frente al pelotón de la crítica, *AJOS & ZAFIROS* tenía que volver para –lejos de los dedos quebrados de la teoría plañidera, y de la pluma inmanente de los pavo irreales– romper el desconcierto literario del patio de letras.

Tres son los núcleos centrales de esta entrega. Por un lado, los estudios de género, donde destacan el texto de Rocío Silva Santisteban sobre la poética de Diamela Eltit y la entrevista a Susana Reisz. El segundo eje intenta un balance de la novela en los 90, con dos ensayos y una entrevista a Peter Elmore. En la sección Fantasmas de Papel, nuestro tercer eje, presentamos una inquisición sobre los orígenes del cuento en el Perú, donde el lector encontrará un olvidado texto de Paulino Fuentes, primer cultor del cuento moderno nacional, y un singular relato de José Santos Chocano, entre otras sorpresas.

Además, en nuestra sección de creación, ofrecemos poemas de César Silva Santisteban, y en narrativa, un cuento de Frida Tristán, joven escritora arequipeña. En nuestra sección de traducciones, ofrecemos versiones libres de Dylan Thomas, Joyce Mansour y Roger Caillois, que delatan nuestra pasión por otras lenguas.

En el imperio de la Internet, anunciamos la conversión de *AJOS & ZAFIROS* en una revista también virtual. Nuestra página web <http://www.ajoszafiros.perucultural.org.pe>, incluida en el Centro Cultural Perú Virtual de Telefónica, nos permite multiplicar los contactos con lectores y detractores cibernautas.

En tiempos inciertos, los reconocimientos se hacen necesarios. Por ello incluimos una hemerografía de la revista *Harani*, a la cual Paco Carrillo dedicó gran parte de su vida. Por otra parte, y en una onda más festiva, recordamos los cien años de la muerte del esteta irlandés Oscar Wilde proponiendo un divertido concurso a nuestros lectores; además, celebramos los treinta años de *Un mundo para Julius*, revelando las travesuras editoriales que lo persiguieron.

Last but not least, tenemos la sección de reseñas, donde examinamos a veces imparcialmente, pero siempre atrevidamente lo último de la producción literaria de nuestro medio.

Esperamos que, otra vez, sean los lectores los que nos regalen sus favores al leer la revista. «*The rest is dross*», as Pound said.



a
&
z

NOTICIAS DEL CORSARIO NEGRO



z
&
a

JULIUS CUMPLE TREINTA AÑOS

 Agustín Prado Alvarado

Un mundo para Julius fue editado hace treinta años en la capital catalana del libro en español: Barcelona. El sello editorial con el que vino al mundo fue el ya desaparecido Barral Editores. Probablemente es la novela más leída y estudiada de Alfredo Bryce Echenique. Nos gustaría rememorar las tres décadas que cumple recordando, concisamente, los recorridos de la primera edición que por lo anecdótico de los incidentes bien podría ser partícipe de las situaciones “exageradas” de las que son víctimas los personajes imaginarios de Bryce Echenique como Martín Romaña, Felipe Carrillo o Max Gutiérrez.

El manuscrito se presentó al prestigioso concurso Biblioteca Breve de 1970, convocado por la editorial Seix Barral. Razones internas de la editorial impidieron que se fallase el premio. Pero según comenta Bryce el propio Carlos Barral (jurado y editor de esa editorial) le reveló que de haberse fallado el premio su libro habría sido el triunfador. Sin embargo, otros miembros del jurado (entre ellos Vargas Llosa y García Márquez) señalaron que la novela ganadora fue *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. *Un mundo para Julius* ha gozado de un saludable éxito desde su aparición, no obstante que la primera edición estaba plagada de erratas. En total 750 errores. Por reclamo del propio autor se preparó una segunda primera edición. Pese a que el propio Carlos Barral (editor de la novela) le prometió quemar los ejemplares sobrantes (se imprimieron cinco millares), éstos se salvaron de la hoguera y viajaron a instalarse en librerías latinoamericanas tal

como lo comprobó y confesó el propio Bryce en *Permiso para vivir. Antimemorias* (1993 p. 255.)

A pesar de ese tropiezo editorial existen actualmente diversas y cuidadas ediciones en diferentes lenguas. La ironía que persigue las ediciones de *Un mundo para Julius* alcanzó nuevamente a la preparada por Julio Ortega para la editorial española Cátedra. Recordemos que estas ediciones se caracterizan por su pulcritud y por poseer notas aclaratorias y un estudio preliminar de la obra. La edición de *Un mundo para Julius* no presenta notas y cambia por descuido el título en el índice del primer capítulo: “El palacio original” por “El pecado original”. Pese a estos errores la edición disfruta de un sustancioso estudio del crítico peruano. Acompañan a la edición un apéndice y un glosario que contiene dos comienzos de *Un mundo para Julius* (con el de Ortega podrían ser tres comienzos) y confesiones del autor sobre su novela y su escritura personal.

Todos los deslices editoriales por los que ha pasado esta novela no han mermado el gusto de los lectores. Es por eso que uno de los mejores homenajes a *Un mundo para Julius* lo encontramos en la encuesta publicada por la revista *Debate*, volumen XVII N° 81-febrero - abril de 1995, donde por votación de un considerable público relacionado con la literatura (escritores, académicos, profesores, etcétera) fue elegida la mejor novela peruana. □

OSCAR WILDE (1854-1900)

 Joseph Prat

A manera de homenaje a un escritor tan lúcido como lúdico, proponemos al lector identificar en la siguiente relación de aforismos y máximas, aquel o aquella que no pertenece al escritor irlandés.

“No hay nada como el cariño de una mujer casada. Es una cosa de la que ningún marido tiene la menor idea” (*El Abanico de Lady Windermere*)

“La única diferencia que hay entre un capricho y una pasión eterna es que el capricho... dura más tiempo” (*El retrato de Dorian Gray*)

“Más de la mitad de la cultura moderna procede de lo que no debería leerse” (*La importancia de llamarse Ernesto*)

“Un crítico no puede ser imparcial en el sentido vulgar de la palabra. Sólo podemos dar una opinión imparcial sobre las cosas que no nos interesan; sin duda por eso mismo las opiniones imparciales carecen siempre de valor” (*El crítico artista*)

“El hombre es menos él mismo cuando habla por cuenta propia. Dele usted una máscara y dirá la verdad” (*El crítico artista*)

“El único deber que tenemos con la historia es el de escribirla de nuevo” (*El crítico artista*)

“Una idea que no es peligrosa no merece ser idea” (*El crítico artista*)

“Para ser popular es indispensable ser una mediocridad” (*Máximas*)

“El egoísta es aquella persona de mal gusto que piensa más en sí misma que en mí.” (*Máximas*)

“El cigarrillo es el modelo perfecto del perfecto placer. Es exquisito, le deja a uno insatisfecho pero no del todo. ¿Qué más desea?” (*El retrato de Dorian Gray*)

“Yo puedo resistir a todo menos a la tentación” (*El abanico de Lady Windermere*)

“El mundo es un teatro, pero la obra tiene un reparto deplorable” (*El crimen de Lord Arturo Saville*)

“La vida es un feo cuarto de hora, compuesto de minutos exquisitos” (*Máximas*)

“ El público es prodigiosamente tolerante: lo perdona todo, menos el talento” (*El crítico artista*)



a
&
z

ENSAYOS



z
&
a

LA POÉTICA DEL CUERPO DE DIAMELA ELTIT *

✍ Rocío Silva Santisteban

No he escogido a un autor canónico de la literatura latinoamericana sino a una autora con obra abierta que es relativamente desconocida en nuestro país, y por este motivo intentaré ser un puente entre unos posibles futuros lectores y una autora compleja, y presentarla como un asunto fascinante (porque lo es).

Esta opción de presentar un texto sobre las novelas —para colocarlas dentro de un género literario— de Diamela Eltit se debe a que, personalmente creo —y eso es lo que pretendo demostrar en este texto— que su propuesta poética no sólo es radicalmente original sino *subversivamente femenina*.

En sus novelas¹, así como en sus textos des-generados e inclasificables como *Padre Mío* (una investigación sociológica sui generis sobre el discurso de la psicosis a partir de una entrevista y un diálogo casi monológico de un loco en las calles de Santiago) o *El Infarto del Alma* (la guía de una ruta extraña: el amor entre los pacientes de un hospital psiquiátrico en Putaendo), Diamela Eltit ha logrado no sólo re-escribir y resignificar tópicos del mundo latinoamericano sino que ha conseguido romper, desde el plano de la

* Una primera versión de este texto fue una ponencia del *Coloquio sobre Poéticas del Siglo XX* organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Marcos (octubre, 1998).

expresión; esto es, desde la materia textualizada, con los órdenes de un poder patriarcal y falocéntrico: el poder de la pretendida neutralidad de la literatura occidental.

Nace la Iluminada

Diamela Eltit es una escritora chilena que irrumpe (éste es el término exacto) en el mundo literario durante la dictadura de Pinochet (y esto, por supuesto, no es irrelevante). En el año 1983 —año durante el cual aún se practicaban las desapariciones y las torturas—, cuando ella tenía 34 años, publica en las ediciones del Ornitorrinco, una editorial marginal y alternativa, el texto de ficción *Lumpérica*; novela que puso en juego el debate sobre el poder de la palabra más allá de los previsibles órdenes culturales, es decir, los discursos afines a la ambigüedad y a la mentira del orden de la opresión dictatorial y de la derecha chilena; y los predecibles discursos de izquierda, generalmente planos y centrados en tímidos ataques frontales, que no planteaban una salida alternativa y creativa al momento histórico que lo exigía.

Lumpérica viene dentro del formato novela sólo para entrar de alguna manera al orden de lo literario, porque en realidad *Lumpérica* es una antinovela, en tanto que rompe con las estructuras narrativas y lingüísticas clásicas del género, desde dentro del género. No estaríamos hablando de una novela de vanguardia dirigida a una elite, ni de una novela poética, sino de una novela marginal dirigida hacia un lector marginal. Quizás se podría acercar estos textos de Eltit a la propuesta de relato acausal que el crítico Sergio Ramírez ha formulado como una forma de entrar a la realidad desde lo literario. Ramírez sostiene que la percepción actual de la realidad no es una "lectura" de la misma sino un "escaneo" (1998:5). En este sentido, *Lumpérica*, por ejemplo, plantea una construcción simultánea y sintética a partir de los recursos cinematográficos que incluye o de las diferentes voces que la protagonizan y que nunca logran una armonía coral sino más bien una cacofonía estridente y perturbadora, que la acercaría a este escaneo de la realidad social. No estamos, por supuesto, ante una novela gratificante.

Explicado brevemente su montaje, diremos que *Lumpérica* no se deja taxativamente decodificar. Es imposible hablar de una línea

argumental, por ejemplo. No hay una historia clásica y aristotélica. Estamos ante una propuesta narrativa totalmente diferente: es la historia de los lumpenes, los harapientos, los “pálidos”, como los llama ese narrador intradiegetico no específico (muchas veces protagonista, otras tantas testigo; algunas veces masculino, otras femenino) y de su reina, su lideresa, su actriz privada: L. Iluminada. Puede tratarse de una loca de la plaza o de una histérica que actúa, pero en cualquier caso L. Iluminada es la protagonista de esta épica lumpen, que pasa arrastrando su cuerpo por todas las páginas pero no lo deja en ninguna y en ningún momento. Podríamos decir que se trata de una metáfora (no una metonimia) de otro cuerpo: el de la Patria.

La propuesta narrativa de *Lumpérica* es la de desequilibrar, por medio de sus recursos narrativos, la creencia en una verdad racional y logocéntrica; se trata entonces de una novela fundamentalmente antiautoritaria, que se opone al discurso unívoco y que abre permanentemente nuevas significaciones, desde la hibridez y la heterogeneidad, pero sobre todo, desde la potencialidad de una deconstrucción literaria que opera una mujer que escribe consciente y políticamente como mujer.

La autonarratividad desconfiada

La propuesta de escritura de Diamela Eltit opera en forma inversa a la construcción novelística tradicional. En lugar de centrar la narración construyendo caminos que consoliden un final, Eltit utiliza la técnica de la elucidación; es decir, que va expandiendo los significados o creando significantes múltiples en tanto que, por ejemplo, yuxtapone varias versiones sobre el mismo hecho o mantiene la idea constante de “la mentira” de los protagonistas (¿quién le miente a quién, tal o cual protagonista o, de repente, el propio narrador?). No se trata, por otro lado, de ir creando pistas falsas que luego el lector entenderá como “trastornos” de la narración por tensión y suspenso en la ansiada búsqueda de la verdad (como en el caso de la novela negra). Al contrario: esas mentiras, esas verdades a medias, esas perturbaciones, son las que le otorgan significación a la propia propuesta: no son pistas falsas, forman parte de un camino sin sendero, como el mar, múltiple y polimorfo.

Es decir que en todo momento la autora elude una sola perspectiva de lectura, de tal manera que en sus novelas constantemente se duda de lo que se afirmó una página atrás. A esta técnica el crítico chileno Juan Carlos Lértora la ha denominado autonarratividad desconfiada (1993:27-35), y por supuesto se trata de un recurso dentro de su coherente propuesta poética radical. Diamela Eltit propone, como lo hemos venido señalando, un acercamiento a ciertas marginalidades y en la medida en que éstas se convierten en espacios, momentos y personajes de sus obras, construyen estructuras de significación.

Y pienso que quizás es en la estructura donde verdaderamente radique lo que puede entenderse por marginalidad y lo que ha marcado mi propio margen como escritora. La palabra y su centramiento o descentramiento, su acuerdo estético, su juego y su burla y la torsión, constituyen dentro del proceso de escritura el mayor desafío que debo afrontar (Eltit, 1993:20)

Torsiones, burlas, descentramientos. Eludir, esquivar, dispersar. Ampliar los sentidos de un texto, mentir, no acabar, regresar. Divagar, fragmentar. Apostar por la pluralidad, las aristas, los bordes, las fisuras, las grietas, “explorar vagamente (a la manera vagabunda) los géneros, las mascaradas, el simulacro y la verbalizada emoción” (Eltit, 1993:20). Todo lo que significa la construcción de ese *otro lugar* más allá del logos occidental que reclaman las teóricas literarias feministas (desde Toril Moi pasando por Teresa de Lauretis hasta Raquel Olea, o desde hace muchísimos años Marta Traba y Eveline García) como el espacio desde/hacia donde debe apuntar la escritura de una mujer: la imposible posibilidad de nombrar lo innombrado (pero quizás nombrable); o en términos lacanianos, el esfuerzo impracticable de “simbolizar lo Real” más allá del síntoma o dentro de la perspectiva deconstructiva de Derrida —menos desencantada que la de Lacan— la búsqueda del pliegue al que ha denominado *diferenzia* y que concibe como ese perturbador fenómeno que escapa a la Razón (Bennington-Derrida, 1994:98 y ss.).

Se trata por supuesto de una propuesta poética y por lo tanto

de un ejercicio escritural libre y consciente: una aventura que empezó intentando decir lo que no se podía decir por la censura y la amenaza de muerte y tortura en el Chile de la represión, y que terminó asumiendo una de las tareas más titánicas, perturbadoras y totalizantes de la posmodernidad: escribir más allá del lenguaje.

Cuerpo y dolor vencen al poder y la gloria

Escribir más allá del lenguaje: pero, ¿cómo?, ¿desde dónde? En principio, usar el lenguaje para no utilizarlo, quebrar sus significaciones desde sus propios significantes pero además partir de un hecho dado que está más acá que las dicotomías masculino/femenino, razón/intuición, cultura/naturaleza: el cuerpo.

El cuerpo femenino, en este caso, como el lugar (el *locus*) desde donde se experimenta el dolor, la represión, la fuerza del Poder del Padre, la violencia ejercida por los Poderosos, la censura, la mutilación y otras manifestaciones psicopáticas de la falta de salud en las sociedades latinoamericanas. Pero también el cuerpo como el *locus* de la expresión, desde donde van a surgir las huellas, que permanecerán como tales (incluso difusas o difuminadas pero siempre presentes) en los textos de toda su obra.

Las novelas de Diamela Eltit dan cuenta de los traumas que someten a un país, pero a partir justamente de una propuesta en paralelo entre el cuerpo doliente de la mujer y el cuerpo enfermo y torturado de la patria. *Lumpérica* es la ficción de un cuerpo femenino asolado por las torturas y los perversos rituales interrogatorios en la época de la dictadura en Chile, recuperado por y para la escritura.

El cuerpo escrito en este texto innovador y desconcertante está lejos de ser la ocasión para una celebración o una protesta intermedias (...) *Lumpérica* es un texto cautivante, profundamente inteligente, que llama a la meditación y que explora y escribe el espacio del cuerpo en un dolor extremo (Castro-Klarén, 1994:125).

La Iluminada, la protagonista, es una mujer torturada durante

el transcurso de toda la obra que sobre todo rompe con la continuidad temporal. Para Castro-Klarén esta ruptura —no sólo de las secuencias narrativas sino del concepto de temporalidad— es una puesta en evidencia de que cuando un cuerpo sufre insoportablemente no tiene conciencia de lo temporal, el tiempo se pierde, pues el cuerpo doliente siempre está desconectado de contenidos referenciales (1994:125).

Lo trascendente en esta novela es la simbolización de lo material como saturación de contenidos simbólicos, la palabra sólo existe después del grito, ese sonido emitido por el cuerpo y que carece de representación léxica, pero que se instituye como la piedra en donde reposará el discurso subversivo, un discurso propuesto desde ese *otro lugar*, desde una crítica ya no sólo al falogocentrismo sino a sus representaciones más perversas (las torturas).

Tanto para Diamela Eltit como para su compañero de generación, el poeta Raúl Zurita², otro escritor que configura similitudes y paralelismos entre el propio cuerpo y el cuerpo de la patria, las heridas conferidas a la Patria, a ese cuerpo social que simboliza una propuesta liberadora además de una historia común, son sufridas en el propio cuerpo. Pero, asimismo, lo censurado en el cuerpo social se transforma en imagen dentro del espacio textual. Es así que lo que no puede verbalizar L. Iluminada lo dice en su cuerpo, lo pone y lo expresa, llena su cuerpo de símbolos, le quita el habla y las palabras pero le otorga significación.

En lo que insiste Eltit y que no refiere Zurita (o deja pasar) es en la relación entre cuerpo doliente y cuerpo gozante: derriba los hitos que marcan la diferencia entre dolor y placer porque durante las torturas, las violaciones y otras representaciones infamantes que describe Eltit en su novela, ya no sabemos si el cuerpo de L. Iluminada goza o padece, si se resiste a las penetraciones o se masturba históricamente. Estos contornos difuminados nos dan una pista sobre el carácter de esta forma de asumir el cuerpo propio como lugar de encuentro de los más antagónicos sentidos (en su acepción semiótica).

Así como lo señala el anónimo presentador del libro *O un cuchillo esperándome* de Patricia Alba,

El tema, claramente emboscado en el rito carnal, registra el intenso contrapunto entre el terror y la voracidad, entre la soledad y la voluptuosa conciencia de saberse codiciada (. . .) El estertor del llanto se parece al estertor del placer. El grito agudo en el torbellino de la lucha no se sabe si es del que hiere, o del que muere (Alba, 1988:contracarátula).

Gritos confundidos otorgan al texto ese poder amplificador que se propone como una de las coordenadas del relato acausal: desde un repertorio mínimo de signos, el texto libera una carga energética, semántica y simbólica, que los excede y los amplía.

Esto permite a la autora un quiebre perverso: las heridas que le infligen y que se autoinflige L. Iluminada (ya hemos dicho que la novela es el espacio textual donde se representa el cuerpo censurado) no sólo producen esa mezcla entre los gritos de violador y violada, sino también una confusión entre los gritos del dolor o del goce. L. Iluminada goza de sus heridas antes de lamerlas. "Estrella su cabeza contra el árbol hasta que la sangre le baña la cara. Se limpia con sus manos... las lame... el goce de su propia herida... su estado conduce al éxtasis. Dice: Tengo sed" (1983:16).

En esta última oración, por lo pronto, hay un tercer quiebre: la introducción de "la palabra de Dios", esa palabra que se pronuncia en el momento de agonía del humano que está a punto de deificarse por su acción simbólica y crística. El cuerpo así golpeado, magullado, distorsionado, resemantizado, goza de sus propias laceraciones y en ese goce se asemeja a Dios (desde la perspectiva de la *experiencia interior* de Bataille). Es el cuerpo el lugar de las heridas, pero de las heridas que asumidas desde el espacio del placer-displacer se constituyen en universos simbólicos de una representación diferente de la feminidad, más cercana a la simbolización de la divinidad, pero también de la resurrección. El cuerpo escapa entonces a la microfísica del poder a través de su textualización.

Para terminar, mencionaré lo que una lectora no profesional, es decir, una mujer con educación superior pero no especializada en literatura, y que ha leído *Vaca Sagrada*, comentó después de admitir que su lectura fue difícil pero estimulante:

el título *Vaca Sagrada* me recuerda lo doméstico, lo sencillo y común pero al mismo tiempo viene acompañada de eso, lo

sagrado, que tiene un halo de misterio, poder y sabiduría. Qué brava, qué complicada, ¡eso de querer regresar por el camino de la sangre!³.

Querer regresar por el camino de la sangre es un manera de volver al cuerpo (más allá de las tesis esencialistas y biologists) y encontrar en él una forma, un quiebre, un agujero, desde donde perforar con constancia, sabiduría, paciencia y un gesto subversivamente femenino, el sujeto falsamente andrógino y neutro de la razón occidental. □

Notas

¹ Diamela Eltit ha publicado los textos de ficción *Lumpérica* (1983), *Por la Patria* (1986), *Los Vigilantes* (1994), *El Cuarto Mundo* (1996), *Vaca Sagrada* (1991) y *Los trabajadores de la muerte* (1999); así como los textos de no ficción *El Padre mío* (1989) y *El infarto del Alma* (1994).

² El poeta Raúl Zurita, en casi todos sus libros pero sobre todo en *Purgatorio*, también establece el mismo paralelismo entre el cuerpo del poeta -el yo de la enunciación- y el cuerpo de la patria. Esta relación está referida sobre todo a las heridas producidas en el cuerpo de la patria y recibidas simbólicamente en el cuerpo del poeta, pero ya no sólo en el yo de la enunciación sino también en el yo del enunciado: Zurita se marcó la mejilla con un fierro candente. Para Zurita esta marca es el primer grito, la primera palabra, el inicio del resto de su poesía (Silva Santisteban, 1997: 45-55).

³ Comentario recogido el lunes 19 de octubre de 1998 en el curso *Novela Latinoamericana - Nuevas Tendencias* que he dictado en el Centro Cultural Antares. Ese día se revisó *Vaca Sagrada*.

BIBLIOGRAFÍA

ALBA, Patricia

1988 *O un cuchillo esperándome*. Lima:Edit. Seglusa/ Colmillo Blanco.

BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques

1994 *Jacques Derrida. Derridabase y Circonfesión*. Madrid: Cátedra.

CASTRO-KLARÉN, Sara

1994 "La escritura y el espectáculo del cuerpo encendido". *Mujeres por Mujeres*. Moisés Lemlij (Editor). Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis.

ELTIT Diamela

1983 *Lumpérica*. Santiago de Chile: Ediciones del Ornitorrinco.

1993 "Errante, errática". *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*.

LÉRTORA, Juan Carlos (compilador)

1993 *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

RAMÍREZ, Sergio

1998 "Elementos para una poética de la narración de finales del siglo XX: hacia una narrativa acausal". Ponencia presentada al Coloquio sobre Poéticas del Siglo XX organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Marcos (inédito).

SILVA SANTISTEBAN, Rocío

1997 "Una performance de Raúl Zurita. Estudio de significantes". *Leteo, Revista de Artes y Letras*. N° 1. Lima: Editorial Asociación Cultural Leteo.



ENTREVISTA A SUSANA REISZ*

Susana Reisz es licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Buenos Aires y doctora en Filología Clásica por la Universidad de Heidelberg. Fue profesora de Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú de 1976 a 1989. Hoy enseña en la Escuela de Graduados de la Universidad de Nueva York, donde además es subdirectora del programa de Doctorado en Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileras. Es autora de textos fundamentales como Teoría Literaria. Una propuesta (1987), y Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica (1996). Su brillante trayectoria intelectual, su indeclinable vocación crítica y sus provocadoras ideas la convierten en un referente imprescindible para los estudiosos de la literatura y la cultura contemporánea.

Ajos & Zafiros: La principal pretensión de la teoría literaria incide en la immanencia textual, el texto como centro de la interpretación. ¿Por qué se vive esto con tanta obsesión en países periféricos como el nuestro? Por lo menos en nuestra experiencia, en contacto con las personas que ejercen la crítica literaria, se siente una fervorosa adhesión cuando en otros países ya la gente empieza a tomar distancia de esta prescripción científica de carácter universalista.

Susana Reisz: Yo estoy pensando mucho en el tema desde otra perspectiva, desde la perspectiva de género y toda la reflexión femi-

* Entrevista realizada por Maia Rojas, Milagros Munive y Marcel Velázquez Castro en noviembre de 1999.

nista. Ocurre lo siguiente, que hace buen tiempo, digamos unos quince años, en los espacios centrales por su producción cultural y económica, se ha empezado a atacar de manera sistemática toda concepción demasiado racionalista, basada en el logos. Por ello, ha habido una reacción antiteórica; sin embargo, en parte entiendo y apoyo a quienes no se suben tan rápido al carro del ataque antiteórico. Porque es muy fácil declararse fatigados y cansados del racionalismo y la teoría, cuando los países periféricos están empezando recién a producir su propia teoría y comenzando a desarrollar su propia racionalidad.

Entonces, desde ese punto de vista, no tiene nada de sorprendente que haya esta suerte de desfase; de la misma forma que yo no acepto para nada, en este momento, así, con la gran alegría con que algunos grupos de vanguardia proclaman el posfeminismo. Eso será para unas pocas mujeres ilustradísimas en algunos de los centros de poder. Pero para el grueso de las mujeres, de qué posfeminismo vamos a hablar si no se ha llegado al feminismo, ni siquiera a reconocerse como seres humanos limitados y vulnerados en su humanidad por el hecho de ser mujeres. Lo que pasa es que vivimos distintos tiempos simultáneamente. Éste es un problema que no se puede dejar de reconocer.

Ahora, por otro lado, para hacer de abogado del diablo: obviamente aferrarse a la teoría recia, rígida y dogmática, monológica –para decirlo con una palabra de Bajtin– en un medio periférico que debería sacar mucho más provecho de su posibilidad de movilidad, de su posibilidad de dialogismo plural, es un poquito retrógrado, sin lugar a dudas. Entonces, por una parte lo entiendo pero por otra parte tomo distancia. Y trato de hacer justamente algo muy diferente en este momento, porque yo fui parte de este medio.

A.Z.: Su obra ilustra de alguna manera este desplazamiento. Su primer texto, que hasta ahora es un texto sagrado, proponía un modelo teórico aséptico y con pretensiones científicas; pero lo que usted está escribiendo ahora se instala dentro de otro modelo, de otro paradigma donde prima el resurgimiento de la subjetividad y una aguda conciencia de la diferencia. ¿Usted considera que este desplazamiento es una tendencia que va a predominar en el futuro o una tendencia minoritaria

que se sabe y asume marginal y no pretende irrumpir contra otras propuestas?

S.R.: Tengo la impresión de que está dejando de ser marginal y minoritaria esta propuesta. Como de costumbre, mucho depende del lugar desde el cual tú hablas. Así como se vive en el mismo año cronológico momentos históricos diferentes. Lo mismo ocurre desde el punto de vista de los modelos teóricos y la reflexión crítica. Yo te diría que en Estados Unidos, en este momento, este tipo de reflexión está empezando a ser, como se dice allá, *mainstream*. Cada vez más tiene un lugar fuerte y central en la academia, digamos que es un desarrollo casi imparable. Hasta cierto punto a mí me fastidia y me apena, porque le quita el potencial subversivo que tiene esta postura cuando se la ejerce desde los reales márgenes. En este momento, en muchos aspectos, yo me siento trasladada contra mi voluntad muchas veces a lo que podríamos llamar el “centrito” del poder; que por otra parte es una situación artificial.

No significa que los estudios de género que toman en cuenta la discriminación racial o sexual, que los estudios de *gays* y lesbianas, que los estudios que trabajan con las minorías; por el hecho de tener una posición aceptada y muy respetable en la academia representen un avance general de la sociedad. No es así, porque sigue habiendo total desigualdad entre hombres y mujeres todavía, en los lugares de trabajo y en los puestos de poder; porque, pese a la presencia reconocida y respetada de los *lesbian and gays studies*, se siguen matando y torturando homosexuales; claro, de manera aislada y no mayoritaria. Pero es un fenómeno que existe. Entonces hay como un desfase entre la postura de respeto, casi central en el mundo de la reflexión, y lo que eso representa en términos reales, de cambio, de transformación, de revolución, y en términos de lo que se da en la sociedad. Entonces te desactivan un poco al darle un lugar más o menos central en la academia a este tipo de planteamientos.

A.Z.: Sin embargo, acá los dinosaurios de la semiótica llegan a decir que no interesa para nada la biografía, ni la condición social del autor, que basta con el texto. Entonces, en ese sentido tu perspectiva sería subversiva, altamente provocadora y por eso interesa.

Pensaba por ejemplo que en tu ensayo “Juana Manuela y yo” se desarrolla una metodología de análisis donde la subjetividad organiza el sentido y que conlleva la disolución de las fronteras entre los géneros literarios. ¿A qué se debe esto?

S.R.: Casi me estás jalando la lengua para dar una clase sobre literaturas menores. Precisamente, este es un fenómeno que lo vengo estudiando con pasión y con interés enorme, que se da en todas las literaturas menores a partir de Kafka. Menores no por menos importancia sino en el sentido tremendamente importante y subversivo que le ha dado Kafka y del que ha hablado después Deleuze y Guattari. Todo lo menores mayor, porque tiene un potencial subversivo enorme, pero que es producido por minorías que no tienen acceso al poder (económico, cultural), aquellos que no tienen la voz cantante en la sociedad.

A.Z.: ¿Cómo se manifiesta esta literatura hecha por minorías?

S.R.: Hay distintas formas de manifestación de minorías. Se da en literaturas que se hacen en lenguas minoritarias, es el caso de la literatura gallega en España o lo que podría ser el caso de una literatura quechua en el Perú. ¿Qué es lo característico de estas literaturas producidas por grupos minoritarios? Ya sea en otra lengua o dentro de la misma lengua, son grupos que no tienen el poder dentro de una sociedad. Una literatura homoerótica, por ejemplo, producida por gays o lesbianas. Una literatura producida por los grupos desplazados y marginados de la sociedad; una literatura producida por gente con conciencia de su discriminación por razones étnicas, sociales o de clase; una literatura producida por los marginales totales de la sociedad, como pueden ser los reclusos en las cárceles. En fin, se puede hacer todo un inventario.

¿Qué ocurre con las mujeres? Hay una muy comprensible avidez por tratar de llenar todos los espacios. Como no se trata de literaturas que tengan un historial o una tradición lujosa, con figuras modélicas en los distintos géneros. Se trata de llenarlo todo, una quiere hablar desde todos los frentes posibles. Es el caso de una mujer que se pone a escribir cuando no hay una presencia masiva de madres literarias,

si bien a lo largo de la historia ha habido una que otra voz aislada, una que otra gran poeta o narradora. Ellas empiezan a escribir lo que yo llamo los nuevos actores, lo que tratan de hacer es manifestarse cuanto pueden en todos los espacios en los que pueden.

Ustedes lo habrán podido apreciar aquí: la mayor parte de las escritoras se mueven como pez en el agua, y mejor que Vargas Llosa, en la poesía, la narrativa, el ensayo, en el drama. Sucede prácticamente con todas las compañeras, pasan de un género a otro género; no hay ninguna que diga *yo soy la especialista* o la *dueña de tal forma literaria particular*. Lo mismo sucede en los grupos gay-lésbicos con conciencia y el ímpetu de definitivamente de ser aceptados por la sociedad, de salir de la situación de marginación. Lo mismo sucede si uno observa la literatura producida por los afroamericanos. Tenemos el *spanglish*, importantísimo, y la literatura que llaman allá de los latinos o *latin writers*, que están cambiando y renovando el panorama de las letras de los Estados Unidos.

Prácticamente no hay una escritora o escritor latino que no se mueva en un montón de géneros a la vez. El porqué es fundamental: cuando se ha estado callado durante siglos, uno necesita hablar y hablar y no parar.

A.Z.: Existirá también un descentramiento de los géneros, una pérdida de consistencia que nos permite movernos en espacios intermedios...

S.R.: Claro que sí. Esto me parece que es una evolución que va más allá de la dinámica del central y lo periférico. Todo se está moviendo, porque estamos asistiendo a momentos de cambio muy fuertes. Entonces, también esto es consecuencia de un panorama amplio y general, pero yo creo que es característica de lo que yo llamo los *nuevos actores*.

A.Z.: Subsiste una ya tradicional relación de conflicto entre crítica y creación. La crítica se ve por un lado como un producto derivado, consecuencia de la creación. Pero por otro se observa también como un añadido que otorga ciertos significados, proporciona cierto orden,

señaliza, da algunas pistas o también despista. ¿Se ha logrado superar la dicotomía entre crítica y creación?

S.R.: No, yo te diría que ahí si nos movemos en un terreno totalmente minoritario. Yo sí me siento minoritaria y marginal en la academia, en la academia americana inclusive, porque eso es lo más difícil de cambiar y porque, si lo piensas bien, es la parte más jerárquica de lo jerárquico. Justamente, la institución, la academia, es lo más rígido; es casi como el ejército, que es una jerarquía tremenda y feroz, entonces es ahí donde menos se le permite a uno el desliz; es decir, hacer deslices entre tipos de textos, tipos de lenguaje o de voz.

Es lo que traté de sugerir en mi testimonio cuando decía que yo fui formada para ser ratona de biblioteca y para ser seria, porque si no era seria, sería entonces una artista fracasada en competencia desventajosa frente a los artistas de verdad. Porque hay esa concepción de la crítica como una labor subalterna. Ahora se me ocurre que en el fondo es una feminización de la crítica, convertir a la crítica en la subalterna, la “parejita”, la “medianaranja” de la creación. Para dejarla en casa.

A.Z.: Entrando en la problemática de la crítica latinoamericana, se han planteado ciertas categorías, como la heterogeneidad, según Cornejo, para comprender las literaturas de Latinoamérica. ¿La teoría de género se puede adscribir sin conflictos a estos modelos teóricos? ¿Cómo se establece la conexión entre ambas perspectivas?

S.R.: Son preguntas acertadas las que ustedes están haciendo. Me viene un recuerdo ahora que me lo planteas, un recuerdo algo triste pero al mismo tiempo bueno: con el propio Antonio Cornejo Polar estábamos en posturas críticas muy diferentes, totalmente distintas, y yo siempre echaba de menos, sobre todo en los últimos años en los que purifiqué mi mira frente a la literatura, echaba de menos que en su modelo de análisis respecto de la literatura latinoamericana, él ignorara completamente la perspectiva de género y otras expresiones de las minorías que yo creo que forman un mismo conjunto. Si uno no entiende como conjunto todas las formas de marginación, de marginalidad y subalternidad, entonces no está entendiendo bien el

problema central de las posturas latinoamericanas. Echaba de menos eso y pensaba que probablemente no podríamos dialogar; pero en una de las últimas ocasiones en que estuvimos juntos en un congreso en los Estados Unidos, él expresó públicamente, después de mi intervención, que él reconocía que la crítica latinoamericana no podría avanzar de manera importante, original o sustancial sino incluía la perspectiva de género y si no tomaba enseñanzas del feminismo. Un homenaje que hizo al feminismo, que me hizo a mí públicamente, pero el pobre se murió, porque yo estoy segura de que hubiera desarrollado esa perspectiva, porque era un hombre suficientemente talentoso como para poder absorberla. Lamentablemente la opinión de Cornejo Polar fue una opinión oral, pero yo soy testigo, yo puedo dar fe de eso. Él era un talento, un hombre importante de la crítica latinoamericana.

Yo creo que no hay conflicto, al contrario, se abre más la mente. Y a la inversa te digo, yo soy una convencida de que no hay una crítica feminista verdaderamente productiva, creativa, sino incluye en el análisis de las cuestiones de género, el análisis de todas las formas de marginación. No puedes apartar la cuestión de la raza, de la clase social o de la orientación sexual; es decir, de todos los condicionantes a partir de los cuales se subalterniza, se feminiza en el mal sentido a grupos humanos importantes. El feminismo no puede dejar de considerar todo eso, porque sino se convierte en una especie de juego frívolo.

A.Z.: En la Universidad Católica no hay ningún curso de literatura y género o por lo menos no se incluye de manera orgánica. Y en San Marcos hay un curso de Literatura escrita por mujeres desde hace pocos años. Por lo general se focaliza el problema de género solamente en la mujer, el tránsito inevitable de estudios de la mujer a estudios de género está demorando en nuestro país.

S.R.: En la Católica por ejemplo, aunque no tengo mucha conexión, sé que hay el Diploma de Estudios de Género como si fuera una cosa muy aparte o muy especial. Yo creo que es una manera de desactivar también el potencial innovador y subversivo que puede tener la incorporación de este tipo de estudios a otras disciplinas. Si tú lo aíslas, lo vuelves menos peligroso.

A.Z.: En la crítica literaria peruana actual se utilizan varios estudios de escritoras y críticas que hacen mención sobre el tema. Aun así, parece que todavía se está en el estadio de los estudios de literatura femenina, salvo excepciones como las desarrolladas por tus textos, que articulan la problemática del género con la de las minorías, pero también incorporando la relación de poder entre el hombre y la mujer. ¿Cómo observa usted esta ebullición de investigaciones y al mismo tiempo sus limitaciones evidentes?

S.R.: Yo soy optimista. Los cambios que yo estoy viendo y que se están produciendo en Lima en los últimos años me hacen pensar que se está progresando, que el movimiento es imparable. Yo sé que para ustedes que son muy jóvenes, apasionados e impacientes, probablemente las cosas no se mueven con la rapidez que ustedes querrían. Pero yo creo que hay progresos, ustedes no tienen idea de lo esclerosado que era el ambiente académico típico veinte años atrás. Yo siento que se respira un aire de renovación; precisamente una escritora y una pensadora como Rocío Silva Santisteban es una señal de estos cambios, claro que la tiene muy difícil, pues le dan palos por todos lados y constantemente tiene que salir a batallar en el periodismo porque sigue habiendo una campaña mayoritaria de desvalorización de ese tipo de estudios.

Por eso yo seguí a través de internet los comentarios periodísticos que suscitó la organización del congreso anterior de narradoras, y eran de una virulencia que yo no podía entender: decían que era tan estúpido, tan absurdo hacer un encuentro de escritoras como hablar de una teología ecuestre. Pero esto también me hace pensar en lo que llaman las feministas americanas –y en esto tienen toda la razón– la arremetida en contra, lo que se hace para contrarrestar un movimiento, el contraataque. Lo que pasa es que se están produciendo cambios que son fundamentales y que amenazan a los tradicionales centros de poder.

Si las mujeres, en el caso de los Estados Unidos, empiezan a ocupar puestos de poder importantes en los medios, en parte en la política y en una serie de instituciones culturales de influencia; enton-

ces *el imperio contraataca*; es decir, el sistema patriarcal, represor, autoritario, contraataca por otras vías. En el caso de la sociedad americana contraataca por el lado de la imagen, empieza a torturar a las mujeres con imágenes de una belleza física inalcanzable para el 99.9% de las mujeres, con la consecuente epidemia de anorexia, de chicas que se mueren o se subestiman. Lo sé porque tengo una hija adolescente. Entonces es un contraataque de una eficacia fenomenal, porque quita toda la confianza que las mujeres han desarrollado en estos años de lucha.

A.Z.: Sin embargo, también existe a veces una sospechosa coincidencia entre el mercado, el interés editorial y el fortalecimiento de una literatura hecha por mujeres. El mercado ha creado un segmento llamado literatura para mujeres, que posee ciertas características, tópicos y cauces en los cuales se ha de difundir la obra de escritoras como Allende, Esquivel, Serrano, Mastretta; pero que excluye a una Diamela Eltit o a una Carmen Ollé.

S.R.: No sé si escucharon a Daccia Maraini, la escritora italiana, cuya participación fue algo luminoso y central. Definitivamente yo voy a seguir pensando, trabajando y escribiré algo sobre el tema. Habría que hacer una distinción fundamental entre mercado e institución literaria. Con esto muchas veces se tapan la boca, y muy frecuentemente las españolas, todas las españolas, yo creo que en este punto se confunden. La mayoría son muy reticentes. Cuando tú les preguntas si hacen una escritura femenina o si son feministas te van a decir que no, porque las mujeres tenemos las mismas oportunidades, parece que todo es regio; en realidad se confunden.

En términos de mercado sí, tienen las mismas y hasta mejores oportunidades. Pero en términos del respeto institucional: cero; el reconocimiento formal, crítico, académico: cero. Daccia Maraini dijo que a la hora que se publican las grandes visiones de la crítica literaria, pues aparecerá una escritora entre sesenta y nueve autores; y lo mismo en las listas de los españoles. Así que no me vengan a decir las españolas que no existe ninguna marginación; pues están confundiendo mercado con el respeto institucional, que es otra cosa, y

ahí es el patriarcado el que rige totalmente.

A.Z.: ¿Qué mujeres creería usted que han sido olvidadas en las antologías literarias peruanas? Pensando sobre todo en el canon literario peruano, ¿hay alguna voz femenina que usted considere que no ha sido debidamente considerada por la crítica?

S.R.: Yo lo que siento es que hay un desdén generalizado, tanto en el pasado como en el presente. Los críticos que se consideran importantes, serios, no se dedican a hablar de las escritoras ni antes ni después. De la gran crítica sobre las escritoras del pasado yo lo que conozco es un trabajo de Cornejo Polar sobre Clorinda Matto de Turner. Trabajo que, a mi juicio, en el momento en que él lo escribió, trató a la autora con una estrechez de miras muy grande. Antonio, creo yo, en ese momento todavía no había progresado en la dirección que podría haber tomado en este momento.

También en ese estudio trata con gran desdén, un poco con la idea de estas señoras ingenuas, un poco torpes, un poco locas y romanticonas, a Clorinda Matto, Mercedes Cabello, y a la propia Juana Manuela Gorriti, una figura que yo aprecio de manera particular.

Luego las poetisas y las narradoras a lo largo de este siglo no han recibido la atención de nadie, excepto Blanca Varela, pero sólo a partir de cierto momento y por la consagración desde afuera; ahí lo que interviene creo que es como que no queda más remedio que reconocerla. Porque si Octavio Paz, que es el *Tata-Dios* de la poesía hispanoamericana le da el espaldarazo, pues no la pueden ignorar; pero tuvo que haber *Tata-Dios*, un hombre, un poeta gigantesco que diga que esta mujer es fenomenal, “es una poeta de verdad”.

Como se dijo una vez en la presentación de un libro de teoría literaria —y lo sentí como una cuchillada al hígado— uno de los grandes elogios que se me dijeron fue: ¡Qué maravilla, una mujer que hace teoría!

A.Z.: Claro, se acepta más fácilmente que una mujer practique la poesía, caracterizándola así como más emocional e intuitiva, alejándola de la visión global y racional, y descalificándola de antemano.

S.R.: Tú te das cuenta del arma de doble filo que es eso, el

desprecio que hay detrás de esa alabanza. El desprecio de género te convierte en lo que no eres, en un hombre, en un macho, y sólo así te aceptan.

A.Z.: ¿Cuál es el valor de estos encuentros, cómo evalúa usted su participación? Se me ocurre que puede ser un testimonio, en tu caso, de la movilidad adquirida que le permite transitar entre muchas tendencias, al no aferrarse a un tópico ni defenderlo a toda costa.

S.R.: Una visión integrativa, exactamente. Quisiera compartir con ustedes un comentario que me hizo una antigua ex alumna mía, pues algunos de mis ex alumnos de quince años atrás como que echan un poco de menos mi anterior personalidad crítica. Claro, porque me conocieron así y entonces les cuesta reacomodarse. Ella me hizo una pregunta fuerte, difícil. Pensaba que, de alguna manera, limitaba mi aproximación a la literatura, que la empobrecía en lugar de enriquecerla poniendo sobre el tapete la cuestión de género y toda esta preocupación mía por las minorías y la literatura de minorías. Entonces, mi respuesta fue que eso probablemente ocurriría si alguien completamente nuevo en la actividad crítica estudia sólo eso, y que aquella sea su primera y única aproximación a los fenómenos artísticos.

Ahí sí su visión puede ser limitada, pero cuando tú vienes de una larga y amplia experiencia plurimetodológica, cuando lo has estudiado todo, lo has intentado todo y estás ya fatigado de tanto canon: entonces simplemente se enriquece la visión, eres capaz de integrar. De manera más arrogante, yo siento que lo que hago ahora es como el cubismo que hizo Picasso. Lo primero que hace no es dibujar un cuadradito y un triángulo, Picasso llega al cubismo después de haber dominado toda la pintura académica. Siento que yo estoy en eso, es muy arrogante pero qué vamos a hacer.

de la serie "Garden"



"love"

NUEVOS ESCENARIOS Y SUJETOS DE LA NOVELA PERUANA EN LOS 90

 **Marcel Velázquez Castro**

INTRODUCCIÓN

La realidad y la verdad son construcciones discursivas intersubjetivas; por ello, el lenguaje no es un medio inocuo de expresión del sujeto o de representación del mundo. La literatura es un juego de lenguaje cuyo uso social la convierte en una importante tecnología de las concepciones culturales porque no sólo refracta la realidad sino la crea y contribuye a configurar el imaginario colectivo y las representaciones sociales. La literatura no existe aislada y estática, es un conjunto de voces que formaliza, articula y recrea los nudos de sentido de lo sociocultural en una comunidad determinada.

Raúl Bueno sostiene que las valoraciones occidentales hegemónicas destacan en la obra literaria los valores estéticos; mientras que en la literatura latinoamericana el uso social destaca otros valores ligados a funciones históricas, ideológicas, étnicas, etcétera. (“Nuestro” 126). Nuestras reflexiones se ubican en esa tradición crítica que inscribe el texto en la sociedad y sin renunciar a las categorías de análisis literario intenta establecer un diálogo con otras disciplinas. Indagar por la novela en el Perú de la última década es recorrer espacios fragmentados, heterogéneos y violentos; encontrar persistencias y renovaciones, proyectos truncos, desplazamientos rebeldes que fortalecen la jerarquía y el orden; y entre el prozac y el éxtasis algunos hallazgos felices. La pérdida de la memoria, la incomunicación y la violencia son significados que articulan el deve-

nir sociocultural de estos años, aquellas novelas que han transformado estos signos en sus estructuras han alcanzado resultados notables¹.

El campo narrativo de los 90 está conformado por narradores que iniciaron su obra en esta década y por muchos otros que la prosiguieron en estos años. En este artículo nos ocuparemos del primer grupo, e intentaremos ofrecer una lectura de una parte de la novela de los 90 a partir de su inserción en los nuevos escenarios culturales y la configuración de nuevos sujetos que articulan los mundos representados y definen los marcos discursivos.

1. BALANCE CRÍTICO DE LA CRÍTICA

El fenómeno de la narrativa peruana contemporánea ha merecido varios artículos que desde diversos niveles (teóricos, hermenéuticos, intuitivos), y desde diversos lugares (academia, periodismo) han intentado proponer categorías eficientes para su estudio. Un rasgo significativo es que la mayoría de los críticos evita citar los trabajos precedentes, todos padecen de complejo adánico y quieren encontrar en forma individual la cifra de la narrativa peruana contemporánea. Consideramos necesario un breve recuento de estos textos críticos.

Existen dos amplios panoramas sobre este tema (Thays, 1999), (Ampuero, 1999). Ambos instalados en una perspectiva hermenéutica opinan sobre sus compañeros de oficio. Thays señala el apogeo de la novela policial, el reestreno de autores mayores, la usurpación de poetas de la prosa narrativa y denuncia la extraña similitud entre los textos de narradores jóvenes peruanos y la joven narrativa española o norteamericana (44-47). Ampuero incide en el auge de ciertos géneros (histórico y neoindigenismo) y destaca tres rasgos de la narrativa urbana: la literatura de temática homosexual, la narración escrita por mujeres y el desplazamiento de poetas hacia los predios de la narrativa (10). Sin embargo, ambos textos son descriptivos y no proponen explicaciones globales. Thays, con un concepto restringido de la literatura y su inocultable desdén por el marco social, juzga acertadamente la obra de ciertos autores pero olvida la de otros y no propone categorías comprensivas de la multiplicidad narrativa contemporánea. Ampuero, más atento al gé-

nero y a los nuevos sujetos, apunta ciertos procesos claves de la década, pero sin correlacionarlos con un marco cultural que les otorgue densidad y sentido.

Desde una perspectiva teórica, Miguel Angel Huamán (1996) establece tres momentos que han configurado el desarrollo de la novela en el Perú. La racionalidad histórica (indigenismo), la racionalidad subjetiva (nueva novela) y la racionalidad cínica (novela posmoderna). En el tercer paradigma narrativo, el héroe no está en pugna con un espacio social, sino que desde el inicio posee una totalidad simbólica como condición típica y sólo la intensifica. Estos héroes posmodernos se insertan frente a la cosmovisión de la comunidad en forma pasiva, como avalando la sanción de la ideología dominante. Sus características más relevantes son: su falta de densidad psíquica, su pasividad acendrada y su sabor *light*, por la ausencia de tensión y desgarramiento (415-424). Aunque consideramos acertada la identificación de los paradigmas y sus características, discrepamos de la valoración negativa y empobrecedora del último modelo. Quizá el autor se refiere a una línea de la novela posmoderna pero olvida las otras posibilidades (reales o virtuales). Si los modelos epistemológicos que han constituido y que caracterizan la posmodernidad se basan en una nueva intersubjetividad que incide en el carácter social del lenguaje, del pensamiento y de la ciencia, sería paradójico que las manifestaciones artísticas tuviesen un signo tan distinto. Aunque no se dice, es obvio que estos tres paradigmas coexisten y pueden mezclarse parcialmente.

En un artículo posterior (1999) y amparado en la distinción entre ficcionalidad (habilidad para hacer ficciones) y literariedad (capacidad para hacer literatura), Huamán establece una jerarquía entre una obra literaria que se valida en la comunidad literaria y posibilita la reproducción de los medios expresivos y las meras ficciones, que él homologa con la vieja tradición de una literatura de consumo –léase literatura de masas– (74). Esta distinción ortodoxa y propia de un apocalíptico desfasado cumple la función de preservar el coto de la literatura y formaliza el temor de la disolución de la literatura (pérdida de su consistencia y de sus fronteras). Nótese que no explica por qué la comunidad social recibe y consume dichas “ficciones” como literatura. Si la literatura es un mero uso del lenguaje, las calificaciones de valor de una obra no tendrían ningún sentido; distinciones tales como “literatura culta”, “literatura popular”, y “obra

maestra” son inútiles. La perspectiva pragmática implica un desaprendizaje de algunas clasificaciones que nos han permitido ordenarnos en esa abundancia que llamamos literatura y es una inconsistencia teórica asumir las premisas de la pragmática pero no sus consecuencias.

Selenco Vega (1999) distingue en la nueva producción narrativa dos sectores: la novelística más promocionada (Malca, Bellatin, Thays, Arévalo) y los postergados (Herrera, Delgado Galimberti, Bances, García Miranda). Identifica tres rasgos que caracterizan al primer grupo. En el nivel temático: la ausencia de la idea de totalidad en el mundo representado y la hegemonía de la marginalidad. En la configuración de los personajes predomina la levedad psicológica y la incapacidad para enfrentarse al medio que los margina. En el nivel discursivo la predilección por la primera persona, el estilo llano, la visión autoritaria y unívoca porque el narrador interpreta constantemente los acontecimientos para los lectores. (76-78). El segundo grupo tiene una mayor conciencia del oficio narrativo, un mayor trabajo en el plano del discurso y crea personajes heterogéneos y con múltiples puntos de vista (79).

En esta división subyace el tópico plañidero de la oposición entre los verdaderos artistas incomprendidos y los falsos artistas exitosos. Si desmontamos sus oposiciones tendremos al canon académico expulsando de su reino a lo informe; nuevamente, como en el caso de Huamán, al extirpador de idolatrías en acción. Tampoco es muy claro el objeto de estudio porque mezcla libros de cuentos con novelas². Además, no es difícil encontrar en los textos de los diversos autores, comentados en su artículo, rasgos de las dos grandes líneas que él identifica. Pese a estas objeciones, es un útil intento de caracterizar los elementos del plano de la historia y los del discurso en la nueva narrativa e informar sobre la obra de un sector poco difundido.

Romeo Grompone (1999), desde una perspectiva sociocultural describe y explica los cambios en las sensibilidades literarias de la narrativa de la década del 90. Estudia indistintamente cuentos, relatos y novelas e identifica en los textos de los autores analizados (Bellatin, de Souza, Arévalo, Bances y García Miranda) una negación de la temporalidad: la impotencia ante una historicidad sin horizonte y las heridas de la sociabilidad perdida, lo cual obliga al sujeto representado a centrarse en sí mismo y generalmente ubicar-

se en universos de clausura. Esto explica la repetición de los procedimientos elegidos: la abundancia de monólogos, la ausencia de diálogos, el predominio del narrador homodiegético, la escena incommensurable, el imperio de la elipsis y formas fragmentarias en la historia y en el discurso (157-202). Aunque intenta reconocer las particularidades de los textos analizados, se observa una excesiva voluntad inductiva y un sospechoso lamento por la sociedad disuelta que se formaliza en los mundos representados de los textos. Esta lectura es sintomática de las nuevas aproximaciones interdisciplinarias donde la filiación de categorías conceptuales y las fronteras de los marcos discursivos se desvanecen en la seducción de la argumentación.

De este somero repaso, el primer problema que nos interesa enfrentar está vinculado con el uso indiscriminado del concepto de generación en algunas aproximaciones críticas; se habla de “nueva generación de narradores”, “boom de narrativa joven”, “baby-boom”, “la narrativa de la generación de los 90”. Aunque muchos no utilizan el término directamente, éste se encuentra implícito en sus análisis.

1.1 La Generación del 90 es lodo, polvo y humo

Pese a padres putativos, rótulos infundados y algunas muertes sorprendidas: no existe una generación de los 90. Aunque no faltaron grupos literarios, grotescos movimientos y figuras tragicómicas, jamás se logró articular una propuesta integral respaldada por un conjunto de obras literarias significativas. Los mayores aciertos de la década son logros individuales y enemigos de toda comunidad literaria.

Consideramos que ya no es posible la aparición de una generación de escritores, en el sentido estricto del concepto, por tres razones: a) el campo literario peruano está fragmentado y escindido en múltiples espacios que se articulan de distinto modo (ignorancia, resistencia, complacencia, etcétera) con los procesos culturales de la globalización; estos engarces distintos provocan la imposibilidad de una visión unitaria y establecen guetos por lo general incomunicados; b) la celeridad de los cambios culturales provoca fisuras insalvables entre personas separadas por menos de diez años, se

ha roto el diálogo intrageneracional; c) con la democratización del oficio literario paradójicamente la tradición narrativa se disuelve en el pasado; pocos conocen dicha tradición y menos quieren socavarla o imprimirle algún giro particular.

2 NUEVOS ESCENARIOS

Beatriz Sarlo (1996) ha trazado las líneas de la nueva ciudad latinoamericana en la era posmoderna; siguiendo su análisis podemos postular que en Lima empieza a perderse la noción de un centro; Lima es una ciudad multicultural, heterogénea y fragmentada. En ella se han multiplicado los centros y los circuitos donde se intercambian bienes materiales y bienes simbólicos. La necesidad de recuperar el centro histórico es un síntoma de este nuevo escenario; ante la proliferación de los centros, la ciudad oficial desea reconstruir el orden perdido.

Existe una nueva gramática social donde la capacidad de consumo, la interrelación con los medios de comunicación y el uso de ciertos códigos lingüísticos son los criterios determinantes para establecer las fronteras, las jerarquías y los eventuales conflictos entre los grupos sociales. Dos son las principales tendencias que han transformado la topografía cultural de la ciudad de Lima:

A. La consolidación y explosión de una cultura popular que ha perdido fuerza transgresora y que se enhebra con una voluntad de negación de la tradición y una obsesiva búsqueda de modernidad sin identidad. Esta cultura popular hemipléjica que avanza como lepra cubriendo diversos ámbitos de la sociedad es uno de los signos mayores de esta década.

B. La veloz integración de los sectores medios y altos a las redes de la globalización: una realidad construida por los medios, una cultura desterritorializada y el uso de la Internet como único signo de existencia. La juventud y el mercado como valores indestructibles; la indolencia mayoritaria o la minoritaria explosión fugaz en sustitución de los proyectos colectivos. En Lima ya no existen héroes, sino gente que desea vivir el momento con intensidad porque las prohibiciones morales, políticas o religiosas han desaparecido.

Adicionalmente, la dialéctica entre lo global y lo local genera dos tendencias contradictorias que se retroalimentan: a) La vertiginosa internacionalización que nos impone una homogeneidad fundada en la ética/estética de los medios de comunicación social y el acceso universal a ciertos mensajes, con lo cual se está construyendo un código global que otorga sentido e identidad a todo(s); b) La revitalización de las diferencias étnico-culturales, la incesante fragmentación de las audiencias y la búsqueda de oposiciones para generar microidentidades o identidades móviles.

Estos nuevos escenarios, que implican una profunda reorganización de la esfera cultural, han provocado transformaciones en el campo literario. En esta ciudad andinizada y globalizada; la producción, distribución, consumo y valoración de los bienes simbólicos se encuentra en un periodo de violenta transformación; sin embargo, todavía la novela, validada por la comunidad académica, sigue cumpliendo la vieja tarea de documentar la realidad y dar forma a nuestra experiencia colectiva. No obstante, parte de la novela asume también otras tareas que responden a los distintos vectores antagónicos que afectan el campo literario (presión del mercado editorial, políticas de homogeneización del público lector y revalorización de minorías étnicas o sexuales a través de la formalización de cosmovisiones subalternas).

2.1 Características del campo literario en los 90

Adicionalmente, podemos identificar ciertos procesos vinculados al campo de lo literario que han diseñado las características de la producción y recepción de la narrativa publicada en los 90:

A. La aparición de nuevas editoriales nacionales, la consolidación y expansión de las antiguas, la mayor importación de libros de narrativa contemporánea extranjera, la proliferación de revistas y talleres de literatura, han provocado un mayor interés por la literatura, principalmente por la narrativa. El público que consume narrativa crece geométricamente mientras que la audiencia para la poesía disminuye drásticamente. Toda esta efervescencia editorial ha provocado un significativo incremento en el volumen de publicaciones nacionales y una mayor recepción crítica de los textos publicados.

B. La figura del escritor se ha disociado del conjunto de saberes inherentes a los estudios literarios. Actualmente, para escribir y publicar no se necesita conocer ni la teoría, ni la historia literaria y en muchos casos ni siquiera las técnicas elementales de toda narración; basta con ser audaz y tener algo de dinero. Se ha roto el tabú, cualquiera puede ser escritor; los adolescentes escriben cuentos y poemas antes de empezar a combatir contra el acné, porque publicar libros es casi un imperativo juvenil.

C. Entre los críticos existe consenso en torno a que la poética realista sigue siendo hegemónica en la narrativa peruana; sin embargo, en los 90 se ha fortalecido el desplazamiento de la totalidad a la dispersión. Predomina la imposibilidad de imaginar una realidad total o construir metáforas nacionales; la representación se hace fragmentaria y se localiza en espacios sociales, generacionales y sexuales delimitados.

D. La juventud es el consumidor privilegiado en la era posmoderna y la literatura no escapa al imperio del mercado. Por ello, abundan en la narrativa: la simplificación de las estructuras de composición, un lenguaje despojado de ornamentos, un vocabulario limitado, y la imposición de temáticas como las calles, la violencia, la soledad, la indiferencia, el sexo y las drogas.

E. Se ha desarrollado un género con muy pocos antecedentes en nuestra literatura³: la dicción autobiográfica⁴ (el diario, las memorias, la autobiografía y las confesiones). Los diarios de Julio Ramón Ribeyro (*La tentación del fracaso*, 1992); Mario Vargas Llosa (*El pez en el agua*, 1993); Alfredo Bryce Echenique (*Permiso para vivir*, 1993); Juan Ríos, *Sobre mi propia vida (1940-1991)* publicado en 1993; y Francisco Igartua (*Siempre un extraño*, 1995). Existen otros textos de la incipiente literatura de masas peruana que apuntan en esa dirección⁵. Este fenómeno está asociado al redescubrimiento de la subjetividad y a la revalorización de la vida privada.

F. La novela histórica se ha convertido en uno de los vectores centrales de esta década. Oscar Colchado Lucio (*Rosa Cuchillo*, 1997) nos proporciona una perspectiva inédita de la violencia subversiva, otorgándole densidad mítica a recientes sucesos históricos. Fietta Jarque (*Yo me perdono*, 1998), Luis Enrique Tord (*Sol de los soles*, 1998) y Carlos Thorne (*El señor de Lunahuaná*, 1994 y *El*

encomendero de la adarga de plata, 1999) proponen exploraciones en las subjetividades y los espacios privados antes que en los acontecimientos históricos de carácter público, y esta parece ser la tendencia hegemónica del periodo en este subgénero. Miguel Gutierrez (*Poderes secretos*, 1996) y Francisco Carrillo (*Diario del Inca Garcilaso*, 1996) –notable autobiografía ficticia–, escriben singulares textos donde desarrollan otras vueltas de tuerca al inagotable tema garcilasista. Colchado Lucio (*¡Viva Luis Pardo!*, 1996) recupera un personaje de la historia popular y oral en una ficción tan sencilla que roza la literatura infantil.

También se ha revitalizado el relato histórico: Fernando Iwasaki Cauti (*Inquisiciones peruanas*, 1994) con sólida maestría y poderosa capacidad lúdica nos devuelve la Lima voluptuosa y plena de placeres carnales del virreinato; Fernando de Trazegnies comparte el mismo interés por los documentos históricos y jurídicos y esto se puede apreciar en sus cuentos (*Imágenes rotas*, 1992) y en la primera parte de *En el País de las colinas de arena* (1994), novela que rinde homenaje a los archivos y a Julio Verne.

3 NUEVOS SUJETOS

3.1 Sujeto Femenino

En la década de los 90 irrumpió en Hispanoamérica un conjunto de novelistas que con la ayuda del mercado han impuesto un nuevo corsé a la novela escrita por mujeres con temas ligados a la sexualidad, relaciones de pareja y cocina, empleando anquilosadas formas narrativas del realismo mágico. En el Perú, para desconuelo de las grandes editoriales, esta tendencia no ha procreado ninguna escritora exportable.

En el conjunto de novelas de escritoras nacionales que iniciaron su obra narrativa en la década del 90 existe una doble vertiente: los textos narrativos que plantean la voluntad política de desmontar el falogocentrismo y articularse con todas las voces marginales y subalternas (minorías étnicas y sexuales) y aquellos que pretenden captar la realidad desde su ser femenino a través de novelas de formación (*bildungsroman*) u otras formas novelísticas.

Exponente de la primera vertiente es Carmen Ollé, con *Las dos caras del deseo* (1994). También es autora de *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), texto híbrido a medio camino del diario, las memorias íntimas y una novela de desamor noventera; lo más sugerente es la desarticulación de las estructuras de la novela que expresa adecuadamente las fisuras del mundo representado. El discurso de la mujer escritora de esta vertiente es por naturaleza no hegemónico e ilegítimo; por ello, su conflictiva relación con el canon novelístico, esta aparente desventaja puede convertirse en una virtud.

Representante de la segunda posibilidad es *La espera posible* (1998) de Grecia Cáceres, que se desplaza por los mismos senderos que *Ximena de dos caminos*⁶ (1994) como una novela de formación de una triple conciencia femenina que se interroga sobre los límites de la identidad, la memoria y la historia. El mismo cuidado en el tratamiento del lenguaje pero otras preocupaciones (filosóficas, míticas y patológicas) encontramos en las novelas de Patricia de Souza: *Cuando llegue la noche* (1994), *La mentira de un fauno* (1998) y *El último cuerpo de Úrsula* (2000).

3.2 Sujeto Homoerótico

El sujeto homoerótico masculino tiene pocos antecedentes en la narrativa novelística en el Perú: *Duque* (1934) de José Diez Canseco, *En busca de Aladino* (1993) de Oswaldo Reynoso y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin.

Varias novelas de Jaime Bayly: *No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995) y *La noche es virgen* (1997), se inscriben en esta tradición pero con dos singularidades: a) el conflicto interno del personaje no lo conduce a la pérdida de su identificación social, económica y racial; b) se refuerza un mundo patriarcal de jerarquías y subordinaciones sociales y étnicas. En las novelas de Bayly, los personajes femeninos son deshumanizados a través de la asignación de un conjunto de adjetivos que los asocian a campos semánticos propios de la esfera animal o meramente corporal. Nótese que esta actitud se combina y se fortalece con una discriminación de las mujeres pertenecientes a los sectores populares. La obra de Bayly (seis novelas en menos de una década), que

también está asociada parcialmente al sujeto juvenil (ver 3.3), ha contribuido decisivamente a la consolidación de una literatura de masas en el Perú.

El sujeto homoerótico femenino irrumpe en nuestra tradición novelística con *Las dos caras del deseo* de Carmen Ollé. Esta novela puede ser interpretada como una reivindicación de la capacidad proteica (creadora de nuevas relaciones y transgresora de las convenciones) de la mujer. La disyunción de amor y placer es un primer paso hacia la autonomía del cuerpo sexual femenino. Luego de recuperar su cuerpo, la mujer debe convertirlo en un signo subversivo que se proyecte indefinidamente destruyendo así las oposiciones binarias. La novela es un claro ejemplo de una literatura de género con intenciones políticas: la fundación de la experiencia humana (pensamiento, sentimiento y actuación) con una voz diferente, más allá de las dicotomías convencionales.

En la novela de Ollé, el discurrir de la protagonista sugiere identidades móviles, la apertura hacia todas las formas y todos los deseos. Dado que la condición femenina está adscrita a una serie de significantes impuestos por los mandatos de género; conservar la forma sin los contenidos, el significante sin el significado es un acto de liberación aun mayor que subvertir los contenidos o significados. El texto opta por ese vacío pleno de posibilidades donde el individuo femenino puede recrear constantemente sus relaciones de género y sus deseos sexuales. El mérito de la narradora es presentarnos estos nuevos actores sin ninguna sanción moral. A diferencia de Bayly, las prácticas homoeróticas no requieren de estímulos adicionales como licor o drogas, porque son prácticas cotidianas y están despojadas de cualquier aura de heroicidad o marginalidad.

3.3 Sujeto Juvenil

Estos paladines de la Lima mazamorrera y pastelera han contribuido a la creación de un conjunto de textos que podemos denominar novela Joven Urbano Marginal, en este siglo de siglas: JUM. Esta línea no ha conseguido cristalizar sus posibilidades; salvo la novela de Óscar Malca (*Al final de la calle*, 1993), todas las otras son bastante irregulares y como una gran borrachera sólo dejan mal aliento y una espesa resaca. *Al final de la calle* contiene una poéti-

ca trunca, el autor quiso fundar nuevos mecanismos de representación en nuestra tradición narrativa, pero logró un texto que se inscribe por sus mundos representados y sus estrategias discursivas en el fecundo diálogo entre literatura y cultura de masas.

Sin mayores artes y con un desmedido afán de emular el realismo sucio tenemos a Javier Arévalo (*Nocturno de ron y gatos*, 1994), Manuel Rilo (*Contraeltráfico*, 1997) y Raúl Tola (*Noche de cuervos*, 1998). En estos mundos representados se olvida que la ingenua confianza en sujetos colectivos o la escéptica apuesta por sujetos individuales son dos caras de la misma enfermedad.

3.3.1 Fotocopias del artista adolescente

En la nueva narrativa JUM predomina la clonación literaria. La mayoría de escritores admira al mismo cenáculo (Bukowski, Easton Ellis, Mañas, Loriga, Fuguet & Cía.), reniega del oficio de escritor, utiliza los mismos escenarios y conflictos, configura el mismo héroe con rostros distintos y comparte un inmenso desinterés por su tradición narrativa. Constituyen una narrativa de tendencia minimalista que se solaza en una marginalidad artificial, y que olvida las estructuras de composición y la reflexión sobre el lenguaje; esto provoca frecuentemente la confusión de la sucesión de anécdotas divertidas o truculentas con una novela. Esta aplastante uniformidad nos remite a una literatura empobrecida que ha perdido la fe en sus recursos expresivos e intenta apropiarse de otros lenguajes. Por ello, los diversos discursos de la cultura de masas (rock, cómic, cine, *videoclip*) influyen en la sintaxis, focalización y temas.

Se produce una fisura entre el nivel de la historia y el nivel del discurso porque socavan valores sociales en la historia, pero son conservadores en el nivel del discurso. La configuración del narratario se encuentra escindida entre dos tensiones: se pretende construir un narratario cosmopolita con el afán de incorporarse a las redes del mercado editorial transnacional; pero simultáneamente se construye un narratario competente en las peculiaridades sociales y lingüísticas de Lima. Además, como gran parte de nuestra cultura urbana vive el trauma del *zapping*: el temor de perder la atención del lector.

3.3.2 Confesiones de una cáscara

Las novelas JUM están narradas en primera persona y el personaje principal se desplaza por múltiples espacios sociales y enfrenta difíciles vicisitudes pero siempre se mantiene incólume y no modifica su discurso sino que intenta incorporar y articular las otras realidades a su pequeño mundo. Los héroes de las novelas JUM no tienen pasado o si lo tienen no es relevante, el único tiempo privilegiado en la narración es el presente. Muchos de estos textos con demasiadas hormonas y pocas neuronas han convertido a la marginalidad en una postal decorativa que no cuestiona ni la identidad ni el lenguaje de sus protagonistas; por ello, quedan reducidos a las confesiones de una cáscara.

4. EXPLORACIONES FINALES

Pese a que la posmodernidad es el periodo de la disolución de las fronteras, la hibridación de formas culturales, el reino del pastiche y la parodia; las novelas de la mayoría de los escritores que han comenzado a publicar en estos años no han explotado radicalmente estas posibilidades. Sus historias son simples aunque no siempre lineales, el mundo representado, a veces transgresor y subversivo, es castrado por los procedimientos discursivos, la intertextualidad es tenue y la búsqueda de nuevos marcos discursivos casi inexistente.

En el campo literario peruano empieza a disolverse las jerarquías y se desvanecen las diferencias entre narrativa culta, narrativa popular y narrativa de masas. Sin embargo, la novela sigue siendo el centro superior de los géneros literarios y todavía la comunidad académica sigue consagrando, preferentemente, a aquellas que se presentan como metáforas de la identidad nacional; la utopía de la novela total sigue siendo nuestra obsesión. En los noventa, la novela se inscribe en nuevos escenarios y constituye nuevos sujetos; estas transformaciones han ampliado los mundos representados, formalizado nuevas subjetividades, y permitido la inclusión de ciertos procedimientos discursivos de otras artes.

Las novelas asociadas al sujeto femenino y al sujeto homoerótico han expandido el rango de nuestras sensibilidades, desarticulado discursos falogocentristas y liberado nuevos significantes en la novela peruana. Por otra parte, la importancia de la novela asociada al sujeto juvenil está en descentrar las preocupaciones canónicas de la novela, impulsar la conjunción con la cultura de masas y ampliar el volumen del público lector. Pese a todo ello, no se ha logrado constituir un nuevo modelo hegemónico ni cuestionar los supuestos del paradigma mimético verosímil.

Quizá porque somos una cultura con una identidad fragmentada y en perpetua transición, no somos capaces de destruir o burlarnos lúcidamente de las formas tradicionales de representación. Si el relato fundacional de la nación todavía no ha sido escrito, menos podremos socavar las formas tradicionales del relato. Tal vez, los nuevos bárbaros posean los secretos del enigma, en ellos confiamos. □

NOTAS

- ¹ Peter Elmore (*Enigma de los cuerpos*, 1995 y *Las pruebas del fuego*, 1999); Fietta Jarque (*Yo me perdono*, 1998); Enrique Planas (*Alrededor de Alicia*, 1999); Iván Thays (*El viaje interior*, 1999). El análisis de estas novelas escapa a los marcos de este artículo pero en un balance integral merecen un lugar relevante.
- ² El hecho de que dichos libros de cuentos constituyan un todo orgánico y entrelazado que formalice una unidad ideológica y discursiva no los convierte en novelas ni en protonovelas.
- ³ Destacan los semidiarios de José García Calderón (*Diario íntimo*) y el de Alberto Jochamowitz (*Lima d'antan*, 1971); ambos escritos en francés. También cabe mencionar las siguientes memorias: *Memorias* (1963) de Enrique López Albújar y *Mucha suerte con barto palo* (1976) de Ciro Alegría; aunque en este caso, el ordenamiento final correspondió a Dora Varona.
- ⁴ Una aproximación teórica a este concepto puede consultarse en el artículo de Sergio Ramírez (1999), donde analiza los diarios de Ribeyro.
- ⁵ Debemos considerar en este apartado las biografías noveladas de actores y actrices de la televisión nacional. Este conjunto de textos está vinculado con el emerger de una literatura de masas en el Perú.
- ⁶ Importante novela de Laura Riesco que escapa a los marcos trazados en este artículo porque publicó su primera novela *El truco de los ojos* en 1978.

BIBLIOGRAFÍA

AMPUERO, Fernando

- 1999 "La teoría de la malagua. Narradores peruanos de fin de siglo". *El Dominical* Año 47, 44: 6-11 (*El Comercio* 14 de noviembre de 1999).

GROMPONE, Romeo

- 1999 *Las nuevas reglas de juego. Transformaciones sociales, políticas y culturales en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

HUAMÁN, Miguel Ángel

- 1992 "¿ Existe una narrativa *light* en el Perú?". *Cuestión de estado* 24: 71-74.
1996 "¿ Narrar la crisis o crisis del narrar?". *Liempo* 17: 409-428.

SARLO, Beatriz

- 1996 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. 1994. Buenos Aires: Ariel.

RAMÍREZ, Sergio

- 1999 "Primer acercamiento a *La tentación del fracaso* de Julio Ramón Ribeyro". *Escritura y Pensamiento* 4: 49-60.

REISZ, Susana

- 1998 "¿ Transgresión o negociación?: sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente". *Arrabal* -Asociación Española de estudios Literarios Hispanoamericanos- 1: 47- 53.

THAYS, Iván

- 1999 "La edad de la inocencia. Acerca de la narrativa peruana última". *Vértice* 5: 43-54.

UGARTECHE, Óscar.

- 1995 "El amor que no se atreve a llamarse por su nombre (tiene varios narradores en el Perú)". *Márgenes* 13-14: 83-90.

VEGA, Selenco

- 1995 "Reflexión sobre la joven narrativa peruana de los noventa". *Cuestión de Estado* 24:75-79.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

1998 "Jaime Bayly. La noche es virgen". *Ajos y Zafros* 1: 86-88.

1998 "Miguel Bances. Límites de Eduardo". *Alma Mater* 16: 150-152.



LA NOVELA HISTÓRICA PERUANA: POSTMODERNIDAD Y DIFERENCIA

 Miguel Maguiño Veneros

1. POSTMODERNIDAD Y LITERATURA

En el año 1979 se llevó a cabo un congreso internacional en Tubinga¹, allí se discutió el tema de la ficción postmoderna, y participaron los escritores John Barth, William Grass y John Hawkes. Al año siguiente Barth publicó su segundo manifiesto de literatura postmoderna: definía a esta literatura con el adjetivo de plenitud. Para este escritor la literatura postmoderna era un ir más allá de la dirección modernista. A la división implementada por la modernidad entre alta cultura y cultura popular, Barth afirmaba la capacidad de la narrativa postmoderna para hilvanar la oposición entre la novela a lo Balzac, por un lado, Musil del otro, y a la vez entre estas novelas la novela a lo Corín Tellado.

En este sentido la literatura postmoderna debía ser vista como la superación de la estética realista; con su confianza en la relación de las palabras y las cosas, es decir en la ingenuidad de la representación; pero a su vez un ir más allá de la conciencia literaria moderna, preocupada en grado sumo por hacer evidente la relación conflictiva entre lo narrado y las formas de narrar; para problematizar las complejas relaciones entre la alta cultura y la cultura producida industrialmente en la modernidad.

En este punto las categorías utilizadas para describir una literatura postmoderna fueron la doble codificación como estrategia interpretativa, la reescritura como táctica escritural y la renarrativización en cuanto estrategia básica de los textos postmodernos. Todo ello daba cuenta de la metaficción, otra forma utilizada para denominar a la ficción postmoderna. Hasta aquí lo descrito sólo parece enumerar unas cuantas características de una nueva escuela literaria, sin embargo, esta simple caracterización se complica cuando tomamos en cuenta dos puntos claves: a) la ficción postmoderna sólo puede definirse en función de cierta modernidad social alcanzada, si bien no se presenta desde esta perspectiva como superación de la modernidad literaria si la presupone, y b) las grandes producciones literarias postmodernas son, curiosamente, textos latinoamericanos: *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Jorge Luis Borges, cumplen a cabalidad los requisitos para definirse como ficciones postmodernas.

De qué forma o manera leer ahora las obras de García Márquez o Borges cuando nuestra tradición interpretativa jamás hizo este tipo de lectura, ni mucho menos reflexionó sobre las nuevas características de la ficción postmoderna. Se debe desdeñar todo lo escrito anteriormente sobre estos autores y empezar otra vez el trabajo, o quizás, y como medida preventiva, olvidar el tema de la ficción postmoderna y afirmar que no nos compete. Creo que ninguna de las dos posiciones ayuda a entender la actual problemática.

Sin embargo, lo peor sería olvidar nuestra diferencia, desechar en estas circunstancias nuestra historia. Trasladar la teorización sobre la postmodernidad, y con ella la que corresponde a la ficción postmoderna, sin tomar en consideración que la modernidad en nuestras naciones, y la modernidad literaria específicamente, han seguido caminos diferenciados de los modelos europeos o norteamericanos resultaría un craso error. Tarea muy sencilla pero a la vez infructuosa es observar qué obras peruanas actuales cumplen con las características señaladas como propias de la ficción postmoderna y adscribirlas como representantes de la misma.

Para escapar del autoritarismo de la postmodernidad, de la moda intelectual proveniente de otras latitudes resulta indispensable investigar nuestra propia dinámica cultural, ensayar nuevas respuestas a fenómenos que plantean nuestros múltiples discursos. El dato relevante resulta entonces ser la tradición. Las producciones discursivas sólo tienen sentido si se encuentran en un marco contextual determinado. Las obras de Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez quizás sean postmodernas pero también pueden representar la modernidad literaria latinoamericana, la primera, o marcar las bases de lo que se dio en llamar realismo mágico, la segunda. Representan, y esto es importante, diferentes cosas para disímiles tradiciones.

Si hasta el momento esta breve introducción demora en sus respuestas sobre la postmodernidad y nuestra literatura es porque las ignora; en épocas como la nuestra las preguntas son excesivas, aquí algunas: ¿Es suficiente afirmar que dadas las condiciones materiales para la existencia de la postmodernidad dicho fenómeno no nos afecta? O en su lugar, ¿qué posición asumimos frente a estos hechos y cuáles son las formas de acercarnos a la literatura? ¿Cómo leer nuestros textos literarios, desde qué perspectiva? ¿Es necesario marcar un rumbo, una política, inventar nuestro propio contexto o en su defecto debemos asumir que estamos en el reino de las opiniones y que ninguna teoría puede otorgarnos la seguridad de años anteriores?

¿Es necesario inventar una teoría explicativa nueva, al mejor estilo marxista, o simplemente debemos conformarnos con una teoría capaz de ajustarse a lo nuevo, a lo desconocido? Una teoría sin núcleo duro. Teoría dinámica de la literatura. Si una teoría está preparada para todo o simplemente asume lo parcial como su eje reflexivo, entonces, y desde esa perspectiva, debemos movernos entre fracturas y heterogeneidades como elementos constitutivos. En este punto parece imposible hallar una respuesta clara que avance un poco más sobre el tema de la teoría literaria, la literatura latinoamericana, la postmodernidad y las complejas relaciones entre literatura y sociedad.

En esta línea, y como una manera de ensayar nuevos recorridos a las preguntas hechas quisiera ahora hablar sobre dos novelas históricas peruanas: *Poderes Secretos* (1995), de Miguel Gutiérrez y *Yo me perdono* (1998), de Fietta Jarque.

2. PODERES SECRETOS

Lo primero que habría que decir de *Poderes secretos*, de Miguel Gutiérrez, es que estamos frente a un argumento de novela, antes que una novela propiamente dicha. Sin embargo, consideramos oportuno tomarla en cuenta dentro del corpus de novelas históricas publicadas la década pasada, pues creemos que el límite en el cual se instala cumple un papel importante en la interpretación del texto.

Poderes secretos se encuentra dividido en dos partes; la primera es un ensayo preliminar en el cual se exponen las razones para la elección del tema, mientras que la segunda está conformada por los sucesos ocurridos con la escritura de *Historia Occidentalis* del jesuita Blas Valera, y en un segundo momento, cuatrocientos años después, los oficios desplegados por una oscura sociedad de garcilasistas para destruir la obra recién hallada del jesuita.

La problematización que plantea esta novela a la historia se puede comprobar en varios niveles. Para este ensayo hemos creído conveniente centrarnos en dos de ellos: la novela como productora de nuevas posibilidades de lecturas de la historia, lo cual problematiza el estatuto mismo de la escritura, y un cuestionamiento al paradigma del Inca Garcilaso como representante oficial del mestizaje peruano.

2.1 Inventar la historia

Desde hace un par de décadas diversos estudios han puesto en entredicho la posibilidad que tiene el discurso histórico para presentarse como objetivo y veraz. Libros como *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia* (1989), de Arthur Danto; o *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*

(1992), de Hayden White, han cuestionado la objetividad de la escritura histórica. Desde la perspectiva de estos autores se puede afirmar que las operaciones escriturales involucradas en la realización de un texto histórico no se diferencian en nada de las realizadas en el trabajo de composición de un texto literario.

La conciencia de esta problemática, que involucra a las modernas orientaciones teóricas en historia, no es ajena al autor de *Poderes secretos*. Para éste la pretensión del rigor científico en la historia no está exenta de “superstición al pretender la neutralidad y la exactitud objetiva en la reconstrucción del pasado” (22).

Si el cuestionamiento intenta demostrar la imposibilidad que tiene la historia para relatar el pasado, pues nada nos asegura que sea neutral ni objetiva; Gutiérrez avanza un poco más en su impugnación. Desde su perspectiva el lenguaje del historiador “es unidimensional”, por lo tanto carece de la capacidad para mostrar la complejidad de los sucesos históricos. Ante esta carencia el lenguaje literario se presenta como el más eficaz para realizar tal labor. Es gracias a la diversidad de tonos, estilos y cambios de perspectiva que la labor del novelista puede superar en mucho a la realizada por el historiador.

Estamos, pues, frente a una conciencia literaria que defiende, desde el ámbito de la escritura, su posibilidad de contar la historia, es más, su capacidad de enfrentarse con la historia. De ahí que no sea descaminado señalar que el uso de diversos recursos literarios; la hipérbole, la transgresión del orden empírico sin apelar a la intervención de lo sobrenatural, entre otros; cumpla una función de primer orden para llevar a cabo la escritura del argumento de novela que ofrece Miguel Gutiérrez.

2.2 El paradigma del Inca

El breve argumento de novela de Miguel Gutiérrez presenta a un Inca Garcilaso coercido por la Compañía de Jesús para llevar a cabo, a través de esta, el sublime objetivo de San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja, expresado en un lienzo de la iglesia jesuítica del Cuzco: “la unión de las élites (sic) nobles de España y

el imperio incaico para el dominio y el buen gobierno de las masas nativas e, incluso, de criollos y mestizos de la plebe” (63).

Antes de esto, y gracias a la irrupción de las fuerzas del conde Essex en Cádiz, la Compañía ha podido liberarse de la presencia molesta del mestizo jesuita Blas Valera. Sobre todo ha logrado sustraerle los originales de su obra *Historia Occidentalis*, en la cual, entre otras cosas, se denunciaba los propósitos que tenía la corona española de silenciar a aquellos hombres que se mostraban en contra del sistema de explotación impuesto.

Páginas más adelante, y cuatrocientos años después, Gutiérrez nos presenta a un honrado investigador, Santiago Osambela, que ha hallado una copia completa de la obra de Valera. Gracias al original ubicado por Osambela se puede reclamar tanto un lugar destacado para el jesuita peruano Blas Valera como desmitificar el mito de mestizaje representado por el Inca Garcilaso. Tales objetivos no podrán realizarse debido fundamentalmente a la intervención oportuna de un círculo de garcilasistas, dedicado a fomentar y a resguardar la imagen del Inca en todo el planeta.

Poderes secretos no pretende develar enigmas, y el mérito de la misma no está en construir otros, sino en el trabajo coordinado de las dos partes en las que se divide la novela. El paradigma del Inca es cuestionado no desde una nueva entrada que problematiza la historia; en este nivel lo que importa es el trabajo en la elaboración misma de este argumento de novela.

En este caso la versión que presenta Gutiérrez sobre el papel que juega la Compañía de Jesús en la instauración del paradigma mestizo no tiene un peso decisivo. Lo tiene el que funciona como un espejo de la historia. Esta suerte de mecanismo macro cumple una función fundamental en el cuestionamiento del paradigma del Inca. La construcción de la novela intenta develar, en alguna medida, aquellos sentimientos que aparecen ocultos en la supuesta objetividad histórica. Mediante este juego de espejos lo que se pretende sacar a la luz es el rol fundamental que juega la ideología en la construcción de la historia. Es desde esta perspectiva, y no desde otra, que la novela de Gutiérrez se presenta como novedosa. Pero habría que

añadir un dato adicional, el texto *Poderes secretos* coloca otra vez, desde diferente óptica, un problema constante en nuestra tradición: la lucha que sostiene la literatura con otras áreas del saber en su capacidad para decir (o inventar) el pasado.

3. YO ME PERDONO

La primera novela de Fietta Jarque, *Yo me perdono*, transcurre entre los años de 1645 y 1650 en un pueblo cercano a la ciudad del Cuzco, Andahuailillas. Estamos, pues, frente a un texto que ha elegido como materia narrativa un período muy rico y complejo en la conformación de nuestra identidad. Este sólo dato bastaría para dedicarle una lectura atenta, sin embargo, la novela de Jarque ofrece mucho más, pues complejiza una serie de puntos capitales en nuestra constante configuración como sujetos partícipes de una nación marcada por el desencuentro.

El conflicto entre una cultura oral y otra escrita, nuestra capacidad interpretativa de los textos y por ende de la sociedad, la importancia de la figura del Inca Garcilaso y por lo tanto la del mestizaje, así como el destinatario de nuestros textos, esos lectores ideales que configuran los textos y que marcan tanto la ausencia de un saber como el silencio o el desinterés por conocerlo son temas centrales en esta novela. En lo que sigue se presenta un análisis tanto del destinatario de esta novela como del papel de la interpretación.

3.1 El destinatario de esta novela (¿español o peruano?)

En el prólogo a su primera parte de la *Crónica del Perú*, Cieza de León se dirige al príncipe Felipe de la siguiente manera: “determiné tomar esta empresa, de screuir las cosas del memorable y gran reyno del Perú (...) y hazer con él a Vuestra Alteza algún señalado seruicio” (p. 6). Es indudable que el uso retórico de este ofrecimien-

to no es ajeno a la totalidad de las crónicas que se escribieron entre los siglos XVI y XVII; sin embargo detrás de este lugar común se esconde una idea clara: el lector que se imagina en estos escritos es siempre alguien ajeno a la realidad narrada.

La cantidad de estrategias narrativas puestas en marcha por los cronistas para aclarar el sentido de palabras, acciones o ideas al destinatario español son varias, entre las más utilizadas se encuentran la traducción de palabras quechuas al castellano y la confirmación de lo narrado por la presencia del narrador en los hechos. La pregunta ahora resulta impostergable: por qué en la novela *Yo me perdono* se utiliza de manera prolija la traducción de elementos o artefactos propios del mundo andino. El siguiente ejemplo ilustra con claridad el uso de la traducción en esta novela: “Soplaban como posesos unas zampoñas, especie de flauta de pan de cañas enfiladas de grande a pequeña” (p. 85).

Una primera respuesta de tan sencilla parece incuestionable: la narración en la novela no sólo asume como materia de trabajo un tiempo pretérito sino que además implementa para su construcción las estrategias discursivas utilizadas por los cronistas de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, una respuesta que atenta contra nuestra lectura del texto y nos interroga como sujetos de este país, puede introducirse.

La traducción se realiza tanto para un lector peruano, habitante de la ciudad que ha olvidado e ignorado la existencia de otra cultura, como para el lector español. La traducción del quechua cuestiona no sólo nuestra capacidad interpretativa sino que va más lejos de un mero reclamo intelectual; las constantes traducciones en esta novela se encargan de develar nuestra ignorancia abisal de una parte de nosotros mismos. Hablar de otra manera: el nosotros junta, reúne en un vocablo tanto un tú como un yo; el *mismo* deja de ser un pleonismo para convertirse en lo otro no integrado, en esa parte que no queremos ver y que esta novela pretende repotenciar, no sólo nuestra marcada diferencia; lo peor, nuestra marcada indiferencia.

3.2 Por los linderos de la interpretación

Resulta casi un lugar común señalar que las novelas históricas en Latinoamérica han pretendido siempre cuestionar desde sus propios márgenes la visión oficial del pasado. Para ello tales ficciones no han dudado en apelar a la construcción de nuevos escenarios, conjurar nuevas interpretaciones e implementar, en este esfuerzo por reinventar nuestro pasado, una serie de nuevos conflictos con el propósito de ofrecer una visión compleja y dinámica de épocas anteriores.

La novela de Fietta Jarque no es ajena a estos lugares. Sin embargo, el dato que destaca por su constancia a lo largo de toda la trama novelesca es la interpretación de los hechos, de la capacidad y los límites de la misma. El Padre Bocanegra es quien mejor sintetiza esta constante: “Aunque, Señor, ahora sé que esas mismas señales, a la vez, fueron por otros erróneamente interpretadas. Y que cada signo desencadena un sinfín de osadas lecturas” (p. 17).

Los personajes principales de esta novela pretenden, siempre de manera velada, conseguir sus propósitos a costa de los otros: El Padre Bocanegra aspira a cristianizar a los pobladores de Andahuailillas usando para este fin las revelaciones de un libro prohibido por la Iglesia; Tomás Puka intenta restaurar el antiguo culto incaico utilizando para ello los conocimientos aprendidos con los padres franciscanos; León Montero de Espinoza, español de origen judío y principal benefactor de la iglesia de Andahuailillas, anhela convocar a Dios en beneficio de su credo judío; Luis de Riaño, hijo no reconocido de un caballero español, pretende descubrirse español en pleno Cuzco. En el transcurrir de esta novela los esfuerzos desplegados por estos personajes se entrecruzan y se alinean en un objetivo común, objetivo que satisface a cada uno por diferentes razones.

Al final de la novela ninguna de los objetivos de los personajes prevalece, lo cierto es que se impone la posición autoritaria de la iglesia que destruye y desbarata los planes de esta curiosa sociedad. Lo que interesa de esta novela es que cuestiona en diferentes

niveles la capacidad interpretativa de los hechos. Si al final de la historia se impone la Iglesia, ello se debe básicamente a la fuerza que tiene, no a su capacidad de diálogo. Y es exactamente del diálogo no realizado en el pasado, ni en el presente de la novela donde el ejercicio vertical del poder se impone para callar, silenciar. Así las cosas podemos sostener que la novela de Fietta Jarque empieza otra vez con la pregunta del Padre Bocanegra. Pero esta vez la pregunta nos instala fuera del texto, más allá de su discursividad, deficitaria en algunas ocasiones, para interpelar a los interpretantes en su propia interpretación. Si el texto logra expulsarnos de él, separarnos de su discursividad, ello se debe a su propio discurso. Aquí las gracias. □

NOTAS

¹ En lo que sigue realizo una síntesis apretada de lo sostenido por Carlos Rincón en su libro *La simultaneidad de lo no simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Editorial Universidad Nacional, Bogotá, 1995.

BIBLIOGRAFÍA

CIEZA DE LEÓN, Pedro de

1995 *Crónica del Perú. Primera Parte*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

DANTO, Arthur C.

1989 *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Barcelona: Paidós.

EAGLETON, Terry

1997 *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.

1997 *Las ilusiones del posmodernismo*. Barcelona: Paidós.

ELMORE, Peter

1997 *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica Latinoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

GUTIÉRREZ, Miguel

1995 *Poderes Secretos*. Lima: Jaime Campodónico Editor.

JARQUE, Fietta

1998 *Yo me perdono*. Madrid: Alfaguara.

LYON, David

1994 *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.

PULGARÍN, Amalia

1995 *Metaficción Historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispano Americana.

NORRIS, Christopher

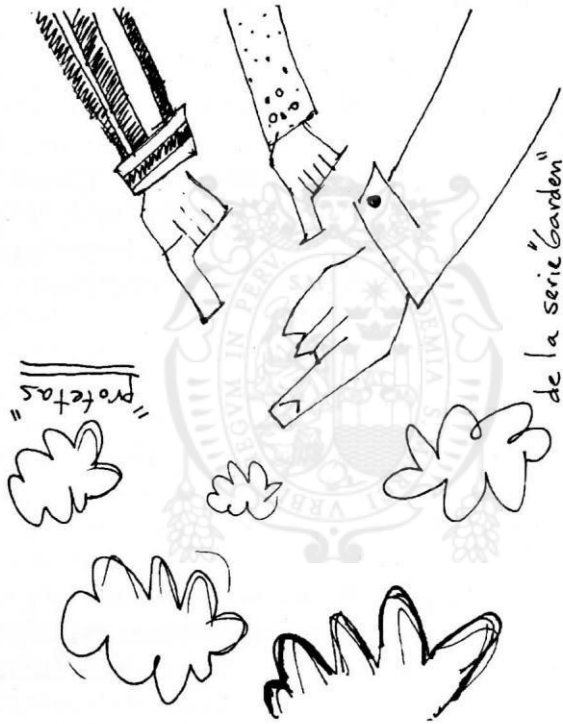
1998 *¿Qué le ocurre a la postmodernidad? La teoría crítica y los límites de la filosofía*. Madrid: Tecnos.

RINCÓN, Carlos

1995 *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.

WHITE, Hayden

1992 *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.



ENTREVISTA A PETER ELMORE*

Peter Elmore nació en Lima en 1960. Licenciado en Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtuvo un doctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Texas en Austin. Reside en los Estados Unidos desde 1986 y actualmente es profesor de la Universidad de Colorado. Ha publicado los libros de ensayos: Los muros invisibles. Lima y la modernidad en la novela del siglo XX (1993) y La fábrica de la memoria. La crisis de la representación de la novela histórica en Latinoamérica (1997). Sus dos novelas Enigma de los cuerpos (1995) y Las pruebas del fuego (1995) fueron muy elogiadas por la crítica. Elmore combina con acierto la perspicacia crítica y la agudeza irónica en esta entrevista.

Ajos & Zafiros: Aunque consideramos que no existe una generación de los 90, tenemos un conjunto de nuevos textos narrativos publicados en este periodo. Entre este conjunto y la narrativa anterior, ¿observas algún tipo de ruptura o cambio significativo? En uno de tus artículos, sostienes que la poética realista es la predominante en la narrativa peruana; vemos que en los 90 se produce una serie de textos que siguen la norma "realista" pero que simultáneamente empobrecen la complejidad de la realidad. ¿Cuál es tu visión al respecto ?

* Entrevista realizada por Agustín Prado Alvarado y Marcel Velázquez Castro en Lima, agosto de 1999.

Peter Elmore: Yo creo que ustedes tienen razón: no existe una generación de los 90. Lo que hay es un momento de recomposición del espacio literario o del gremio literario —si tal cosa existe en el Perú—, y gente de distintas edades que, por ejemplo, hubiera podido comenzar a publicar cuando tenía veinte años, pero publica a los treinta, el que es mi caso. *Enigma de los cuerpos* (1995) es una novela que sale relativamente tarde por diversas razones personales, pero que también tienen que ver con la realidad del país. En los años 80 era muy difícil publicar en el Perú y quizá eso fue bueno a la larga, porque en el caso de narradores mayores —narradores mayores por la calidad pero también por la edad, como Miguel Gutiérrez o Edgardo Rivera Martínez— es evidente que los años 80 no les proponen un espacio favorable para la publicación, y esto los lleva paradójicamente no al silencio sino a proponerse empresas de mayor envergadura. Eso resulta a la larga positivo, y en el caso de narradores más jóvenes impide que los pecados de juventud se hagan públicos. Entonces, algo bueno salió de la crisis de los 80.

En términos de propuestas narrativas, el dato central sigue siendo que del lado de los escritores y del lado de los lectores sigue existiendo la exigencia de que la literatura, de algún modo, documente la realidad y dé forma a la experiencia colectiva; entonces, por eso creo que la línea central sigue siendo la línea del realismo.

Ahora, me parece que cada vez es más difícil para los peruanos imaginarnos nuestra realidad como una realidad orgánica o total. Las propuestas narrativas y la representación en las novelas tienden a ser fragmentarias y a localizarse en espacios sociales o generacionales muy delimitados. Y eso sí es un dato significativo y nuevo. La excepción es *La violencia del tiempo*, una novela en la que se sigue planteando que es posible crear metáforas de la experiencia peruana.

A.Z.: En la tradición narrativa peruana, Vargas Llosa es un clásico; pero, ¿hay una continuación de sus propuestas?

P.E.: Lo que pasa es que cuando hay una tradición nacional reducida hay algunos autores que se convierten en puntos de referencia inevitables, incluso cuando la escritura del narrador que le sigue es completamente distinta, a partir precisamente de ese punto de referencia que se se está negando. En el caso de Vargas Llosa, como es un autor que ha seguido con fuerza el modelo de la

impersonalidad flaubertiana, entonces sus libros son muy distintos entre sí, pero no hay, creo, un estilo vargasllosiano, no hay un lenguaje que sea identificable como lenguaje de Vargas Llosa, a diferencia de lo que ocurre con García Márquez y con Borges.

A. Z. : Pero podemos hablar de una estructura vargasllosiana...

P. E.: Sí, hay una estructura vargasllosiana que es tan notoria, tan evidente que si la utilizas parece que estuvieras cayendo en el pastiche. Por ejemplo, si utilizas diálogos telescópicos como los de *Conversación en la Catedral*, inevitablemente el lector va a sentir que está leyendo a un imitador de Vargas Llosa. Entonces, de alguna manera, es fácil sustraerse a la influencia más obvia de Vargas Llosa; pero, por otro lado, es un punto de partida para cualquier persona que escriba. Es imposible escribir de manera realista sobre Lima y no suscitar de alguna manera comparaciones con Vargas Llosa, y no sentir que está partiendo de un universo que ya está censado literariamente por otro escritor, que además es un gran escritor. Entonces, hay una situación ambivalente con Vargas Llosa.

La influencia de Bryce –que me parece fue muy fuerte en escritores que aparecieron en los 70 y en los 80; la mayoría de esos escritores son escritores que ya han sido olvidados– es más fuerte porque hay una entonación en la oralidad del narrador, un ritmo, una cadencia, ciertos rasgos como el de la repetición de diminutivos que se convirtieron en tics y que son más fácil de imitar, y que cuando se le pegan a uno es difícil deshacerse de ellos. Pero lo interesante ahora, volviendo a esto de las influencias, es que Vargas Llosa y Bryce siguen siendo escritores muy activos; no solamente activos, probablemente están entre los escritores más productivos de los años 90. Ese es un dato muy importante. No son escritores que ya cumplieron su ciclo; siguen siendo escritores importantes que siguen trabajando. A veces tengo la impresión que sólo se reconoce como literatura a la que producen en un determinado momento escritores nuevos, y eso empobrece muchísimo la perspectiva.

A.Z.: Sin embargo, una línea de la narrativa joven producida en los noventas se caracteriza por desconocer deliberadamente el canon, la tradición literaria. Hay una especie de parricidio por ignorancia.

P.E.: Yo creo que hay un riesgo y una posible ventaja. En algunos casos, el peso de la influencia, el respeto por los clásicos re-

cientes puede acallar la voz. Me parece que claramente eso ocurrió por ejemplo en la poesía mexicana durante mucho tiempo, por el magisterio de Octavio Paz. Entonces, a veces incluso ese parricidio por ignorancia o ese rechazo al magisterio puede ser liberador. Ahora, puede ser liberador siempre y cuando uno tenga otras referencias; porque cuando no se tiene otras referencias, el producto, el texto que sale es siempre muy pobre porque está mal tejido.

A..Z.: Otro elemento que se puede observar en varias novelas de los 90 es la pérdida de las fronteras de los géneros, principalmente en lo que respecta a la novela. Existe la apropiación de otros géneros discursivos, llámese periodismo, historia, sociología, reportaje. Tú consideras que esta hibridación es propia del género o que ha habido elementos propios en esta década en el país que ha permitido este proceso?

P.E.: Yo creo que tiene que ver con la naturaleza misma del género novelístico. Es voraz; se alimenta absolutamente de todas las formas discursivas existentes. Entonces es cierto que uno siente la presencia del periodismo, de las ciencias sociales en varias novelas peruanas; en algunos casos, por la formación académica del escritor. Pienso en Abelardo Sánchez León. Las novelas de él evidencian una mirada sociológica y el autor es sociólogo. En el caso del periodismo, es muy raro que un escritor peruano no haya sido periodista en algún momento de su vida. Pero hay otras presencias, por ejemplo, la presencia del videoclip y de la televisión; no tanto en la manera de representación sino en los...

A.Z.: ¿En los temas?

P.E.: Los temas por una parte —cierto— pero también en la sintaxis narrativa. La tendencia a no escribir escenas de largo aliento, a trabajar básicamente con un estilo muy cortado, a veces sincopado. Me parece ahí reconocer ese ritmo acezante y frenético del videoclip. Eso se nota; es como si se desconfiara de la capacidad de atención del lector y eso es interesante cuando es un recurso controlado, no cuando se convierte en una cosa espontánea y además en la única que se puede hacer.

Un dato importante, que generalmente no tomamos en cuenta, es que en el Perú las mujeres escribían fundamentalmente poesía y la narrativa era un género masculino. Eso ya no se da ahora,

ha cambiado. Ahora hay novelas importantes escritas por mujeres.

A. Z.: Laura Riesco, Pilar Dughi y Carmen Ollé.

P.E.: Claro, todas ellas, que comienzan en los 80, tienen ya una bibliografía importante, tienen varios libros publicados y de alguna manera una poética y un estilo que ya están definidos. Eso por ejemplo me parece un fenómeno interesante y además importante, porque no solamente tiene que ver con la producción de novelas sino con la lectura de las mismas. Algo que solemos olvidar es que la mayor parte de gente que lee novelas ahora son mujeres. Actualmente el público de la novela, curiosamente, es muy parecido al público de la novela en el siglo XIX.

A.Z.: El tema de la mujer nos lleva entonces al problema del género que una perspectiva que se ha desarrollado con mucha fuerza en los 90 en el Perú. Tú piensas que puede existir una distinción válida entre una literatura femenina y una literatura escrita por mujeres.

P.E.: Ahí habría que distinguir. Hay escritoras que sin necesariamente ser escritoras feministas o definirse ideológicamente como feministas, parten de una experiencia de ser mujeres a la hora de construir sus universos narrativos, y otras que no, o no tanto; pero al margen de la decisión conciente, el hecho de ser mujer supone una relación con el canon narrativo que es fundamentalmente un canon masculino en el cual la mujer que escribe entra de algún modo como una intrusa. Por otro lado, a nivel de las experiencias vitales, de las experiencias personales, la posición de la mujer suele, como es el caso de quien está en el lado débil de una relación, suele ser más crítica y más cuestionadora con los protocolos y las normas de las relaciones entre hombres y mujeres. Entonces, por ese lado, creo que sí hay una diferencia entre escritores y escritoras. Y además, así como un escritor no puede emanciparse de su clase social, tampoco lo puede hacer de su género. Es una parte clave de tu identidad. ¿Cómo puede alguien escribir desde fuera de su identidad? Y, digamos, el hecho de ser hombre, el hecho de ser mujer, o el hecho de ser homosexual o ser heterosexual es clave en la definición de uno como ser humano, y en la relación de uno con el lenguaje. El lenguaje está atravesado también por estas distinciones. Sobre todo en idiomas como el español, donde la noción de género está presente en la manera en que construimos el mundo.

Entonces, ¿cómo sustraerse a eso? A mí me parece que el hecho de ser mujer o la experiencia de ser mujer marca la escritura; no necesariamente la poética pero sí la escritura, y no solamente a nivel de los temas sino en relación a las formas de la composición. Los frescos épicos corresponden a un tipo de literatura que ha sido practicada mayoritariamente por hombres, y cuando las mujeres ingresan al territorio de la historia lo hacen básicamente desde una perspectiva más lírica, más intimista, más doméstica. En todo caso, es lo que ha sido la experiencia de la literatura latinoamericana.

A.Z.: ¿Qué opinas de las novelas de Bayly?

P.E.: Yo pienso que Bayly sí tiene muy buen oído y sabe captar de manera bastante verosímil las voces de los sectores a los cuales representa. Ahora, es significativo que las voces de los jóvenes de la clase media-alta limeña aparezcan registradas de una manera que no es costumbrista, mientras que las voces de los personajes como sirvientes o porteros de discotecas, esas voces sí están caricaturizadas. Pero de todas maneras, yo creo que sí hay un trabajo con el lenguaje, pero éste no opera en el plano de la descripción —que generalmente es muy sucinta, él describe a grandes brochazos— sino en la representación del habla. Yo creo que sí hay logros, y además un logro importante: la oralidad limeña de Bayly no es la oralidad limeña de Bryce que se había convertido para muchos narradores en la única posibilidad.

A.Z.: Digamos que Bayly impulsa la historia de la novela *No se lo digas a nadie*, por medio de diálogos, ¿de qué otro modo se podría hacer avanzar una novela de 400 páginas?

P.E.: Estoy de acuerdo. El modelo o esquema narrativo que él utiliza es simple, es el de la narración episódica, que es un modelo clásico de narración de aventuras; es el de *El Lazarillo de Tormes*, donde hay un claro predominio del diálogo. En algunos casos es un diálogo representado con mucho verismo, y en otros casos es un diálogo estilizado a través de la caricatura; pero en ambos casos suena creíble y ese es uno de los aspectos en que la literatura peruana tiene sus logros más importantes. El primer Vargas Llosa, por ejemplo, es muy convincente en la representación del habla; en el caso de Arguedas es distinto, hay problemas más serios para la

representación del habla, pero también es una zona en la que él trabaja con mucha insistencia; y en el caso de Bryce, su representación es más sobria.

A.Z.: Los críticos con pretensiones de científicidad distinguen al escritor real del escritor textual, indicando que los contextos socioculturales y la biografía no tienen ninguna importancia en el análisis del texto o en su interpretación. Hoy que predominan los estudios interdisciplinarios, ¿tú qué piensas sobre esto?

P.E.: Yo creo que la clave está en hacerse preguntas sobre el escritor a partir de la lectura de los textos. Yo creo que la crítica literaria que se hace en el Perú, a nivel de ensayos largos —no hablo de la crítica periodística— de la reseña que registra la actividad editorial, sino de ensayos, artículos largos o libros en los que me parece que la norma es preguntarse por la relación entre los textos literarios y la realidad histórica. Y eso es saludable, me parece que es una cosa positiva. Es una buena manera de entrar a los textos literarios. El problema con el estructuralismo y, en general, con la crítica inmanentista es que convierten una decisión metodológica en una definición de la literatura; es decir, se decide estudiar el texto y luego de decidir que se estudia el texto se decide que lo único importante es el texto y ahí hay una falacia, eso es una trampa. Es como un dentista que decidiera que la única parte importante del ser humano son los dientes, porque él es un especialista en eso.

A.Z.: ¿Actualmente, los estudios literarios en Estados Unidos se adscriben a algún modelo predominante?

P.E.: En el ambiente académico y literario de los Estados Unidos, el peso de la crítica francesa es muy grande; hay muy pocos críticos sistemáticos norteamericanos. Digamos que los grandes críticos literarios norteamericanos tienden a ser muy insulares, por ejemplo: Harold Bloom y George Steiner. Son grandes críticos pero no hay ningún método, ningún modelo; lo único que hay es una lección: que la única manera de hacer crítica literaria de manera inteligente es leyendo literatura. Si uno quiere dedicarse profesionalmente a la crítica tiene que recordar que la teoría literaria y la crítica literaria son secundarias en un sentido absolutamente literal. Uno no se acerca a la literatura a través de la teoría y la crítica sino que llega a la teoría o llega a la crítica.

A.Z.: Algunos lo entienden al revés, creen que se llega a literatura por la teoría.

P.E.: Efectivamente, yo creo que eso es parte de una confusión, la de creer que la literatura –un poema, una novela, una obra de teatro– es la materia prima de la reflexión crítica y los textos nunca son materia prima, los textos ya están elaborados.

A.Z.: Quizá lo más notable es la inclusión de los estudios literarios dentro de los estudios culturales, en un marco interdisciplinario donde caben distintas perspectivas y metodologías.

P. E.: Yo creo que esta es la tendencia más fuerte. Yo creo que lo que hay en los últimos años de fin de siglo es una cierta disolución de las lealtades metodológicas. En los años 80 ha habido una epidemia de derridianos y se produjo realmente una cantidad enorme de literatura crítica irrelevante. Derrida es un pensador interesante pero no siempre; sin embargo, es riguroso, creativo y provocador como lo fue Barthes, quien fue un crítico literario que precisamente por ser muy singular y creativo ha sido uno de los que menos escuela ha dejado.

Hoy en día, no existen grandes mandarines de la crítica literaria y los críticos que están produciendo cosas interesantes, están pensando sobre todo en algunos fenómenos que les suscitan interés. como por ejemplo la autobiografía, la novela histórica, el siglo XIX latinoamericano, la formación de estados nacionales y la relación que esto tenía con la producción cultural. Me parece que lo que ahora hay es tópicos, temas, antes que rígidos marcos metodológicos y antes que autores específicos.

A.Z.: Sin embargo se continua empleando algunos marcos metodológicos anteriores; por decir, la narratología para el análisis de los relatos.

P. E.: Claro, lo que pasa es que yo creo que hay que distinguir entre lo que te puede aportar alguien como Genette que no ofrece una teoría literaria sino que ofrece un modelo de descripción del relato que es bastante práctico, bastante útil siempre y cuando uno absorba los conceptos y se olvide de los neologismos, de la terminología.

Las tipologías de Bajtín son muy útiles porque, en alguna medida, son inaplicables tal cual están presentadas; te invitan a pensar pero no se convierten en una plantilla.

La lectura crítica, como cualquier otra, es siempre una relación intersubjetiva; eliminar ese elemento de subjetividad, eliminar la experiencia personal del lector, es eliminar la parte más importante de la lectura.

A.Z.: ¿Consideras que se ha consolidado una institucionalidad literaria en el Perú?

P.E.: Esos términos me generan cierta vacilación y suspicacia porque, en realidad, cuando uno piensa en la institucionalidad literaria está pensando en dos facultades de literatura (la de la Católica y la de San Marcos); y cuando hablamos del sistema editorial, estamos hablando de cuatro o cinco editoriales; y cuando hablamos de las generaciones estamos hablando de dos escritores, incluso hay generaciones que están representadas por una sola persona.

A.Z.: Sin embargo, comparando con los 80, es evidente que hay un crecimiento de publicaciones nacionales, y del público que consume literatura. De alguna manera se intenta establecer cierta comunidad hermenéutica.

P. E.: Yo no sé si hay más escritores o se publica más a los escritores. El Perú es un país en el que se escribía mucho y en el que se publicaba muy poco. Entonces, a veces, uno tiene la sensación que se está escribiendo más cuando lo que en realidad está pasando es que se está publicando más y lo que se está publicando además es simplemente la punta del iceberg. En el Perú faltan librerías pero no faltan escritores y hay gente que está escribiendo, estoy seguro, novelas en Huánuco, en Tacna, en Huancavelica y no sabemos qué cosa están escribiendo, no sabemos si podrán publicar o no podrán publicar.

Entonces, finalmente la literatura peruana sigue siendo un fenómeno limeño en gran medida; a pesar de que nuestros mejores escritores no han nacido en Lima, se han hecho como escritores en Lima. Arguedas no podía publicar en Cusco, en Andahuaylas, tenía que publicar en Lima. Entonces ese es un problema serio. Por eso cuando tú hablas de institucionalidad literaria, para que ésta pudiera existir como tal, sería necesario que existiese en el Perú una red de

mercados literarios y una red de productores de literatura, no me refiero a escritores, me refiero a una red de editores y de editoriales importantes, revistas, en otros lugares del Perú y eso es lo que no tenemos. Es totalmente cierto con relación a los años 80 que ahora se lee y se publica mucho más.

A.Z.: ¿Qué opinas de las nuevas producciones críticas en la literatura peruana?

P.E.: Pienso que quienes producían anteriormente lo siguen haciendo; por ejemplo, José Miguel Oviedo tiene una presencia muy activa en el escenario actual. Otro ejemplo es Antonio Cornejo Polar cuya última obra, *Escribir en el aire*, no es la producción de alguien que recicla su trabajo sino la de alguien que está explorando nuevas perspectivas, nuevos espacios, imponiéndose tareas que son distintas a las tareas que se impuso en el pasado. Ese libro me parece muy presente y muy vigente. Yo creo además que cuando uno piensa en la producción cultural peruana no debe pensar y no puede pensar solamente en la producción especializada.

Yo no me considero, estrictamente hablando, crítico literario; generalmente, los proyectos que me he impuesto como el de la novela urbana en *Los muros invisibles* y el de la novela histórica en *La fábrica de la memoria* son proyectos que no sólo tienen que ver con literatura sino también con otras cosas, con urbanismo, con filosofía de la historia, con la historiografía misma. Y me parece que la gran ventaja de la literatura es que es una plataforma que se expande y siempre te conduce hacia otros territorios. Por definición, la literatura no es especializada. A mí me parece un error pensarse como crítico literario especializado; en teoría uno debiera ser, y eso suena pretencioso, como los autores del Renacimiento, que leían de todo y se interesaban en todo. Quien se interesa solamente en literatura, termina no sabiendo ni siquiera de literatura.

A.Z.: Actualmente, crees tú que hay una mayor necesidad de una interdisciplinariedad entre las ciencias sociales y las ciencias humanas.

P. E.: Cuando estás interesado en el Perú, cómo puedes escribir sobre el Perú y cómo puedes pensar sobre la literatura peruana sin leer a Jorge Basadre, Alberto Flores Galindo, Nelson Manrique, Pablo Macera. A mí me parece imposible. Si cuando leemos acerca de la literatura peruana todos tuviéramos que leer exclusivamente a

Luis Alberto Sánchez –con todo respeto a Sánchez que hizo una obra significativa– sería muy empobrecedor.

A.Z.: ¿Existe una historia de la literatura peruana?

P.E.: Lo que tendría que haber como una tarea preliminar, es un diccionario completo de autores peruanos y ésa no es una tarea de un individuo, es una tarea colectiva. Esa es una tarea institucional. Yo creo que seguimos pensando que las historias de la literatura son obras de individuos cuando en realidad son obras de instituciones, trabajos colectivos. Hay un primer nivel, es el nivel de recopilación de información y de datos. Hay un segundo nivel que es interpretativo, las historias literarias son historias que interpretan no los textos literarios sino una supuesta literatura nacional; y la primera pregunta es si efectivamente tiene sentido hablar de una literatura nacional o solamente de literatura, en el caso del Perú. Tendríamos que hacer una historia de las literaturas peruanas, y eso me parece que sí puede ser un trabajo individual, pero supone opiniones fuertes, modelos de interpretación que no pueden ser suscritos por varios individuos contratados por una institución.

A.Z.: A diferencia de los 60, cuando los estudios literarios estaban completamente supeditadas a modelos sociales; ahora se ve una cierta reversión, una vuelta. Muchos estudiosos de las ciencias sociales intentan aproximarse con instrumentos literarios a sus fenómenos de estudio. Hay una especie de irradiación del modelo literario hacia otras disciplinas. ¿Esto tú lo consideras como un fenómeno propio de los 90 o es una tendencia que ya se venía dando?

P.E.: Yo creo que tiene que ver con dos cosas que están asociadas con el final histórico del siglo XX. Erick Hobsbawm dice, y creo que tiene razón, que el siglo XX es un siglo breve, que empieza con la Primera Guerra Mundial y termina con la caída del Muro de Berlín. Y lo que ocurre no solamente en el Perú, sino en el mundo entero es que hay un colapso del concepto de lo real. Antes para nosotros estaba muy claro que la realidad estaba conformada por relaciones políticas, económicas y sociales; hoy en día no solamente no está claro, sino que parece falso, y la naturaleza misma de lo real nos resulta esquiva. Yo creo que en nuestra experiencia cotidiana, en nuestra vida, sentimos que las imágenes, las palabras, los símbolos, las ideas, la imaginación son muchas veces

más reales, parecen más consistentes y son definitivamente más significativas para uno que la ubicación social específica en la que estamos. Entonces, por un lado esta idea rígida de lo que era lo real, se ha disuelto, y por otro lado nuestras subjetividades están en cuestión. Hace un rato precisamente estábamos conversando sobre esta necesidad que siento y creo compartimos muchas personas de sentirnos de alguna manera integrados, presentes; hay una tendencia a la disgregación no solamente en la realidad que nos rodea sino en nuestra propia vida. Y, entonces, precisamente porque la subjetividad se convierte en la última ancla del mundo, gente que no viene de la literatura comienza a sentir que las palabras, los sueños, los símbolos, las imágenes son relevantes, y no solamente son relevantes sino que se han convertido en nuestro único sinónimo de realidad.

A.Z.: Otras áreas, como la historia, aún son reacias a aceptar eso. Pero hay excepciones, como el caso de Michel de Certeau o Hayden White, quienes ya empiezan a cuestionar que la historia pueda transmitir lo real.

P.E.: Hay un sentido en el cual es legítimo hablar de un exceso de parte de quienes han entendido frívolamente a Michel de Certeau y a Hayden White, y llegan al extremo de decir que como a la realidad no la podemos conocer tal cual es, entonces vale decir cualquier cosa; y eso, evidentemente, es una tontería. Hay un nivel en el cual la realidad empírica existe, el problema es cuál es la relevancia que tiene humanamente para nosotros esta realidad. Cada vez es más evidente que los datos empíricos son menos importantes que lo que hacemos con ellos a través del discurso; y el énfasis entonces está en lo que hacemos con los datos empíricos, con la realidad de nuestro entorno por medio de las palabras.

A.Z.: ¿Podríamos avizorar una frontera entre lo que es el discurso histórico y el discurso literario? ¿Se podría sostener que esta frontera se ha disuelto?

P.E.: Hay un punto de separación. Hay una diferencia entre la novela por muy histórica que sea y la escritura historiográfica, y esa diferencia está en que el escritor de historia está de alguna manera obligado a validar y sustentar lo que dice sobre los acontecimientos, y esa es una exigencia que el creador de ficciones no se plantea.

Allí hay una diferencia importante. Ahora, hay otro terreno, que es el de la construcción de explicaciones de lo que ocurrió, y ese nivel de explicación de lo que ocurrió, o sea, la representación de la experiencia como símbolo, en eso me parece que sí los límites entre la historia y la novela histórica son cada vez menos nítidos.

A.Z.: Los grandes ensayistas peruanos están anclados prácticamente en los primeros 20 ó 30 años de este siglo. ¿Por qué no hay, por qué no puede desarrollarse un ensayo de esa naturaleza ahora? Por un lado tenemos la fragmentación de las comunidades disciplinarias, evidentemente; sin embargo, debemos preguntarnos: ¿es sólo eso lo que ha impedido que surja una nueva voz, una voz que se atreva a hacer una interpretación de esa magnitud o es que hay otros elementos que contribuyen a ello?

P.E.: Por muy ecléctico que fuera Mariátegui como marxista, de todas maneras era marxista. Es decir, tenía un sistema de interpretación, tenía un conjunto de ideas que a él le parecían válidas, ciertas y aplicaba ese conjunto de ideas a la experiencia peruana. Yo no sé si alguien hoy en día podría tener esta suerte de fe, de seguridad en las categorías de su discurso como para atreverse a hacer una interpretación de la realidad peruana a fin de siglo. ¿Quién podría hacer un ensayo de interpretación de la realidad peruana a fin de siglo? Nadie, no se me ocurre nadie.

El resultado sería *7 fragmentos sobre la irrealidad peruana*. Entonces, yo creo que se han estrechado los horizontes. Por otro lado, me parece que en los años 20 aparte de esta fe en el marxismo o en el pensamiento de izquierda en general, había una exigencia de hacer que el discurso intelectual tuviera —a corto, mediano o largo plazo— un efecto sobre la realidad social. Hay que recordar que Mariátegui no solamente quería entender el Perú sino que quería cambiarlo, y lo mismo ocurría con Haya de la Torre y Riva-Agüero. Entonces, la generación del Novecientos es una generación que está vinculada a lo que era la clase dirigente o dominante en el Perú; pero era una clase dominante que estaba planteándose ser una clase dirigente, por lo menos en algunos de sus intelectuales como Riva-Agüero o Francisco García Calderón. Eso no lo tenemos ahora. Eso no existe ahora porque casi todos partimos de la premisa de que el Perú no puede ser cambiado a partir de nuestras explicaciones y de

nuestros discursos.

A.Z.: Esto me hace recordar un *grafitti* que apareció en Bolivia y que decía "Basta de realidades, queremos promesas".

P.E.: La realidad peruana de los años 30 o de los años 40 no era una realidad más alentadora que la realidad peruana de los años 90; es un problema de actitudes, valores y de percepciones del futuro. Y tengo la impresión de que en este fin de siglo hemos devaluado la noción de futuro y esta es cada vez menos significativa. Hay una valorización extrema del presente. Pero lo que distingue a la generación del centenario y a los novecentistas, de los intelectuales peruanos de hoy, es que para ellos la dimensión de futuro era muy fuerte. Hoy en día quien habla del futuro en el Perú probablemente lo hace de mala fe y demagógicamente.

A.Z.: ¿Podrías señalar las líneas más significativas de la narrativa de los 90?

P.E.: Bueno, hay varias corrientes importantes. La novela publicada en los 90 que más me gusta, que más me conmueve y que considero más importante es *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutierrez. Me parece también que hay una literatura urbana, juvenil, que es interesante, que es importante; ahí veo, qué sé yo, *Al final de la calle* de Oscar Malca. Hay otra literatura que a mí me gusta en lo personal, y hablo exclusivamente como lector, me conmueve menos, me sacude menos, pero que me doy cuenta que tiene un valor grande en la comunidad de lectores en el Perú, me refiero a la literatura que producen Laura Riesco o Edgardo Rivera Martínez, que es distinta además a lo que habitualmente ha sido la representación del mundo andino en la literatura peruana. Creo que los escritores internacionalmente más reconocidos del Perú siguen siendo activos, y siguen siendo productivos, pero que su obra más significativa no es la producida en los 90.

Además, hay un retorno a la narrativa breve o en todo caso una valoración mayor de la narrativa breve (Ampuero, los cuentos de Rivera Martínez, Cueto, Dughi, Leyla Bartet). Se ve más producción de cuentos y eso está muy bien porque hasta hace no demasiado tiempo ya los editores, de entrada, preferían no publicar colecciones de cuentos, y el cuento es una parte importante de nuestra tradición

narrativa desde Palma, quien puede ahora parecernos anticuado, pero que fue, digamos, el primer escritor popular del Perú.

A.Z.: Volviendo a lo de los noventa, ¿que otros escritores actuales te interesan?

P.E.: Hay otros escritores que también me parecen interesantes porque están en una línea que en la literatura peruana no se había frecuentado antes, pienso, por ejemplo, en Iván Thays, que es un escritor joven y todavía tiene una obra por delante, pero lo que me parece interesante es que elija crear universos narrativos que no están directamente relacionados con la problemática social y política del Perú, pues eso puede abrir una pista a un tipo de narrativa más bien intimista, esteticista, que nosotros no hemos tenido. Ahí veo algo que es distinto, que es nuevo. Sin embargo, creo que la línea central sigue siendo la línea realista.

A.Z.: Claro, como en tu primera novela...

P.E.: En *Enigma de los cuerpos* hay una presencia muy fuerte de la experiencia limeña, y una necesidad de representarla, además, hay un gusto por el género policial y por el policial negro. Entonces, en general el realismo no significa necesariamente que uno quiera reproducir la realidad; me parece que el realismo de ahora, este realismo de fin de siglo, supone algo más que el deseo de mimetizar, de hacer una reproducción mimética de la realidad.

A.Z.: Y que nos puedes decir de tu segunda novela.

La segunda novela —aunque, ciertamente, no tiene las ambiciones panorámicas de *Enigma de los cuerpos*— no me parece del todo desvinculada de la primera. El motivo de la pesquisa le da un hilo conductor al argumento, el problema moral del crimen está en el centro del mundo representado y los protagonistas están comprometidos en el desciframiento de signos herméticos. A mí me parece, retrospectivamente, que la coordenada principal de *Enigma* es la espacial, mientras que la de *Las pruebas del fuego* es la temporal: de ahí, en parte, las modalidades distintas de las búsquedas. No me lo propuse conscientemente, pero ahora veo que las novelas son, por eso, complementarias (al menos para mí). Otra cosa es que en *Las pruebas del fuego* quise profundizar en la caracterización, en el proceso de construir personajes; por eso, en vez de una galería de sujetos, hay un impulso introspectivo, casi intimista, en

la narración. También de eso me doy cuenta después de haber escrito el libro.

A.Z.: En términos generales, ¿estamos abandonando el realismo de Balzac?

P.E.: Claro, la idea de que lo real puede ser representado a través del lenguaje; este es un realismo que más bien piensa que la realidad como tal no puede ser representada sino a través de simulacros, y que, por otro lado, el realismo no es solamente una manera de acercarse a la realidad sino una manera de acercarse a la literatura. El realismo es simultáneamente una tradición de textos realistas.

A.Z.: Tú planteas que con Martín Adán se inicia la irrupción de la modernidad. En todo caso, que a través del discurso de *La casa de cartón* se iniciaba una tradición distinta, había un momento de ruptura. ¿Tú crees que ahora ese proyecto se ha cumplido, se ha radicalizado la propuesta de Adán o simplemente con él se abre una veta que no ha sido explorada completamente?

P.E.: Yo creo que él abre una pista. *La casa de cartón* abre un espacio que finalmente nadie más ha ocupado. No tiene vecinos, se ha quedado deshabitada, y creo que por eso la propuesta sigue siendo muy rica, muy productiva, sobre todo ahora, porque *La casa de cartón* no solamente hace estallar el lenguaje de la novela realista, sino que surge de una manera de experimentar la ciudad que sólo se entiende en una urbe que está en un proceso de cambio muy rápido; y justamente ahora la ciudad de Lima está en un proceso análogo, y nuestra relación con la ciudad es una relación en la que todo parece simultáneo y abigarrado, mucho más que en la época de Adán.

Paralelamente, creo que el Diez Canseco de *Duque*, por ejemplo, ha regresado de alguna manera con Bayly, a pesar de las enormes diferencias morales, estéticas o ideológicas que pueda existir entre ellos.

A.Z.: Como que el final de este siglo está mucho más cerca de las primeras décadas.

P.E.: Yo creo que tiene que ver con la sensibilidad finisecular. El fin del siglo XIX, la estética de la *belle époque* y el decadentismo, tiene un cierto eco en la sensibilidad posmoderna de fines del siglo

XX. Creo que existe una relación: el culto al gesto, la idea de que el presente es el espacio de realización, de que lo social no es un ámbito creativo importante en relación al cultivo de la subjetividad, la cancelación de la idea del futuro; esas cosas acercan el fin del siglo XIX al fin del siglo XX. Hay una suerte de neodandismo a fines del siglo XX y justamente la idea de que somos no solamente sujetos con mundo interior; es más, ya no estamos seguros de que ese mundo interior efectivamente exista. Pero por lo menos podemos ser vistos, podemos ser espectáculo y podemos hacer de nosotros mismos un gran espectáculo. Y entonces eso definitivamente relaciona al dandismo de fines del siglo XIX con este dandismo de fines del siglo XX. Yo creo que en ambos casos se trata de momentos de crisis y transición.

A.Z. De alguna manera esto se refleja en la naturaleza de las novelas de los noventa.

P.E.: Así es. Por ejemplo, yo lo que noto es que hay muchas novelas de aprendizaje, utilizando el término en sentido lato, lo que me parece que se encuentra más en la literatura peruana de los 90 son novelas de aprendizaje, con personajes que son o niños o adolescentes, y que descubren su lugar en la sociedad y descubren su vocación. Eso me parece que se traslada de una manera u otra a textos que son muy distintos entre sí. Como *Ximena de dos caminos* y *País de Jauja*.

Hay inflexiones distintas, pero lo que me parece que sigue siendo decisivo en la literatura peruana es el argumento del aprendizaje, la experiencia del aprendizaje; y no solamente no se ha perdido sino que continúa, sigue y me parece que va a continuar.

A.Z.: ¿Y ese síntoma qué significa?

P.E.: Creo que es un síntoma de que nuestra experiencia social no concluye; estamos en procesos de búsqueda, de integración entre nosotros y nuestro entorno, y que muchas veces estamos en guerra con nuestro entorno y en guerra con nuestro pasado. Entonces, yo creo que, por ejemplo, dentro de Rivera Martínez hay un deseo de que esa relación con el entorno sea una relación no traumática; y en el caso de Miguel Gutiérrez lo que hay es un énfasis en que esa relación en sí misma es traumática y no tiene curación sino a través de la escritura. Es, digamos, la cara y el sello de una misma moneda. □



CARNET DE POETA

¡Incorpórate al movimiento!

Si te gusta la poesía, te sientes poeta, has publicado o deseas publicar, únete a nosotros. Somos un grupo de poetas que ofrece una credencial para que todos te reconozcan y así puedas obtener múltiples beneficios: accederás a diversas bibliotecas, obtendrás libros, revistas, descuentos en cine clubes. Con nuestro carnet participarás en recitales de poesía y leerás tus textos en programas culturales de televisión, tanto de señal abierta como de cable.

Tú tienes la poesía, no la desperdicies. Intégrate a la más grande red poética peruana. La inscripción es gratuita. Sólo tendrás que presentar este aviso, una fotografía tamaño pasaporte, a color, y un poema inédito, que se integrará a nuestro Archivo de la Nueva Poesía Peruana.

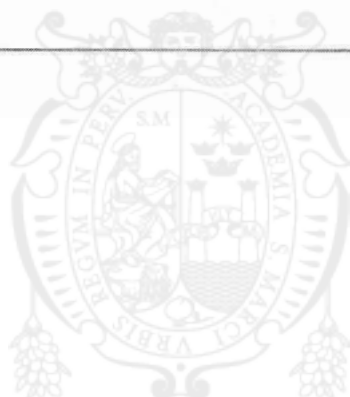
Estamos preparando una antología que agrupe a todos los poetas del Perú, sin distinción de género, raza, religión o formación académica. Si estás interesado, envía tu texto y datos básicos al correo electrónico abajo indicado. Luego nos comunicaremos contigo para concretar la inscripción.

Movimiento Nacional de Poetas del Perú
Monapoetas@latinmail.com




a
&
z

CREACIÓN



z
&
a

 César Silva Santisteban

La humildad de los sueños

Bajo los muertos seminales, en
los suaves escombros de
la tarde, un rastro de ceniza levanta
su última tibieza.

Desvaneciéndose
arrastra,
con sus pequeños dedos,
el lívido bastidor de cada boca.

Trepa lejos, a cierta ventana que fatiga
agonías y resurrecciones,
donde hierve el aire
sobre una luz indefensa que lo acoge.

La ceniza, entonces, se deshace
entre cadenas peculiares;
la misma tarde, de pronto,
se vuelve otra.

Un vestigio de esperanza.

Una palabra que también
será un escombros entre dos oídos.

Un día que me busca en vano.

Una puerta que se cierra
como tantas otras...



Prédica del retorno

Purificada en el fango,
en el letargo de un rostro
hundido bajo tierra,
nuestra historia va siguiendo
el curso de esta moneda
que rueda sin océanos, con la ferviente plenitud
de los encallajes.

Bajo la noche extensa, nuestra noche,
un sermón de la piedra dirige
aquel ir y venir de hermosos muertos.

Una prédica taciturna
que obliga a tu calavera a sembrar,
en sí misma,
una rosa sin límites y
perpetúa el extravío de danzas furiosas,
el proscenio de minúsculos fragmentos
de engaños, de miserias inocentes,
de rezos inconfesables
bajo sepulturas
de uñas que medran sin carne.

De este modo hospeda el fango
inagotables retornos,
corrientes azules que varan
en su propia espuma.
Femos sin mácula
donde el hedor es un aliento de besos olvidados,
el mineral, un despoblado linaje,
y la hambrienta agonía, un espacio donde
cerca, muy cerca,
callan las rutas...

La contemplación de los cuerpos

Este aire sometido por la noche
nos encierra sin límites.

Un puñal
y aquella Luna
vigilan nuestros pasos.

La piedra blanca y la piedra negra
forman llamas muertas
que reviven al fondo de un pequeño mar.

Otro fuego mutilado
cierne al aire.

La grava cubre
un sendero de
pájaros muertos.

Poco a poco
se labra un esqueleto adormecido
en el paisaje.

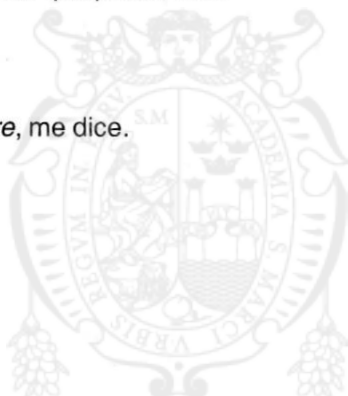
En ese hueco de marfil

habitó el mundo.

Fue la gota de lluvia
y el espejo
y el grano de arena que
buscan los ciegos en el desierto.

Fue el horizonte
y un milagro secreto que pocos ven.

*Nadie beberá ya
de nuestra sangre, me dice.
Pero hay calma
en esa sombra.*



 **Elio Vélez Marquina**

Cuy

yana cuy, yana
mejor que la fritanga
los presagios
es más cálida la hierofanía
mejor que la ensalada y el ajiaco

en la caipada todos callan
te respetan
la uña prorrumpe te adentra
tus vísceras son sagradas.
manifiestan una vieja dolencia
presentida
tu sangre yana conmovida
interpreta la muerte ajena
volviéndote humano en la queja

no confundas,
el brujo te reza y te ofrenda
yana eres purísima esponja
de diablos con perfidia
si te arrojan a los perros
es por miedo,
cuy, tu materia poderosa
enclaustra la miseria, yana
los perros no engordan con la parca.

Buitre

fui tan buitre
sin saber
al devorarte
de tu hambre

la baba y
codicia mendicante
por versar tus heridas
y abrirlas en canciones
y madrigales

tan con mis plumas
sigo buitre
de luto lacerante
aunque cóndor me llames
inefable y me ofrendes
tu ágape corrupto de carnaje

aquí sábado
tan cóndor decías
buitre me creí gozando
hilachas de tu rostro
la carroña toda que fue
tu lomo
la merienda

partí sin gestos ciego
denso satisfecho me alejé
intuyendo al áspero néctar
cinéreo que en tu copa
vacía
agitabas a lo lejos



 **Jaime Rodríguez**

Algo sucede como el espacio de las aves
las vértebras del sol

cuando me detengo y mi crujiente rostro se ensombrece.

Yo vi la descomposición de los autos. El óxido
salvaje
cuando aparecen las ciudades
y todo esto ante el dolor de mi escafandra.

[Los pájaros construyen las colinas de la tarde.]

Habíamos hablado tanto del vacío
menos duro era
contemplar la lenta extinción de los geranios el humo
las comisuras del silencio
cuando me detengo y mi crujiente rostro
y yo
recuerdo el lugar
de los corazones de chatarra
tocados levemente
levemente amados como pájaros de alambre.

Yo vi
las esquirlas del amor atravesarnos
la naturaleza incendiada en nuestro rostro
la contemplación del instinto como una pira
de silencios y sonidos

ahora los pájaros construyen
las colinas de la tarde
mientras
espero un dolor que debió existir también para nosotros
o por lo menos un espejo
una emoción
un acontecer de címbalos que callan.

Estudio de palomas (una vez Bukowski)

Tampoco ese hombre que las alimenta cada mañana
puede comprender el significado de sus vuelos.
Ellas vienen, se acercan lentamente y observan,
luego avanzan torpemente hasta las miguitas de pan y
comen.

Pero si un perro
corre hacia ellas
entonces huyen y se instalan en las ramas de los
árboles, esperando.
(Una vez Bukowski dijo que las palomas eran como Cristos
estúpidos)

sin embargo nadie conoce la ferocidad de los pájaros:
se posan en las cornisas de los edificios y charlan apaci-
bles
la conversación es aparente, por supuesto
(son seres sin lengua y sin
amor).

✍ José Gabriel Cabrera Alva

Maderamen

La luz del maderamen
se precipita por el dorso de la aurora
y hay un claro de bosque que desgaja
la más alta evidencia
de nuestras alucinaciones
Ha sido así que los dioses
han entrado en nuestros llagados ojos
sosteniendo en su voz
unas hojas de hierba
y de las más claras partes de la virtud
un duende ha hecho sonar con fragilidad
la música de una trompeta
«Venimos de un castillo lejano»
han dicho las doncellas
«Pero tenemos largas uñas»
Y henos aquí
innobles irresolutos
esperando el guiño de una alondra
aunque nuestros brujos hallan sido muchos
y el rito de la tierra
un costurón necesario
para nuestras primigenias palabras
«Respeten siempre la voluntad de los dioses»
nos dictó una lechuza antes de entrar a la muerte
y nosotros caímos en una urdimbre legendaria
un ardid necesario
para desarrollar los músculos de la lengua

Fue así que aprendimos
a temer la poesía
y sin embargo a tenderle redes
que nos otorguen
un pez de ojos enormes
y de boca plateada
y un árbol fue un caballo
y un caballo una piel salada
donde instruir el cuerpo
Y fue entonces que las alucinaciones
ya no trajeron la luz de un maderamen
sino una piel humana
donde depositar palabras
de un extraño lenguaje



Territorio

El territorio de la razón
 ha cedido su cuerpo
al amor a los druidas
 y miles de espejismos rituales
se han prosternado
 ante la lumbre delicada
de las féminas
 como si el hechizo
de la antigua palabra
 fuera licor apreciado
por la lengua de la gente
 y una sortija de fuego
se hubiera posesionado
 de las escamas rugosas
de nuestro arte poética
Las luciérnagas han fluido
 en el territorio de los dientes
cediendo paso
 a la piel ligera
del deseo
 y la habitación ha respondido
al ritual de la carne
 y ha sido ante todo
 el reino de la palabra
el que nos ha restituido
 al origen de nuestros cuerpos
Un gorrión
 ha pernoctado
 entre arcanas vestales
y el agua de romero
 ha sido suficiente
para seguir nombrando
Hemos soportado así
 el transcurrir de la noche

con un hisopo en las orejas
y algo de pan en el vientre
y ha sido ante todo
el imperio del vino
Hemos llegado entonces
a delirar
con los nombres de las cosas
y una silla ha sido
un pájaro de mármol
y tus pestañas
una esquiva escorzonera
pero hemos soportado también
los delirios posesivos
y la extraña persecución
de los árboles sin hojas
ha sido un acto evidente
un obligado secuestro
a nuestro raciocinio
y hemos tenido también
nuestros paraísos artificiales
y el humo ha sido un espejo
demasiado dominante
para llamarnos libres
y sin embargo no hemos escrito
un canto de derrota
sino una voz de fuego
imantada tras las perlas
del amor
y sus persecuciones

NARRATIVA

Lou, jálame las grenchas otra vez

 **Frida Tristán**

No estaba en mitad del camino sino en el primer tercio de mi vida, pero, eso sí, caminaba por el lado salvaje de la realidad cuando conocí a Lou en un bar de Greenwich Village a principios de los noventa. Aquel barrio de intelectuales que había visto nacer y crecer a la mejor banda de rock del mundo a fines de los sesenta, conservaba entonces aún algo de su antiguo esplendor, aunque ya era más atractivo evocar antiguas épocas, cuando Lou y toda su banda se metían esas desenfundadas malogradas con Warhol, Sartre, Nico, Patty Smith y hasta Herbert Marcuse.

Yo trabajaba en el día limpiando retretes de los restaurantes de G. V., y por las noches salía por ahí a ver si levantaba algún cliente, pero sólo hasta las once de la noche, porque después de esa hora nadie te asegura nada en cualquier barrio de New York. Precisamente un día en que yo estaba limpiando el baño de un glorioso restaurante de artistas de la calle principal, divisé a Lou y a su manager que llegaban al local a tomar desayuno. Para mí él era el ídolo –y todavía lo es, a pesar de todo–, pero como recién había llegado a la gran manzana, mi inglés era fragmentario y no tenía forma de decirle todo lo que sentía al escuchar sus canciones. Felizmente que a mí me gusta también la poesía –especialmente la que hacen las mujeres–, así que se me prendió el foquito y atiné a recitarle ese poema que dice tengo ya treinta años y mi vagina se llena de hongos... Lou escuchó atento, casi circunspecto, y luego que hube terminado me preguntó en un castellano fatigoso de dónde era. De Perú, le dije, sin titubeos. Oh, dijo, Perou, the land of cóndores, el imperio de los incas, Macchu Picchu, y la verdad que la estaba cagando porque me pareció uno de esos gringos cojudos

que visitan mi país con un plano de lo que hay que ver y luego se largan de nuevo al suyo para contar a sus amigos todas las salvajadas que han visto en dicho lugar.

Bueno, la cosa se puso mejor cuando me preguntó que qué tenía que hacer esa noche. Nothing, contesté, claro y fuerte, con mi mejor sonrisa. Well, why don't you come with us tonight, dijo él. Hay una party en la casa, agregó, if you want come with a girl. Les juro que nunca me había sentido más feliz en toda mi vida, ni siquiera cuando el ebrio de mi padre se fue de una vez para siempre de la casa, y pude al fin dormir tranquila sin tener que echar doble llave a la puerta de mi cuarto ni tener que escuchar sus espantosos ronquidos o sus pleitos descorazonadores con mi madre. Acepté inmediatamente, y sentí que algo grande venía a mi vida de una manera abrupta, contundente.

Una vez que salí del trabajo, lo primero que hice fue llamar a Cindy, la mexicana que había trabajado conmigo en el supermercado y que se había vuelto muy amiga mía. De hecho, salíamos a trabajar juntas por las noches. Por supuesto que pensó que le estaba jugando una broma, aunque su entusiasmo no era tan grande como el mío, lo cual era hasta cierto punto comprensible, pues a ella le gustaban los Rolling Stones. La pobre, como no había tenido formación universitaria –yo había terminado Comunicación antes de venir a New York–, no entendía mucho cuál era el valor de lo que Lou hacía, y menos aún lo entendía cuando escuchaba las versiones en vivo donde Lou le sacaba chispas a la guitarra y a su garganta.

Llegamos al departamento de Lou, mi amado Lou, a las diez de la noche, que era la hora en que se llegaba a las fiestas en ese tiempo. El ambiente ya estaba algo caldeado, había buena cantidad de gente, pero aún quedaban muchos por llegar. Dos o tres chicas famélicas caminaban de acá para allá como queriendo llamar la atención sobre sus tristes huesos, mientras que en un rincón, apoltronados en cojines enormes de terciopelo rojo, un grupo de negros, supuestamente músicos, fumaban algo que botaba un humo púrpura yapestaba a los mil diablos. Por un instante recordé a mi hermano Marcel, que se había metido a la pasta y que andaba mendigando como un loco en los terrales de Los Intocables en Barranco.

Cindy y yo nos sentíamos un poco cohibidas y asustadas. Esperábamos un ambiente más íntimo, pero había gente por todos lados y de lo más extraña: tipos enormes, gordos y encorbatados con chicas sentadas en sus adiposas rodillas; negros que bailaban en grupo y lanzaban risotadas y barbaridades mil por minuto; seres anónimos, delgados, callados, que se refugiaban en la terraza, cerca del baño o en las habitaciones interiores, y que de rato en rato echaban una ojeada a la fiesta como quien mira si el oso está dentro de la cueva.

En fin, tratamos de amoldarnos a la situación lo mejor que pudimos –para esto los latinos somos expertos– y esperamos, como muchos ahí, la salida de Lou. Mi amor salió de su habitación con una camisa de seda negra, vaqueros también negros y unas botas enormes y puntiagudas que lo hacían verse más alto. De hecho yo era la chica más simpática en esa fiesta llena de anoréxicas, pero me sorprendió que pasara delante de mí sin siquiera reconocermelo. No aguanté más y me acerqué a él justo cuando se disponía a hablar con una de esas modelitos de cementerio. Hello, Lou, Do you remember me?, pude decirle controlando mis nervios. Lou levantó sus ojos ligeramente saltones y me miró un buen rato. Luego me tomó de la mano y, llevándome hacia un aparte, empezó a recitar un fragmento del poema que le había leído. Eso para mí fue lo máximo. Me pareció tan excitante que Lou haya grabado en su memoria dicho poema que no pude resistirme cuando empezó a besarme en el cuello y a pasar sus nudosas manos por entre mis piernas.

Para esto Cindy ya había agarrado viaje con un francés muy delgado y distinguido que decía ser ingeniero de sonido o algo por estilo. Así que mi demora con Lou en la cama no tuvo mayores repercusiones, salvo la retahíla de orgasmos emocionales, vaginales y clitorideanos que tuve antes de, ¡qué horror!, terminar orinándome en la cama king size de Lou. Este pequeño detalle, que dicho sea de paso, hacía años que no me sucedía, cambió la actitud de Lou por completo. De ser un amante amoroso y considerado, pasó a la indiferencia y la hostilidad, cuando no a la malcriadez de sugerirme que me fuera con mi amiga a otra parte. Intenté por todos los medios físicos y psicológicos de que cambiara su actitud. Reemplacé las sábanas de la cama y le imploré que no me dejara. Le prometí que iba a hacer lo que él quisiera pero que no me dejara por favor. En el

colmo del fanatismo, besé sus botas de cuero de cocodrilo y mastiqué con fruición sus medias y su truca que guardaban algo del penetrante olor de su cuerpo. Nada. Terminó de cambiarse, abrió la puerta de la habitación y salió con un sonoro portazo.

Pero la cosa no quedó ahí. Yo también me vestí y salí detrás de él, a seguir rogándole. Debí haberlo hostigado mucho, pues hasta Cindy, en algún momento, me dijo que lo dejara tranquilo, que estaba malogrando la fiesta. Pero yo ya me había tomado cinco tequilas dobles y lo único que fui capaz de percibir en aquellos consejos es que Cindy quería quitármelo, así que la mandé a la mierda lo más rápido y fuerte que pude.

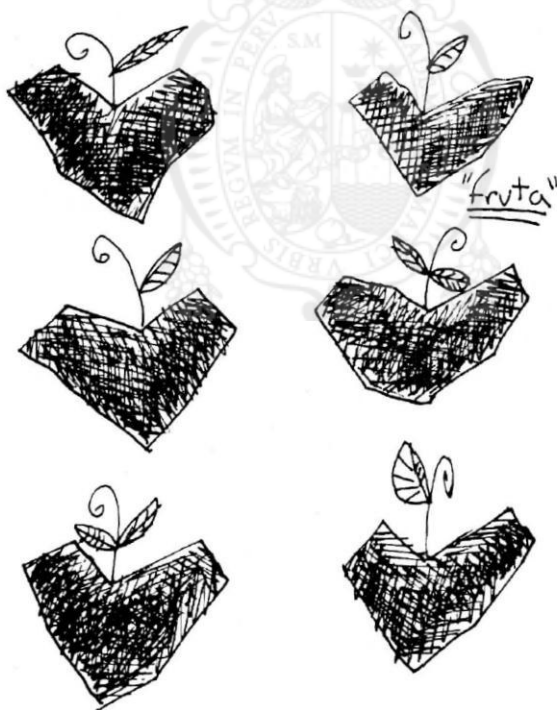
Media hora más tarde el mismo Lou me cogía por las grenchas con una mano y del fundillo de mi malla con la otra, y, cargándome como a un costal, me sacaba de la fiesta ante la mirada impávida de los pocos invitados que se mantenían lúcidos. Su departamento estaba en un segundo piso, así que mientras me bajaba por la escalera de servicio yo le pedía a viva voz que no me dejara, que él significaba mucho para mí, que si quería me iba a quedar como su sirvienta, como su esclava, como lo que sea. Grande fue mi pena cuando me encontré –como en una de sus canciones– parada en una esquina, pero sin siquiera maletas en las manos.

Luego de ese bochornoso espectáculo me entró una depresión horrible. Perdí el empleo diurno porque no podía levantarme para ir a trabajar, y de noche ya ni quería ver la calle. Pero pasaron los días y las cosas volvieron a su nivel. Conseguí otro trabajo e intenté escuchar algo más constructivo, como Santana o Cat Stevens. Pero la sombra de Lou –que, ahora lo sé, no me dejará nunca– volvió a mi vida poco a poco, como una marea negra y enfermiza.

Un día encontré entre las ropas que había llevado a esa fiesta, y que no había tocado durante dos meses, el número de Lou, que había tenido la previsión de anotar cuando estuve con él en su habitación. Así que empecé a llamarlo por las noches; pero siempre era lo mismo: Hello, baby, leave your number after the sound. Y nunca me contestaba. Creo que le dejé mi teléfono dieciocho veces, por lo menos hasta esa cantidad conté las llamadas. Dos semanas

después el teléfono simplemente sonaba y sonaba, pues ya no estaba conectada la contestadora. Tardé hasta el amanecer en comprender que Lou se había marchado de Greenwich Village.

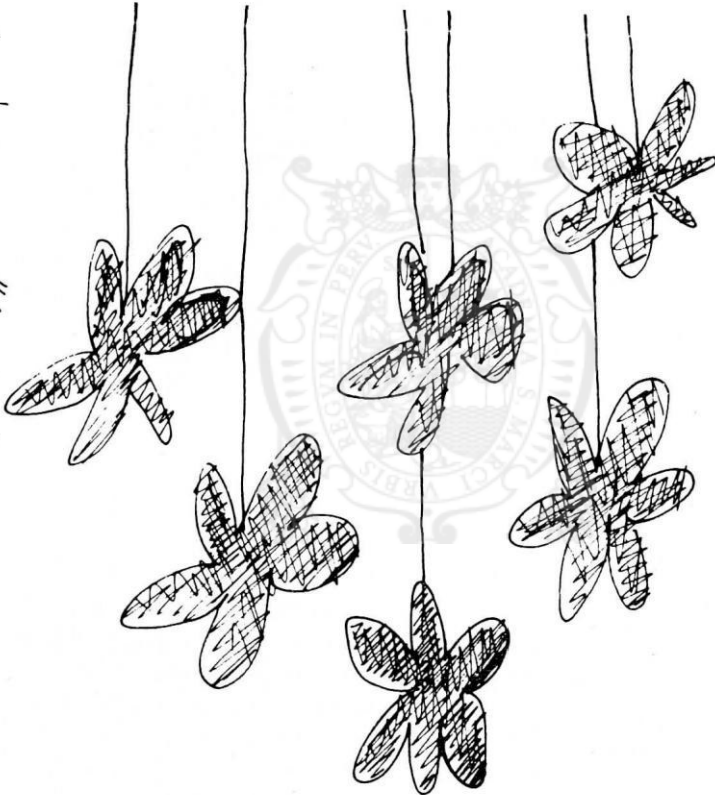
Pese a todo, aún me gusta llamar por las noches a su teléfono. Ahora vive ahí una pareja de ancianos que nunca aciertan a responder antes de que se active la contestadora. Entonces yo hablo con Lou en castellano aunque él no me escuche, le cuento todo lo que siento cuando escucho sus canciones, cuando me toco y pienso en su cuerpo fibroso y viril, en sus manos crispadas recorriendo mi cuerpo y le digo, una y otra vez, no me dejes, por favor, significas tanto para mí, voy a ser tu sirvienta, tu esclava lo que tú quieras, Lou, pero jálame las grenchas otra vez, por favor. □



"fruta"

de la serie "Garden"

de la serie "Jardín"



Jardín

Diazepam

Dante Trujillo Ruiz

Las nueve de la mañana atraviesa las cortinas y cae sobre la cama como espadas de luz amarilla. Él se despierta algo aturdido (la comida en casa de unos amigos, el vodka, algo de tiros) pero se deja arrullar por el frescor proveniente del jardín y los sonidos de la mañana. El cuarto está tibio. Definitivamente es domingo.

Ella duerme a su lado, de costado en su propia almohada. Aún tiene los ojos delineados y los labios y sus comisuras rojizos de carmín. Puede ver sus poros abiertos, el peinado deshecho, el rostro hinchado por el sueño. Huele a cama. Afuera, las cuculíes. Él se extiende y bosteza casi en silencio. Estira su brazo izquierdo, toma el control remoto del velador y enciende el televisor. Un poco de *zapping* y lo deja en Discovery: unos cachorros de león se están tragando lo que queda de un venado.

Ella se despierta pero no abre los ojos, sólo suspira y sonrío. Le dice hola y él le responde el saludo. Le pide que apague eso y le acaricia el pecho, los vellos, la tetilla izquierda. Él quiere terminar al menos de ver la escena (ha llegado una familia de ¿hienas? a por lo que los leones dejaron del venado, casi nada). Ella chasquea la lengua, se hace la ofendida y se da media vuelta. Él bosteza nuevamente y de reojo le mira la espalda, las pecas, el trasero bajo el satén rosa pálido. Se imagina lamiéndolo, se ve reconociéndola con el índice, con el índice y el medio, mientras le muerde suavemente el cuello. Apaga el televisor. Ella se vuelve, aún con los ojos cerrados. Él deja el control remoto sobre el velador y se restriega los ojos, con flojera y algo que es resignación. Ella le busca y le escarba el ombligo con la uña, el sexo, los dedos entre la maraña. Aparta las sábanas

y se desliza sobre él. Entreabre los ojos verde clorofila por un instante. Los cierra. Sigue siendo hermosa, incluso más piensa él, mientras –gemidos, leonas, vodka– le besan el cuello, la oreja, los labios inútilmente. Ella abre nuevamente los ojos para mirar los suyos, abiertos también. En ellos se ve a sí misma. Y se quedan así, inmóviles unos segundos antes de que ella se desmonte, se tape con el cubrecama y se dé nuevamente la vuelta. Silencio.

Él le miente, de pronto, que está cansado y con un poco de resaca, que no sea así, que más tardesito, son las nueve de la mañana. Ella no responde sino que aparenta haberse quedado dormida. Ya pues –insiste él. Estoy muerto y tú seguramente también lo estarás.

Silencio.

Mira, tengo una idea: ¿Qué te parece si en un rato más nos cambiamos y salimos, así sin bañarnos nomás, compramos el periódico y nos vamos al brunch del D'onofrio? ¿No te provoca? Chicharroncitos, juguito de naranja... Esto la reanima y se da la vuelta. No estoy molesta –le dice, mirándolo con ternura. Además yo también me muero de sueño.

Bosteza, sonrío y se sienta en la cama. Él se levanta, se asoma a la ventana y mira la calle tras el jardín. Está demasiado soleado para ser mayo. No hay autos, sólo gente que sale a correr y mujeres que barren con hojas de palma.

Ven –le dice ella. Prende la tele si quieres. Él la mira desde la ventana. Está hojeando una revista. Es increíble que siga siendo tan hermosa, piensa, y se sienta a su lado. Te tengo una sorpresa. ¿Qué? –sonríe ella grande, los ojos delineados, el olor a cama. Tú cierra los ojos y abre la boca. ¿Un chocolatito? ¿Has preparado algo rico? Tú cierra los ojos y abre la boca, nomás. Ella se hace la engreída pero obedece. Tiene las pestañas largas y miles de pecas en el pecho. Ya, pues –dice– y vuelve a abrir la boca.

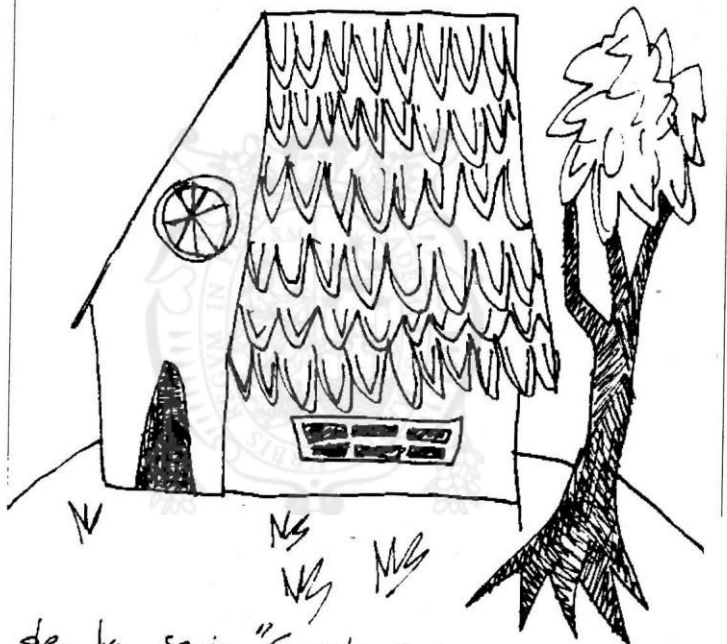
Él palpa sin mirar la caja de diazepam que hay en el cajón del velador. Piensa que no tiene a mano agua para tomarlas y que tendrá que ir a la cocina. Sigue buscando. Con la otra mano se asegura de

que ella no mire. Y ella sigue sin ver y sonríe nerviosa.  l por fin encuentra el revólver y se lo coloca entre las dos hileras de dientes.

Es domingo y ahora las cucul es son un coro. A lo mejor alcanza aún el programa: la voz del narrador podría también ayudarlo a dormir. □



"chez nous"



de la serie "Garden"

a
&
z

TRADUCCIÓN



z
&
a

Poemas

 **Dylan Thomas**

(Traducción de Víctor Coral)

Oh, hazme una máscara

Oh, hazme una máscara y un muro para ocultarme de tus espías
De lo agudo, ojos esmaltados y uñas asombradas,
Violación y revuelta en las guarderías de mi rostro,
Mordaza de un árbol golpeado en silencio para bloquear a los
[desnudos enemigos;
El idioma de la bayoneta en este indefenso cuarto de oración,
La boca del presente y la trompeta de las mentiras tocada con
[dulzura;
Forjado en roble y antigua armadura el semblante de un idiota
Para proteger el reluciente cerebro y enfrentar a los agresores,
Y una lágrima teñida del pesar de un viudo caída desde los
[ataques
Para disimular la belladona y dejar que los ojos secos perciban,
En la curva de la boca desnuda o en la risa oculta bajo la manga,
La traición de los otros, las mentiras de lamento de sus pérdidas.

La luz rompe donde el sol no brilla

La luz rompe donde el sol no brilla;
Donde el mar no fluye, las aguas de la tierra
pulsan en sus arroyos;
Y las cosas de la noche
–fantasmas rotos con gusanos rebosantes en la cabeza–
atraviesan la carne, donde ninguna carne cubre los huesos.

Una llama en los muslos calienta
la juventud y siembra y quema la simiente de las eras;
Donde ninguna semilla despierta,
el fruto del hombre se despliega en las estrellas,
brillante como un higo;
Donde no hay cera, la llama muestra sus cabellos.

El alba rompe detrás de los ojos;
De la cabeza a los pies, la sangre airosa
se desliza como un mar;
Sin estacas ni cercos, los surtidores del cielo
chorrean contra la vara
vertiendo en una sonrisa el aceite de las lágrimas.

La noche rodea en sus cuencas,
como una luna resinosa, el límite de los planetas;
El día ilumina el hueso;
Donde no hay frío, los magros ventarrones desprenden

la túnica del invierno;

La película de la primavera cuelga desde los párpados.

La luz rompe en secretos parajes,

en los vertederos de los pensamientos que huelen en la

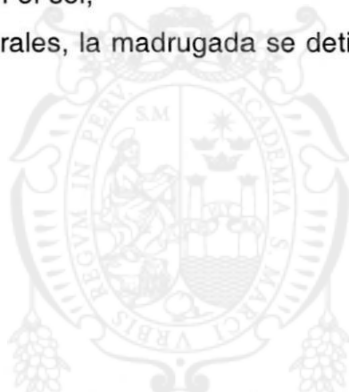
[lluvia;

Cuando las lógicas mueren

el secreto del suelo crece a través de los ojos,

y la sangre salta en el sol;

Por sobre los basurales, la madrugada se detiene.



Este pan que parto

Este pan que parto fue una vez el juramento,
Este vino estuvo en un árbol extranjero
sumergido en sus frutos;
El hombre en el día o el viento en la noche
dispuso las leyes de la cosecha, rompió la alegría de la uva.

Una vez en este vino la sangre del verano
golpeó la carne que cubría la vid,
Una vez en este pan
el juramento fue alegre en el aire;
El hombre rompió el sol, derribó el viento.
Esta carne que tú rompes, esta sangre que tú dejas,
crean desolación en las venas,
Fueron uva y avena
Nacidas de la raíz sensual y de la savia;
Mi vino, que tú bebes; mi pan, que tú partes.

Cuatro Poemas

 Joyce Mansour*

(Traducción de José Gabriel Cabrera Alva)



Invíteme...

Invíteme a pasar la noche en vuestra boca

Cuénteme la juventud de los ríos

Apriete mi lengua contra vuestro ojo de vidrio

Deme vuestra pierna como nodriza

Y después durmamos hermano de mi hermano

Ya que nuestros besos mueren más rápido que la noche

(*Déchirures*, éd. de Minuit, 1955)

* Poeta de origen egipcio nacida en Bowden, Inglaterra, en 1928. Participó activamente en el movimiento surrealista e hizo suya la lengua francesa. Sus libros son: *Crís*, Editions Pierre Seghers, 1953; *Déchirures*, Editions de Minuit, Paris, 1955; *Jules César*, Editions Pierre Seghers, Paris, 1956; *Les Géants Satisfaits*, Editions J.-j. Puverts, Paris 1958; *Rapaces*, Editions Pierre Seghers, Paris 1960; *Carré Blanc*, Le Soleil Noir, Paris, 1966; *Les Damnations*, Ed. Visat, Paris, 1967; *Le Bleu de Fonds*, *Le Soleil Noir*, Paris, 1968; *Phallus et Momies*, Ed. Daily Bul, 1969; *Ça*, *Le Soleil Noir*, Paris, 1970.

Nosotros vivimos...

Nosotros vivimos enviscados al cielo raso
Sofocados por los vapores rancios exhalados de la vida cotidiana
Nosotros vivimos pegados a las más bajas profundidades de la noche
Nuestros pellejos secados por el humo de las pasiones
Nosotros giramos alrededor del polo lúcido del insomnio
Enlazados por la angustia separados por el éxtasis
Viviendo nuestra muerte en el gollete de la tumba

(*Déchirures*, éd. Minuit, 1955)

Los vicios de los hombres...

Los vicios de los hombres
Son mi dominio
Sus plagas mis dulces pasteles
Amo mascar sus viles pensamientos
Ya que su fealdad hace mi belleza

(*Cris*, éd. Seghers, 1953)

Pericoloso Sporgersi

Nadaré hacia ti

A través del espacio profundo

Sin frontera

Ácida como un botón de rosa

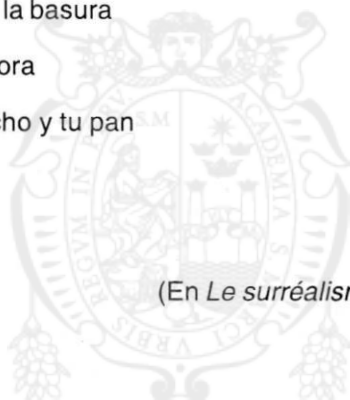
Te encontraré hombre sin freno

Flaco, absorbido en la basura

Santo de la última hora

Y harás de mí tu lecho y tu pan

Tu Jerusalén



(En *Le surréalisme même*, 1958)

La imagen en la piedra

 Roger Caillois

(Traducción de Rubén Silva)

Se ha buscado en toda época no sólo las piedras preciosas, sino también las piedras curiosas; aquellas que atraen la atención por alguna anomalía en su forma o por cualquier rareza significativa de diseño o color. Casi siempre se trata de una semejanza inesperada, improbable, y por lo tanto natural, la que provoca fascinación. De todas formas las piedras presentan algo evidentemente perfecto, fijo, extremo, imperecedero o ya perecido. Seducen con una belleza limpia, infalible, inmediata, que no da cuenta a nadie. Necesariamente perfecta, ella excluye, sin embargo, la idea de la perfección; precisamente por no admitir acercamientos, errores o excesos. En este sentido, esa belleza espontánea precede y desborda la noción misma de belleza.

Es que las piedras presentan algo evidentemente perfecto, sin que haya, sin embargo, ni talento ni industria ni nada que de ella haga una obra de arte en el sentido humano de la palabra, y menos aún una obra de arte. La obra y el arte vienen, tal como lejanas raíces, tal como latentes modelos, con sugerencias oscuras pero irresistibles.

Son advertencias discretas, ambiguas, que a través de filtros y obstáculos de todo tipo recuerdan que hace falta que exista una belleza general, anterior, más vasta que la intuida por el hombre, en la que encuentra su dicha y de la que está orgulloso de producir a su

turno. Las piedras –no sólo ellas, sino también raíces, conchas y alas, todo cifra y construcción de la naturaleza– contribuyen a dar la idea de las proporciones y leyes de esa belleza general que sólo es posible columbrar. En relación a ella, la belleza humana sin duda sólo representa una fórmula entre otras. De la misma manera, los postulados de Euclides, entre tantos postulados posibles sólo corresponden a un caso particular de una geometría total.

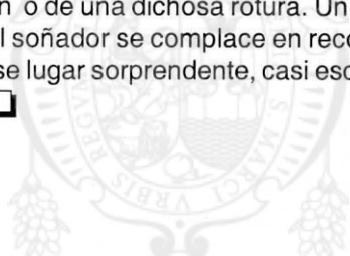
En las piedras, la belleza común a los diferentes reinos parece incierta o difusa, de un ser raro, recién llegado al planeta, activo, ambicioso y que estimula una inmensa presunción. No sospecha que sus más sutiles pesquisas constituyen la prolongación, en un cantón determinado, de normas ineluctables, aunque susceptibles de innumerables variaciones. Sin embargo, incluso si ignora la belleza general y profunda que emanaba desde el origen de la arquitectura del universo y de quien todas las otras han salido, no puede hacer que ella se imponga a él por algo fundamental e indestructible que lo asombra, que le da envidia y que resume bien, en su brutalidad, el término *mineral*.

Esa perfección casi amenazante, pues reposa sobre la ausencia de la vida, sobre la inmovilidad visible de la muerte, se transparenta en las piedras de formas tan diversas que se podría enumerar las apuestas y los estados sin quizá descubrir uno solo que no tenga en ellas equivalente. No conviene asombrarse: las huellas escabrosas del animal extraviado apenas podrían cubrir un sector ínfimo de la estética universal. A alguna imagen que el artista concibe tan deformada, arbitraria, absurda, tan descarnada, sobrecargada y atormentada como lo hubiese querido; tan lejos de toda apariencia conocida o probable como la haya conseguido llevar, ¿quién puede asegurar que no se encontrará en las vastas reservas del mundo una efigie que no le sea allegada y que en algún grado la repite?

Semejantes hallazgos no son, por otro lado, de ninguna manera indispensables para que comúnmente muchos minerales atraigan la admiración humana: matas de agujas de cuarzo, placas de ágata de *rhodochrosita* o de vaiscita aserrada y pulida, cristales de fluorina, masas doradas y poligonales de piritita; curvas simples, no trabajadas, apenas excavadas o solicitadas, de jaspe, de malaquita, de lapislázuli, o tal o cual piedra dura de vivos coloridos, de venas armoniosas.

Los aficionados aprecian entonces las cualidades de una materia constante: la pureza, el brillo, el color, el rigor de la estructura, todas propiedades inherentes a la especie y presentes en cada una de esas muestras. Ellas tienen su valor en sí mismas y no remiten a nada exterior a ellas. Aquél que las adquiere las paga según el peso, la rareza, el trabajo revestido, como lo haría con un retazo de satén o de brocado, un lingote de metal fino o incluso una gema pura, por ello mismo, intercambiable, puesto que nada entonces la diferencia de otra de la misma especie, la misma talla, de la misma limpidez.

Todo cambia cuando entra en juego un criterio opuesto, que llega a singularizar la pieza apetecida. Las cualidades íntimas, la geometría específica del mineral, en primer lugar, cesan desde ahí de interesar. Su perfecta integridad no es ya la única, ni siquiera el principal factor de excelencia. La nueva belleza depende mucho más de alteraciones extrañas a la naturaleza del cuerpo bajo la influencia de intrusiones metálicas o de otro tipo, o de la forma adquirida por el efecto de la erosión o de una dichosa rotura. Un diseño aparece, o un corte insólito. El soñador se complace en reconocer allí el calco imprevisible –en ese lugar sorprendente, casi escandaloso– de una realidad extraña. □



a
&
z

DOCUMENTOS



z
3
B

Hemerografía de *Harawi* (1963-2000)

✍ Víctor Mazzi H.

001. Año I, Nº 1, Lima septiembre de 1963.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Redacción: Aníbal Marcazzolo.

12 pp.

Contiene:

Elogio de la poesía. [Discurso de Saint-John Perse al recibir el premio nobel de literatura el 10 de diciembre de 1960]. Javier Sologuren: *Memoria de Garcilaso el inca.* (Silent Generation. Traducción de Francisco Carrillo) Vassar Miller: *La esencia común.* Henri Coulette: *Oda de invierno a los ancianos del parque Lummus de Miami, Florida.* David Ignatow: *Cada noche.* Javier Heraud: *En memoria.* Pablo Guevara: *Canción. La ciencia de Lu. Hombres. La tortuga.* Luis Alberto Ratto: *Memento.* Poemas de Marco Martos. Gaceta. Correspondencia y archivo.

002. Año I, Nº 2, Lima, enero de 1964

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Redacción: Aníbal Marcazzolo.

12 pp.

Contiene:

Aníbal Quijano: *La poesía: una praxis.* Washington Delgado: *Serranilla.* Poesías de Augusto Tamayo Vargas: *Blanco; Regreso. Todo estaba allá. Esperanza en los días que vienen.* CGB [Carlos Germán Belli]: *"Un camino a lo precolombino"*. Robert Ranke Graves: (Nota y Traducción de J.P. Caselaw): *The visitation; Not at home.* Poemas de Washington Delgado: *Cantiga; El amor y el aire;* Fuente matinal; Geranios; El alba; Ficus; Hai Kai. Poesía de Julio Ortega: *Esta tarde de domingo; Esta agua añeja...; El tam-tam convoca la noche; La feria de los espejos sucesivos; No recobro mi imagen; Destello.*

003. Año I, Nº 3, Lima abril de 1964.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Redacción: Aníbal Marcazzolo.

12 pp.

Contiene:

Poesía de Antonio Cisneros: *Cuestión de ánimo; Una venganza; Falta de experiencia;*

Tarma; La misma guerra; Historia de este toro; Toro; Cuando anochece en Punta Negra.

Poemas de Carmen Guizado: *La noche es una lengua enfrebrecida; Si vieras a los ángeles heridos; Jacarandá; Hoy amanecí; Setiembre; Poema breve.* Manuel Moreno Jimeno: *Es la época del día; Gloria a la vida del hombre.* José María Arguedas: (poemas en quechua y español) *CanCIÓN; Harauí.* Poesía de Gunnar Ekelöf: *¿Quién alimenta a los pájaros?; Creo en el solitario...; Oleada; Poética.* Poesía de Winston Orrillo: Selección de **La memoria del aire** y de **Inventario.**

004. Año II, Nº 4, Lima octubre de 1964.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

12 pp.

Contiene:

Carmen Luz Bejarano: *Abril y Lejanía. Ritmo y emoción de un poema.* (Análisis del poema por Luis Hernán Ramírez). Marco Antonio Montes de Oca: *Entre el azar y la marea; El sueño y su homenaje.* Carlos Henderson: *Los días hostiles; Denuncia I; Denuncia II; Mi vida; Carnaval de las máscaras; Pequeña historia; Los indicios; El misticismo en los maderos; Poemas de mi búsqueda.* Poesía última de Mario Florian: *I. Pedro Palana; II. La tempestad primera; III. La dulce calavera...; IV. Sole-*

dad total del hombre de piedra. Arturo Corcuera: *Exposición en "Art Center" de Alfredo Ruiz Rosas; Epigramas.* Poesía de Nicolás Nelson: *La jornada; Ríos y selvas; Tingo María; Poema; Oh tardes amazónicas.*

005. Año III, Nº 5, Lima noviembre de 1965.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Redacción y secretaría: Carmen Guizado.

16 pp.

Contiene:

Poesía última en Arequipa.

(Nota de Francisco Carrillo) Raúl Bueno: *Ahora -dicen- a babor, ...; Homo.* Rosa Del Carpio: *Rostro igual; Poema.* Xavier Bacacorzo: *Cuando el tiempo.* Wálter Márquez: *Dios inédito.* Aníbal Portocarrero: *El salón olvidado.* Ana María Portugal Speedle: *El beso; Presencia clara del sauce.* Abel Rubio: *Con las aves del destierro; La oración en su sombra de fatiga.* Cecilia Bustamante. Poesía última: *Estaba, real, la poesía...; Una imagen; Si será la paz; Este joven me trae recuerdos; En la frontera...* Alberto Vega: *Poema XVII; Poema XVIII.* Oscar Valdivia Ampuero: *Poema III.* Horacio Zeballos Gámez: *La partida.* Poesía negra de Yoruba- Nigéria. (Tradiciones orales traducidas al inglés por Ulli Beier. Trad. al español por María C. De Carrillo.) *Hambre; Oriki Erinle; Shango; Tres amigos.* Mirko Lauer: *La tarde del verano...; El pacífico suda esta no-*

che una inquietante exhalación; Es abril el que bate así a mis puertas; Jack Kerouac. Thomas Stearn Eliot: Sweeny levantado. (Traducción de Ricardo Silva Santiesteban)

006. Año IV, Nº 6, Lima noviembre de 1966.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Bertold Brecht (1898 - 1956): *El pobre BB; Contra la seducción; ¡Se golpea a un hermano vuestro y cerráis los ojos!; ¿Qué es una mercancía?; La gran Cartago; En la pared tengo colgada una talla japonesa; Aquellos que tienen criadas de alto precio; Amigos míos, colgad cuando yo muera; La primera mirada a través de la ventana en la mañana; Epitafio. (Traducción de Hernando Cortez). Francisco Bendezú: Más-caras; Cuatro salmos.*

007. Año V, Nº 7, Lima, enero de 1967.

8 pp.

Contiene:

Poesía Belga contemporánea. Noel Ruet: *En combate.* Robert Brucher: *Después de esta golondrina en el cielo no hay sino rotura.* Maurice Carene: *las mujeres que inventas.* (Traducción de Manuel Moreno Jiménez). **Poesía Norteamericana.** Charles Olson: *En Yorktown.* Robert Duncan: *A menudo me es permitido regresar a un prado.* (Traducción y notas de Carlos Germán Belli). Juan Gon-

zalo Rose: *Despido y restitución del empleado Méndez.* Rafael Drinot: *Basta decir; No acostumbro hacer; Y con tantas verdades.*

008. Año V, Nº 8, Lima, marzo de 1967.

8 pp.

Contiene:

Carmen Luz Bejarano: **Triunfo de Icaro.** *Job; Erguido; Erguidos; Einstein; Erguido; Erguidas;*

009. Año IV, Nº 9, Lima, julio de 1967

8 pp.

Contiene:

Eduardo Gonzáles Viaña: *Matineé de un gato que fumaba lucky strike...; Poema.* Rodolfo Hinostraza: *Relato de Odiseo; Relato de Otelo.* Carlos Henderson: *La ciudad escarlata.* Jorge Pimentel: *Entonces tendremos un círculo ameno; Nunca me encontrarán abatido; El desconcierto de los sacrificados; He adquirido conciencia y me podría desnudar.*

010. Año V, Nº 10, Lima, septiembre de 1967.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Carlos Germán Belli: *Los estigmas; Silva de los antibióticos; Liras; Al invierno; Las cosas esquivas; Al verano.*

011. Año V, N° 11, Lima, octubre de 1967.

8 pp.

Contiene:

André Coyné: *El ojo de mi madre*. (Trad. De Emilio Adolfo Westphalen). Livio Gómez: *Machu Pichu; Hipocresía; La pregunta; La tenacidad de este anhelo*. Antonio Cilloniz: *A la vista de todos; Lenguaje de la niña*. Marcel Hennart: *Oración de los pájaros de otra Hiroshima; Erotismo de la arena; Detenimiento de bajamar*. Abelardo Sánchez León: *El pequeño Birgu*.

012. Año V, N° 12, Lima, julio de 1968.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Augusto Tamayo

Vargas: *Aparición; Basta una hoja; Piedra; Hacia; Para luchar contra la soledad; Anclaje en varios óleos; Acaso si amanece; Nunca la tarde*. (Presentación a cargo de Francisco Bendezú)

013. Año V, N° 13, Lima, agosto de 1968.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Manuel Morales:

Shock; No busquen una patria; El pozo; Resucito; Si tienes un amigo que toca tambor; Al amigo napolitano entre botellas van y botellas vienen; La mala distribución de mi tiempo; Oh los padres; Réquiem para el sordomudo Jack

Quintanilla que dejó la vida tirada sobre los asfaltos; Consejos; Oh Segismundo Freud.

014. Año VI, N° 14, Lima, setiembre de 1968.

8 pp.

Contiene:

Juan Ojeda: *Crónica de Boecio*. Julio Ortega: *Arte de combatir a los animales*. Tulio Mora: *Para recordar un destierro*. Carlos Elqui Burgos: *Voluntad de héroe; Huellas de ceniza*.

015. Año VI, N° 15, Lima, octubre de 1968.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Antonio Claros.

016. Año VI, N° 16, Lima, noviembre de 1968.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Jorge Pimentel:

La nueve renaissance 1975; El yoga; Amo esa cadencia de caballo; Tengo que saber el doble de lo que sé hoy para 1980...; Cada clan tiende a defender sus propios intereses; Los maestros si no están en sus casa a estas horas...; Yo poeta consentido por sus padres le temo a...; Es la vida, que te parece; Pero las ocultas calles nunca revelaron tu lengua morada y mojada; Mundo; Noche serena; Año mil nueve setenta y siete como testimonio de alguien que

reparó en su nariz y alborozado y lleno de fe y esperanza la abrazó entre llantos y risas.

017. Año VI, Nº 17, Lima, diciembre de 1968.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Carlos Henderson: **Canciones para mis vecinos**: *Canción a manera de prólogo*; *No le busquemos tres pies al gato*; *Lector tú decides el interés de mis poemas*; *Sobre mi experiencia poética*; *Sentido común*; *Tema para un Vals criollo*; *Algunas observaciones de carácter general*; *Mis vecinos*; *Advertencias para con la publicidad que está maniobrando en nuestro contorno*; *Contra el señor del mundo, que me dijo que muchas cosas del orbe le interesaban*; *Aceptando las limitaciones de la poesía*; *Canción de amor de Bárbara y de la cosa pública*; *Mi amigo Juan, el candidato*; *Los nuevos estrategias de los gobiernos latinoamericanos*.

018. Año VI, Nº 18, Lima, julio de 1969.

8 pp.

Contiene:

Lawrence Ferlinghetti: *Un hombre y su esposa caminaban*; *Pero por fin*; *La verdad no es secreto de unos cuantos*. (Traducción de Francisco Carrillo). Raúl Pro: *Desamor*; *Al amanecer de salvaje*

inocencia. Juan Cristóbal: *La vida no es para los humildes*; *Testamento vivo*; *Según el censo*; *Tinterillada*; *Recordando*. César Toro Montalvo: *Hilando besos desde la araña al caminar en la tierra del chimú*; *Canora Angélica tras el tacto de su boca*.

019. Año VII, Nº 19, Lima, octubre de 1969.

8 pp.

Contiene:

Javier Heraud: *Palabra de guerrillero*; *Balada del guerrillero que partía*. (Nota de Hildebrando Pérez). Jean Arp: *Sophie*. (Trad. de Javier Sologuren) Marco Martos: *Muestra de arte rupestre*. Leoncio Bueno: *¿Cuál es tu fuerte?*; *¿Con qué te lanzas?*; *¿Qué escribes?*; *La inmensa mayoría*; *Síguela hermano*; Rosina Valcárcel: *Sólo el amor*. *La magia, los mitos*; *Sobre cualquier bandera*; *Gratuidad de la enseñanza*; *Emigrante*; *Nada prevalece*; *Nadie cree en el hombre*.

020. Año VII, Nº 20, Lima, agosto de 1970.

Diagramación de Rafael Drinot Silva.

8 pp.

Contiene:

Poesía Rumana Joven: Marius Suter: *Intoxicación*. Vlad Gheorghe Druck: *Espera*. *Actualidad*. Doina Uricaru: *Prefacio*. Mihai Lau: *Mañana de domingo*. Al Silvio Deleanu: *Las palabras*. Andrei

Radu: *Nunca se acaban...* Toana Crasiunescu: *Por el techo rajado*. Romeo Nadasau: *Como nosotros perdonamos*. Ion Ghiur: *País con cuentas*. Tia Serbanescu: *Contra*. (Trad. De Stefan Baciu y Mónica Flori). Nota final de Stefan Baciu.

021 Año VIII, Nº 21, Lima, setiembre de 1970.

8 pp.

Contiene:

Rafael Drinot Silva: **Poemas de entrepecho**.

23 poemas sin título.

022. Año VIII, Nº 22, Lima, noviembre de 1970.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Editor: Rafael Drinot Silva.

8 pp.

Contiene:

Santiago López Maguiña: *No soy libre si camino; Has dejado tus libros; Ciudad; No tengo nombre; Provincia; No levanto los brazos*. José Rosas Ribeyro: *Del tiempo que pasa y de la dificultad de dar una respuesta demasiado rápida; De la muerte; Canto de amor de este y todos los momentos; Posible elegía a la mujer inventada; Te amo cuando no te lo digo porqué no sé cómo hacerlo*.

023. Año VIII, Nº 23, Lima, diciembre de 1970.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Editor: Rafael Drinot Silva.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Tulio Mora: *Herederos del tiempo; Decadencia de un conocedor de pájaros; Final de fiesta; Retrato de esmeralda; Súplica del viento*.

024. Año VIII, Nº 24, Lima, febrero de 1971.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Editor: Rafael Drinot Silva.

8 pp.

Contiene:

Juan Cristóbal: **El osario de los inocentes:** *Dos historias bárbaras de hierba; 2 (En la Isla de los Perros golpes de fiesta cubren los henares...; Cuando bebíamos las cervezas eran azules*.

025. Año VIII, Nº 25, Lima, junio de 1971.

8 pp.

Contiene:

HORA ZERO: Juan Ramírez Ruiz: *Le quitaron la ciudad a Mario Luna; Julio Polar*. Jorge Pimentel: *Los canarios no se comen, se escuchan*. Jorge Nájjar: *Pasión y muerte de un individuo apodado "ocho arrobas" "que muera porque no muere"; Acto de fe mientras se muere un poco*. **Poder de la joven poesía.** Mensaje del movimiento HORA ZERO

026. Año VIII, Nº 26, Lima, julio de 1971.

8 pp.

Contiene:

HORA ZERO: Enrique Verástegui: *Poema escrito sobre una impresión causada por Dulle-Griet una pintura de Breughel; Primer encuentro con Lezama; Para María Luisa Rojas de Peláez, muerta el 21 de agosto de 1969 en Cañete donde moran a las cinco de la mañana en el estanque los ángeles de Jericó; Artaud en un verano caliente enero ciudad universitaria.* José Diez: *Lo que siempre sucede.* Feliciano Mejía: *El avispero.*

027. Año VIII, Nº 27, Lima, agosto de 1971.

8 pp.

Contiene:

Rubén Urbizagástegui: *Mi padre es el verano.*

Beatriz Alvarez: *Desde lejos; Interrogantes de la tarde; El espejo; Comunicación; Divagaciones.* Humberto Pinedo: *Musgos y musgos; Diario.*

028. Año IX, Nº 28, Lima, octubre de 1971.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Marco Yauri Montero: *Cabalgué sobre el potrero de la nostalgia; El sol hace añicos a la hierba; Bajo la piedra lisa; Azules estrellas en la desolada*

noche; Me asomo a la noche solitaria. Hildebrando Pérez: *Mala-brigo para Kalen. Mar del sur.*

029. Año IX, Nº 29, Lima, noviembre de 1971.

8 pp.

Contiene:

Patrick Rosas: *Recuerdo de mi madre entre las avenidas sola y distante; A mi abuela muerta hace nueve años; Poema; Trostki y la política revolucionaria.* Eduardo Vegas Posadas: *Para Otto Vega. Poema para Charo. Poema.* Vladimiro Herrera: *Biografía; Sólo tras las figuras con un secreto.*

030. Año IX, Nº 30, Lima, enero de 1972.

8 pp.

Contiene:

Hildebrando Pérez y Marco Martos: **Ensayo de poesía comunal.** Rosario Panéz: *Claroscuro; Rostro para un domingo; Los colores que me habitan.* Carlos Garayar: *Junto a este gran acantilado; Volvemos sobre nuestros pasos saltando las sombras.* Carlos Cornejo Quezada: *Gitana; A Sistro.* María Luisa Salazar: *Reclinada en los recuerdos. Matices de una queja.* Roger Zapata Kuyén: *Aléjate amor mío; Silenloquio.* (Número dedicado al taller de poesía de la UNMSM).

031. Año IX, Nº 31, Lima, marzo de 1972.

8 pp.

Contiene:

Nicolás Yerovi: *Sí algún día me armo de valor...; El día de ayer; Todo el universo será tu legado.* Gabriel Granda: "Un fantasma recorre Europa"; XVI-V-MCMLIV: *Reflexión sobre mi abuela a la sombra de su muerte.* Gustavo Tamayo: *Lamentaciones pérdidas en la cólera; Contra el instinto de conservación;* Luis La Hoz: *Haciéndolo; Odalisca bien pensada.*

032. Año IX, Nº 32, Lima, julio de 1972.

8 pp.

Contiene:

José Cerna: *Secuencia Nº 2; Instante; Canzone imperfecta; No pisar el césped; Girl; No quiero soledad y entonces en ustedes pienso; Señal de identidad;* Enriqueta Belevan: *Algo se agita; Nada por detener; El me detuvo; Hasta que regrese nuevamente el verano; Refugios; Regresando; Porque no intento; Inquietud.*

033. Año X, Nº 33 -34, Lima, setiembre-diciembre de 1972.

16 pp.

Contiene:

Eduardo Ninamango: *Poema quechua.* Ruperto Macha: *El baile de los piratas; Neptuno.* Eduardo Urdanivia: *Aquí todo me recuerda que soy el último; Las lenguas de tu pueblo.* Aidé Romero: *Ya me habían dicho que en su espera; He construido una pala-*

bra; De bruces con la vista fija en la ciudad; Segundo Cancino: *Esta es tu casa...; Quitumbe; Con las gorgonas hasta el pecho; El varón de U.S. John Donne: Canonización.* (Traducción de Francisco Carrillo).

034. Año X, Nº 33 - 34, (Suplemento) Lima, setiembre - octubre de 1972.

4 pp.

Contiene:

Mario Razzetto: *Pruebas al canto; Chan Chan; Elogio de mi hermano Carlos; Yawar Mayu.*

035. Año X, Nº 35, Lima, mayo de 1973.

8 pp.

Contiene:

Enrique Verástegui: *Dibuxo de venerable varón F.J. de la C.*

036. Año X, Nº 36, Lima, agosto de 1973.

8 pp.

Contiene:

Oscar Valdivia: *Poema.* Brunilda Joyce: *A 33 R.P.M.* Guillermo Luque: *La acíbar citadina...; Enfermo de torva enfermedad.* César Vega Herrera: *¿Miras?; Tío Julio me explico; A la guerra; Los viejos tiempos; Debe ser bueno; Lo que pasa; Solía hablarte de la luna; No acabaremos siendo felices; Tengo algo que guardo para ti; Cada hueco;* Shelma Guevara: *Déjame pasar*

la noche...; De los asesinos. Aníbal Portocarrero: *Yo digo siempre Flor; Inocencia.* Alberto Vega: *Canción de amor.* (Número dedicado a la poesía última de Arequipa).

037. X aniversario, Nº 37, Lima, setiembre de 1973.

8 pp.

Contiene:

Istvan Vas: *En los segmentos del tiempo.* Zoltan Zelk: *¿Cuántos miles de años?; Sin embargo; Sesenticuatro años; No recuerdo;* Attila Jozsef: *Corazón puro; Un león transparente; Epitafio de un labriego español; Judith.* Sandor Rakos: *Sin fin y sin meta; Tres; Herencia.* Miklos Randnoti: *Como el toro.* Mihaly Ladanyi: *Paso entre los solitarios del café.* (Número dedicado a la poesía húngara contemporánea).

038. Año XI, Nº 38, Lima, setiembre de 1973.

8 pp.

Contiene:

Edgar O'hara: *Leyenda; miau miau; Fin de semana; Derrotas (a un poema en desgracia).* Eleodoro Vargas Vicuña: *Dios natural; Imagen de la cerveza.* Nicolás Yerovi: *Le decían Margarita...; última consulta; Instrucciones para un arte poética; Copla.*

039. Año XI, Nº 39, Lima, noviembre de 1973.

Director: Francisco Carrillo Espejo.

8 pp.

Contiene:

Lírica Quechua en Cerro de Pasco. (Recopilación de Pepe Solano Hurtado). Andrés Urbina: *Hay mi cholita.* Oswaldo Robles: *Sentimiento cerreño.* El tío K-nario: Estampa. (Versión Quechua). Anónimo: *Zorro Malagüero.* (Trad. Del quechua por Pablo Solano Maraví y María Hurtado). Pablo Palacios: *Sentimiento cerreño.* Vicente Egúsqiza: *Tradiciones de mi tierra.*

040. Año XI, Nº 40, Lima, julio de 1974.

8 pp.

Contiene:

Eduardo Ninamango Mallqui: *Quizás el trigo con su cabeza de oro; Sipascara triguchapis rurur umawan* (Versión quechua). *Pillpintu.* (Quechua). *Mariposa.* (Trad. al español). Reynaldo Martínez Parra: *Mi soledad; Sapallan kayni; Imapaq* (quechua).

041. Año XII, Nº 41, Lima, setiembre de 1974.

8 pp.

Contiene:

Roger Contreras: *Girángora; poema colectivo; Fonograma; Arte poética; Elementos para un poema concreto; Luna aerofotográfica; Cibernética.*

042. Año XII, Nº 42, Lima, abril de 1975.

8 pp.

Contiene:

Carlos Henderson: *La fin des ideologies; A Lima; Los peces y el poema; Canto del extranjero; Sextante; De este oficio; Función del poder; Los problemas del arte; A la manera de W.H. Auden; Tempo y reencuentro.* Pedro José Jorratt: *Ella camina...*

043. Año XII, Nº 43, Lima, mayo de 1975.

8 pp.

Contiene:

Rafael Yamasato: *Estambre; Pozo de los deseos; Ikebana; Huanchaco; Farewell; Epigramas.* Paulina Matta: *Fábula del calamar y su tinta.*

044. Año XIII, Nº 44-45, Lima, octubre diciembre de 1974.

16 pp.

Contiene:

Martín Adán: *¡Descansar no es la vida, no lo es, vida mía!* Hildebrando Pérez: *Acuarela; Vanitas vanitatum.* Marco Martos: *Hifalto; Yunta.* Enrique Sánchez Hernani: *Ruth toma un baño de mar con su bikini nuevo; 2da variación sobre el tema Ruth y su bikini naranja.* Francisco Bendezú: *Sol y nostalgia.* Juan Cristóbal: *Por eso.* Luis Alberto Castillo: *Voy rumiando este poema.* Manuel Pantigoso: *Testamento a dos voces; Arrebato; Maduración; Ausen-*

cia; Amor; Rosa Tierra. Víctor Mazzi Trujillo: *Avisos económicos no clasificados; Epinitica; El burócrata; Historia de hoy y mañana.* (Número homenaje a los Cuadernos Trimestrales de Poesía en su vigésimo quinto aniversario)

045. Año XIII, Nº 46, Lima, mayo de 1976.

8 pp.

Contiene:

Eduardo Hopkins Rodríguez: *Poema para música concreta.* Miguel Reynel Rodríguez: *Y el arte en su cáscara...* T.S. Eliot: *Rapsodia en una noche ventosa.* (Trad. de Arsenio Guzmán y Raúl Bueno).

046. Año XIV, Nº 47, Lima, junio de 1978.

8 pp.

Contiene:

Marco Martos: *Varona y varón; Daguerrotipo.* Cronwell Jara: *Warmá Kuyay poema.* Pedro Jorratt: *Acabo.* José Morales: *Cerámica.*

047. Año XV, Nº 48, Lima, setiembre de 1978.

8 pp.

Contiene:

Hildebrando Pérez: *Poemas de aguardiente. Pañuelo blanco que me diste; El río llega crecido; Patria de mis caricias; Arden mis manos en la quebrada; A ratos un vidrio envenenado; Aguardiente;*

Retablo; Samuel. Jorge Luis Roncal: *Poema para los compañeros de Chimbote*; *Hacienda Roma*; *Carta en verso a Cesáreo Martínez por su poema coyuntural N° 2*; *Balada de Pedro*.

048. Año XV, N° 49, Lima, enero de 1979.

8 pp.

Contiene:

Luis Alberto Castillo: *De la palabra*. Luis Rebaza: *Tratado sobre esa flor alcanzable en el jardín del mar o en el silencio*. Carlos Lopez Degregori: *Ni un buen día*. Dalmacia Ruiz Rosas: *La fórmula de la dicha*. Roger Santivañez Vivanco: *In memoriam Lucha Reyes*. Enrique Sánchez Hernani: *Río Rímac*. Edgar O'hara: *Cantando bajo un puente*; *Después aquí*.

049. Año XV, N° 50-51, Lima, junio-julio de 1979.

8 pp.

Contiene:

Luis Hernán Ramírez: **Elegía a tu nombre**. 1.- *Soledad como sombra*; *Eterna angustia*;

Parque en invierno; *Cuando llega la noche*;

Una historia olvidada; 2.- *Espejos apagados*;

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; 3.- *Retrato antiguo*; *Instantánea*; *Imagen*; *Muchacha*; *Triste canción*; *Endecha*; 4.- *Primera Imagen*; *Compañera del alba*; *Cicatriz del tiempo*; *Inesperado río*; *Luz del horizonte*; *Ceremonias*; *Verano*; *Secreta lumbre*; *Lejana y primitiva*; *Carta del tiem-*

po; 5.- *Suspendida Luz*; *Amiga*; *Encuentro*; *Bajos los pinos*; *También por tu sonrisa*; *Nuevo encuentro*; *Porcelana del cielo*; *Último encuentro*; *Pequeño agregado*; 6.- *Elegía a tu nombre*; *Quimera*; *Sagrado insomnio*; *Eterna*, *Elegía*; *Memoria*.

050. Año XVI, N° 52, Lima, setiembre de 1979.

8 pp.

Contiene:

Víctor Mazzi Trujillo: *Poema*; *Palabras de entretiempo*. Eduardo Ibarra: *Poemas 2, 3, 4, 5*; *Espiante*. Jorge Bacacorzo: *Poema 19*. Gilberto Alvarado: *Chimbote*. *Memoria de aquel entonces*; *Playa de la Punta*; *Silvia y los lamentos*.

051. Año XVI, N° 53, Lima, enero de 1980.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Ai Qing: *Sobre poesía*; *Dayanhe, mi ama de leche*; *Canta una muchacha negra*. Nota biográfica de Francisco Carrillo.

(Traducción de Liang Rongke y Oswaldo Reynoso).

052. Año XVII, N° 54, Lima, diciembre de 1980.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Gustavo Valcárcel: **Reflejos bajo el agua del**

sol pálido que alumbra a los muertos: I; *Me ahogo en medio de la soledad*; II; III; XV.

053. Año XVII, Nº 55, Lima, julio de 1981.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Jesús Cabel: *Crónicas de condenado*. José Antonio Mazzotti: *Para una joven poetisa*; *Esta muchacha no se ocupa de ser musa*; *Balada del príncipe azul*; *Contra arte poética*. Juan Felipe Flores Flores: *Los olvidados*; Siglo; En blanco; Variaciones; Cascada.

054. Año XVII, Nº 56, Lima, agosto de 1981.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Jorge Eslava Calvo: *Estancia propia*; *Mageía*; *Discanto*; *Intimidación*; *Éxtasis*; *Los cielos*; *Cognoscencia*; *Presentimiento*; *Heredad*; *Sin haberes*; *Contorno*; *Poeta*; *Existencia*; *Furtivo*.

055. Año XVIII, Nº 57, Lima, setiembre de 1981.

8 pp.

Contiene:

Omar Lara: *Los árboles no dejan oír tu respiración*; *Guarda fresca y tibia*; *Esta tarde de abril*; *Divertimento*; *Un fiero espantapájaros*; *Diario de viaje*; *Diario de viaje*. (*Subdesarrollo*); *Diario de via-*

je (o lecciones); *Un huevo nostálgico*; *Lectura*; *A un famoso poeta*; *Los pájaros se han ido*; *El caballero extravagante*. Max Castillo Rodríguez: *La saga Heart*.

056. Año XVIII, Nº 58, Lima, octubre de 1981.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Mihai Cantuniari: *Certificado*; *Los diez mandamientos*; *Viaje a César Vallejo*; *En el décimo mes*; *Secuencia*; *Hielo*; *Tierra Negra*; *El amor mismo*; *El cuento del habla*; *Ahogo*; *Desde abajo*; *Apenas susurro*. **Del Kabuki:** Motoori Norinaga: *Kusunoki Masatsura*; *Yama-no-ue Okura*; *Yorimasa*; *Kikuchi Teketoki*; *Morizeki Chikamasa*. *Otomo No Yacamocho*. Kukai. Yoshida Shioin.

(Traducción de Hernando Córtez).

057. Año XIX, Nº 59, Lima, enero de 1982.

8 pp.

Contiene:

Poesía de Ernesto More: *Nuestro primer nido*; *Mi luna de miel con las cenizas*; *Para mis siete dátiles*; *Alejandro Peralta*; *Alma del altiplano*; *Los apus*. David H. Lawrence: *Serpiente*.

058. Año XIX, Nº 60, Lima, febrero de 1982.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Gonzalo Espino:

Gotas de lluvia; A medio día; Variedad; Elqui Burgos: Torre bella / torre de Pisa; Sublimando al impostor; Sublimando al impostor (V/ 2)

059. Año XIX, Nº 61, Lima, junio de 1982.

8 pp.
Contiene:

Poemas de Gustavo

Armijos: *Niña de los helechos; Las antorchas incendiadas; Poema para ser leído en el blanco y negro; César Eugenio Vásquez: Sur de Chile; Sombras. Jessica Morales: Sola sobre el lago; Cuando señor; Apúrese.*

060. Año XX, Nº 62, Lima, setiembre de 1982.

8 pp.
Contiene:

Poemas de Sandro Chiri:

Hacia el sur. Contraseña; Poemín; Luna lunera; Caravana; Por encargo; Cajamarca; Tambo de Mora; Los peruanos en Culver City. Eduardo Chirinos: Inscripciones pictográficas sobre un sello encontrado en Mohenjo-Daro (Valle del Indo) que es un núcleo paleolítico del Pakistán cuya antigüedad data del III al II milenio a. C. ; Versión no oficial del diluvio relatada por el único sobreviviente no consignado en la Biblia ni en la exégesis posteriores del antiguo testamento; La triste oración que escribiera el anciano padre en aquel invierno y en la memoria de su hijo, muerto supuestamente al fin del primer

año de la guerra; El último jinete del apocalipsis.

061. Año XX, Nº 63, Lima, febrero de 1983

8 pp.
Contiene:

Pablo Guevara: **Cosa de blancos:** I; II; III; IV.

062. Año XX, Nº 64, Lima, mayo de 1983

8 pp.
Contiene:

Pablo Guevara: Advertencia; II; III; Calles/avenidas/Plazas/puertas principales/...; II; III.

063. Año XX, Nº 65, Lima, abril de 1983

8 pp.
Contiene:

Julio Armando Ruiz Vásquez: *Vota al vate; Frente a frente; Perú perfil de zapato viejo.* Samuel Armando Cardich: *Ritmo abismal; I; II; III, VII.* Víctor Domínguez Condezo: *Estancias de mi patria.* Víctor Ponce Santamaría: *Habrà tristeza más grande que este insomnio...; Música-luz.* (Número dedicado a los poetas de Huánuco)

064. Año XX, Nº 66, Lima, junio de 1983

8 pp.
Contiene:

Rocío Silva Santisteban: *Oficio de mujer; Cinturón de castidad; Indiferencia*. Luz María Siu: *Tiempo sirenas*. José Castro Urioste: *País blanco y negro*. Claudio Fabian Baschuk: *Atardecer anocheciendo; El sol y la vela*.

065. Año XX, N° 67, Lima, julio de 1983

8 pp.

Contiene:

Juan Carlos de la Fuente: *Contra las explicaciones absurdas; Historia segunda; Reino subterráneo I; Reino subterráneo II*. María Cristina García: *Machu Pichu; Mi poema*. Juan Antonio Vasco: *Parranda y funeral*.

066. Año XXI, N° 68, Lima, diciembre de 1983

8 pp.

Contiene:

Juan Cristóbal: *Poesía de los lares*. (Manifiesto y arte poético); *Volvió el amigo del príncipe de los piratas de ostras*.

067. Año XXI, N° 69, Lima, enero de 1984.

8 pp.

Contiene:

César Toro Montalvo: *Estatuas de las medusas; La desconocida; El otro Quetzal que bosteza; Los habitantes de chocolate; El idiota del olvido; Mito de la abeja de agua; No aspire el perfume del mar*.

068. Año XXI, N° 70, Lima, abril de 1984.

8 pp.

Contiene:

Rosina Valcárcel: *Destierro; Apenas desamarrada de ti; Isadora Duncan; Cuando el tiempo era solamente; Celebración de Amaranta, Maldigo la hora; Lejos del desvarío y cerca; Especie; Zona liberada; Junto a las ortigas; Agosto; Milena; Poco importa ciudadano*.

069. Año XXI, N° 71, Lima, mayo de 1984.

8 pp.

Contiene:

Oscar Colchado Lucio: *Vuelvo hacia ti; Poema*. Víctor Hugo Romero: *Balada gris para un adolescente triste*. Pedro Rodríguez Ortiz: *Carta a Iris; Sechura; Carta a la muerte; Carta de mis años*. Marco Cueva: *Para vivir; Como quisiera*. Gonzalo Pantigoso: 1; 4. Leonidas Delgado León: *Ha de llegar*. Brander Alayo: *Grandeza superior*. (Número dedicado al Grupo Isla Blanca de Chimbote).

070. Año XXI, N° 72, Lima, agosto de 1984.

8 pp.

Contiene:

Carolina Ocampo: **Amarte es parte mía**.

071. Año XXII, Nº 73, Lima, setiembre de 1984.

8 pp.

Contiene:

Roger Santivañez: *Homenaje para iniciados*. Domingo de Ramos: *Pastel*. José Antonio Mazzotti: *Frotación Charcot*. Dalmacia Ruiz Rosas: *Poema*. José Alberto Velarde: *La expulsión; Mensaje urgente*. (Número dedicado al grupo Kloaka & Kollera).

072. Año XXII, Nº 74, Lima, octubre de 1984.

8 pp.

Contiene:

Miguel Cabrera: **Pulsos**. *No andar lejos, no; Puño frutal; Pulsos; Cráneos; Intihuatana*.

073. Año XXII, Nº 75, Lima, julio de 1985.

8 pp.

Contiene:

Juan Cristóbal: **Las hogueras y los sueños**. I.- *Caminos*; II.- *Homenaje*; III.- *Canciones*; IV. . *Memorias*. Carlos Henderson: *El mundo es el lugar de elección del poema; El envión al vacío*. Apu Rimak Warma (Iván Suárez Morales): *Machu Pichu*. (Número dedicado a Gianfranco Brero y al *Grupo Teatral Ensayo*)

074. Año XXIII, Nº 76, Lima, setiembre de 1985

8 pp.

Contiene:

Francisco Carrillo: *Efectivamente era poeta*. (Testimonio sobre Javier Heraud). Julio Carmona: *No nacido para órdenes*. Apu Rimak Warma: *Sacsayhuaman*

075. Año XXIV, Nº 77, Lima, diciembre de 1986

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Coordinadores: Johnny Avila, Juan Malpartida.

8 pp.

Contiene:

Eduardo Urdanivia: *Espejo de agua; Memento; A un pájaro muerto; A un pájaro en agonía; A un pájaro en vuelo; A Luis Cernuda. A un pájaro ausente*.

076. Año XXIV, Nº 78, Lima, abril de 1987

Director: Francisco Carrillo Espejo.

Coordinadores: Johnny Avila, Juan Malpartida.

8 pp.

Contiene:

Rolando Luque Mogrovejo: *Sabes Odi; Esta cabeza*. Alfredo Márquez: *Un pedazo de dólar en la boca*. José Gabriel Valdivia: *Barro y ceniza*. Odi Gonzales Jiménez: *Eleana fea, Amanda rica*. Fausto Avila: *Nos volvemos infinitamente blancos*. (Número dedicado a la poesía en Arequipa).

077. Año XXV, Nº79-80, Lima, setiembre de 1987.

16 pp.

Número doble especial – 25 aniversario.

Contiene:

Conglobación Sanmarquina:

Carlos Germán Belli: *No salir Jamás*. Camilo Fernández Cozman: *Sigue ocupado*. Carlos Orellana: *Para que se han hecho los días sino para que en ellos la sangre cabalgue*. Raúl Bueno Chavez: *No cuenta, nunca cuenta*. Casimiro Ramírez Tenorio: *Por ti...* Néstor Aranibar: *Mujer*. Juan Dejo: *Oración de la montaña consagrada*. Manuel Vicaña Paredes: *Kinesiología*. Marco Martos: *Oración por Al-Manzur Billah*. Carmen Castañeda: *Nomeolvides*. Iván Orbeogo Aponte: *Léelo in fábula*. Miguel Angel Huamán: *He de voltear el mundo para ti, hijo de mi sangre*. Alberto Stewart Garay: *Misa de réquiem*. Jorge Correa Solís: *Viento contra viento*. Guissela Gonzales: *Reencuentro*. Juan Malpartida: *Segunda restitución*. Elizabeth Zevallos: *Miembro solitario*.

078. Año XXVI, Nº 81, Lima, setiembre de 1988

8 pp.

Contiene:

Conglobación cuzqueña:

Gustavo Pérez Ocampo: *Arte poética*. Germán Baush: *Romance de la gitana de los lunares*. Raúl Brozovich: *Toparpa*. El desconocido. Américo Yábar: *Mayo en la cárcel*. Enrique Rosas Paravicino: *La*

esfinge a la entrada de Lima. Edwin Segovia Saavedra: *Despedida*. Ana Miriam Malpartida: *Las gargantas*. Mario Pantoja: *La ciudad deseada o el amor*. Carlos Velásquez: *Nocturno*; Cartapel II. (Número dedicado a poetas del Cuzco).

079. Año XXVI, Nº 82, Lima, agosto de 1989

8 pp.

Contiene:

Oscar Colchado Lucio: *Inkarrí*; Ayataki; *Este Lima*; *En otros tiempos*. Dorian Espezúa Salmón: *A los 20*. Boris Espezúa Salmón: *Diálogo collavino*. Carlos Coello: *Confesión*. La copa del alcohólico...; *El amor me hace verte luminosa*.

080. Año XXVII, Nº 83, Lima, setiembre de 1989

8 pp.

Contiene:

Poesía de Livio Gómez: Arte poética. *Para Ismael en "Arte de Puntuar"*; *La poesía infantil*; *El profesor universitario peruano*; *Federico Barreto*; *Solidaridad*; *Envidiosillo el chico*; *Mass media*; *Consecuencia curricular*; *Epílogo de una asignatura*; *Gotas*; *La burocracia*; *Oficio de escritor*; *Acuse de recibo*.

081. Año XXVIII, Nº 84, Lima,
agosto de 1990.

8 pp.
Contiene:

Víctor Mazzi Trujillo: *Un lugar; Poema acerca de la situación nacional; Juan Pueblo ten cuidado; Cada anochecer; Tu voz, Miguel Hernández, vive, suena; Sus primeros versos fueron como él; Yo sé. Tú sabes; El poeta nacional, fulano de tal; De voz en voz me voy; Heme solemne en pie de verso y pelea; Por los sudores que caen de mi frente; Vendrán con sus pesados pasos; No es mi oficio el de apilar palabras; Un día cualquiera; Creí que a cualquier momento....* Nota bio-bibliográfica por Víctor Mazzi Huaycucho.

082. Año XXVIII, Nº 85, Lima,
octubre de 1990.

8 pp.
Contiene:

Poesía de José Rosas Ribeyro: *Evocación de Juan Racotongrave con el primer bostezo matinal; Quién; Monólogo de Juan Racoton-grave / casi un arte poética; Añoranza de Juan Racotongrave.*

083. Año XXVIII, Nº 86, Lima,
mayo de 1991.

8 pp.
Contiene:

Poesía de Carmen Luz Bejarano: *El espejo invertido.* 21 poemas, sin título.

084. Año XXIX, Nº 87, Lima,
octubre de 1991.

8 pp.
Contiene:

Poesía de Edgar O'hara:
Artes marciales artes. *El cernidor; Epifanías; Erudito en cuarentena; De tal Fabio, tal fobia; Tú, Claudia; Traducciones; Teléfono malogrado del 67; Epitafio quevediano para un terrateniente del altiplano; Artes marciales; No codiciar el labio del prójimo; Liricida a tiempo completo; Ya es hora cabezaduras; A un testaferrero, después que aceptará el jamón en un concurso amarrado por su jefecito; Prolegómenos a una antología del paterio; Cuja con pinta de potro; Caído del cielo; Flor de escepticismo. (Nadie se pique por favor).*

085. Año XXX, Nº 88, Lima,
setiembre de 1992.

8 pp.
Contiene:

Poesía de Julio Llerena:
Monólogo para una musa de arena. 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; *Guerra de siempre.*

086. Año XXXI, Nº 89-92,
Lima, setiembre - diciembre de 1993.

32 pp.
Contiene:

Poesía de Felipe Guamán Poma de Ayala: *Mi maíz; Canción de fiesta de los chinchaysuyos; Canción de la gallardía; Baile y*

canción de la alegría; Alegría de arar la tierra; Baile de máscaras; Canción del poeta Guamán Poma; Canto de los collasuyos; Dame la mano; Dios Pachacámac; Envíanos agua; Madre luna; Eclipse de la madre Luna; Creador del hombre; Canto religioso aymara; Harau; Canción lacerante; Arrepentido en la cárcel; Príncipe culpable; Los sentenciados; Canción doliente; De corazón a corazón; Beberemos en el cráneo del traidor; Guerrera de Ancohuaillo; Guerreros sagrados del Inca; Al borracho; Borracho; No blasfemarás; Sombra del susurro; Señor ¿Hasta cuándo clamaré?; Romance de las indias; Seremos ricos; (Nota final de Francisco Carrillo)

087. Año XXXI, N° 93, Lima, julio de 1994.

8 pp.

Contiene:

Carlos Germán Belli: **Cuando Marcio entra por un oído y sale por el otro.**

088. Año XXXII, N° 94, Lima, octubre de 1994.

8 pp.

Contiene

Chosicanos: José Fiansón: *Ofrenda; Nueva Chosica.* Ricardo Wálter Stubbs: *Mural de la poesía en la pintura peruana.* Manuel Moreno Jimeno: *Así viene el hombre; Tu luz llega.*

Víctor Mazzi Trujillo: I, *Tierra y sol de comunión fragante;* VII,

Por mis versos, Chosica, pasa tu río. Demetrio Quiroz Malca: *Y lo hago, no sin antes.* Juan Cristóbal: *Ancon Inn, el paraíso de los hombres solteros.* Cesáreo Martínez: *Trasandino.* Vidal Villanueva: *Quisiera abrir tu pecho; Papá durante el día.*

(Número Homenaje a Chosica por sus primeros 100 años de vida)

089. Año XXXII, N° 95, Lima, noviembre de 1994.

8 pp.

Contiene:

Conglobación cantuteña:

Moisés Córdova Márquez: *Desolación.* Rafael Hidalgo: *Exilio.* César Reyes Campos: *Poe.* Raúl Jurado Párraga: *Piel de brujo; Taki Onkoy.* Alfredo Pepe de la Cruz: *Crónica XI.* Carmela Abad: *Flor de Lima, Lima.* (Número dedicado a poetas de la Universidad La Cantuta).

090. Año XXXIII, N° 96, Lima, agosto - setiembre de 1995.

16 pp.

Contiene:

Haiku. Primavera: Issa: *Nieve derretida por el sol.* Sho-U: *Sonriendo para mí.* Sosekei: *Límpidos, coloreados guijarros.* Basho: *Con mi nueva ropa.* Shoha: *Lluvia de abril...* Issa: *Desde mi pequeño alero.* Gyodai: *Esa blanca peonía.* Kyoroku: *Frente al candil.* Hokoshi: *Ese breve momento.* Kubonta: *Caída ahora en la tierra.* Teishitsu: *Carámbanos y agua.* Kakei: *Oscuro el pozo al*

amanecer. Buson: *Ciruelo bañado por el río*. Anónimo: *Un buey solitario*. Verano: Ryota: *El cucú*. Taigi: *Mientras yo la cazaba*. Issa: *Sola mi cabeza se inclinó*. Issa: *Felicitaciones*. Issa: *¿Oyes a ese sapo gordo...* Basho: *Araña tejedora*. Kichiemon (actor de kabuki): *Cosecha de Luna*; *Viento de otoño*; *Luna brillante*; *Cornejas*; *Cerezos*; *El monte Higashi*. Joso: *Cada mañana*. Hokushi: *Experimentando...* Chora: *Con ropas nuevas*. Issa: *La noche caliente*. Ryuho: *Recogí la luna*. Hikushani: *Frescor en el puente*. Otoño: Meitsetsu: *Un viejo árbol cayó*. Issa: *Cantando en el altar*. Kansetsu: *¿Serán himnos?* Eiji: *Recitados una y otra vez*. Issa: *Montañas distantes*. Buson: *Tomando siesta*. Kicho: *¡Relámpago!* Buson: *Después de una noche corta*. Basho: *Desde las gradas del templo...* Invierno: Joso: *Leña para el baño...* Issa: *En perfecta calma*. Husei: *No hay nada*. Issa: *Usualmente detestable*. Sokan: *Si preguntan por mí*. Issa: *El viejo perro*. (Número dedicado a la poesía japonesa). Traducción de versiones del inglés por Emma de Carrillo.

091. Año XXXIII, Nº 98, Lima, octubre de 1995.

8 pp.

Contiene:

Esther Castañeda Vielakamen: **DE MI ALBEDRIO, y otros poemas**. *Escribo*; *Como río*; *Falso huésped*; *Aborto*; *Dulce pan*; *Amazona*; *Yom Kipur*.

092. Año XXXIII, Nº 99, Lima, diciembre de 1995.

8 pp.

Contiene:

Julio Masías: *Amor sin palabras*; *Dulzura*; *Sin sombra*; *Dulcemente lejana*; *Malhadada niñez*; *Amor de película*; *El misterio en los cines*, *Un hotel en el cielo*.

093. Año XXXIII, Nº 100, Lima, febrero de 1996.

8 pp.

Contiene:

Washington Delgado: **El Poeta Julio Masías**.

Ensayo sobre la poesía de Julio Masías. (Publicada en el número 99).

094. Año XXXIII, Nº 101, Lima, junio de 1996.

8 pp.

Contiene:

Carmen Guizado: **En la penumbra**. *Canto primero*; *Canto segundo*; *Canto tercero*; *Raconto*; *Canto final.*; Lima.

095. Año XXXIII, Nº 102, Lima, agosto de 1996.

8 pp.

Contiene:

Winston Orrillo. **De alto voltaje**. *Mujer comible*; *Ágrafo*; *¡Evoché!*; *Rondó*; *Tu amor*.

096. Año XXXIV, N° 103,
Lima, setiembre de 1996.

8 pp.

Contiene:

José Luis Heraud
Larrañaga: *Paracas. Poema alea-
torio de navidad.*

097. Año XXXIV, N° 104,
Lima, noviembre de 1996.

8 pp.

Contiene:

Poemas de Sandro Chiri.

*Un cuerpo que es pez; Breve nota
de Kafka a Max Brod; Cuatro cica-
trices para un pueblo sin nombre;
Imagen de Evelyynn; Canción a
una mujer desesperada.*

098. Año XXXIV, N° 105,
Lima, diciembre de 1996.

8 pp.

Contiene:

César Reyes Campos: *Epí-
grafas con Joyce; Charlie; 24 oc-
tubre 1995; En el aire; Los títeres;
Callao; Chosica.*

099. Año XXXIV, N° 106,
Lima, enero de 1997.

8 pp.

Contiene:

José Luis Ayala: **Cenote
Sagrado**; *Dioses de Chichén Itzá;
Avenidas del otoño; Florecida noc-
turna Rosa; Más allá de las pala-
bras secretas. Los ojos de Frida
Khalo; Las últimas Alondras.*

100. Año XXXIV, N° 107-108,
Lima, mayo - junio de 1997.

12 pp.

Contiene:

Julio Carmona: **Testamento.**
*Ex preso; Carnet; Habitación; Diá-
logo eterno; Con viento; Dejad que
los niños; Para verte mejor; Para
Elisa; Naufrago y navegante.*

101. Año XXXV, N° 109, Lima,
setiembre de 1997.

8 pp.

Contiene:

**Gamaliel Churata: Elegía
plebeya por la compañera que
murió Imilla; Qaluyus; Jaylli
inkásico; Amaya Thuquña; Jarawi.**
(Número dedicado a Gamaliel
Churata, a los 100 años de su na-
cimiento). Selección, notas y
refonetización a cargo de José
Luis Ayala.

102. Año XXXV, N° 110-111,
Lima, noviembre de 1997.

12 pp.

Contiene:

Alejandro Díaz Palacios:
Canciones para María. *En mi
muro; Omisión; Mirarte; Enero;
Encuentro; Espejo; Cada verso y
cada poema; Tus recuerdos y tú;
A dos enamorados; Tus cinco mi-
nutos.*

103. Año XXXV, Nº 112, Lima, enero de 1998.

12 pp.

Contiene:

Eduardo Urduvía B. : *Si busco en la memoria la raíz de mi tiempo...; El tiempo es como un largo pasadizo; Si estas palabras duraran; La duda es una polvorienta vasija de barro; Ahora las palabras; Un cuerpo me decía palabras con su cuerpo; Hubo un tiempo en que yo era; Para vivir.*

104. Año XXXV, Nº 113-114, Lima, febrero - marzo de 1998.

12 pp.

Contiene:

Poemas de Rosina Valcárcel: *Muchacha ojos de papel; El espejo de Zorba; Utopía; Carta de Severine; París, 1996; El infierno.* Incluye ilustraciones de Carlos Alberto Ostolaza.

105. Año XXXV, Nº 115 Lima, abril de 1998.

8 pp.

Contiene:

Eleodoro Vargas Vicuña: **Retrato de poeta.** *Raíces; Pupila del tiempo; Con el corazón en la mano.*

106. Año XXXV, Nº 116 Lima, mayo de 1998.

8 pp.

Contiene:

Alfonso Molina: *Geografía de tu ausencia; Llameando; Tro-*

pezando con la lluvia; Alfabeto de hierba; Realidad; Entre las brizas; Carta; Cuando tus labios hayan olvidado pronunciar mi nombre.

107. Año XXXVI, Nº 117 Lima, octubre de 1998.

8 pp.

Contiene:

Poesía cubana última I:

Elmis García Rodríguez: *Sigue soñando y verás; Si yo tuviera la paciencia; Con las pocas ganas de vivir; En cada verso te reclamo; Lejanía.* Alejo Galbán Fernández: *La poesía.* Carilda Oliver Labra: *Poesía.* María Elena Bayón: *El verso llega a mí...* Juan Luis Hdez. Millán: *Poética de ayer.* Dianora Alonso: *XXXIV.* Margarita García Alonso: *María de los Angeles.* Alfredo Zaldívar Muñoa: *Poética de reproche.* Laura Ruiz Montes: *A veces.* Aramis Quintero Segovia: *Mi palabra va débil.* Teresita Burgos Benavides: *Más yo escojo una ciruela.* (Número dedicado a la poesía cubana última).

108. Año XXXVI, Nº 118, Lima, noviembre de 1998.

8 pp.

Poesía cubana última II:

Rogelio Noguera: *Lejos, en el andén; Poe Mae West perdiz men talk; Oficio; Te quiero.* Luis Suardíaz: *Hoy es todo el futuro.* Dialéctica no tan ingenua. **Los puentes:** Alfredo Zaldívar: *(Cruzar los puentes).* Rolando Estévez:

Cariátides de Tirry. Magalys Fariñas Hernández: *Los puentes*. Teresita Burgos: *Vacío blanco*. Laura Ruiz Montes: *Lo que fue la ciudad de mis sueños*. Isolina Bellas: *Los puentes*. Bertha Caluff: *Muchacha sobre el puente*. Alejandro Díaz Palacios: *Viaje al pasado; El meridiano, el sol y tú*. (Número dedicado al taller de Poesía de San Marcos dirigido por Marco Martos e Hildebrando Pérez. Poemarios cedidos por Paco Espinoza).

109. Año XXXVI, N° 119 Lima, febrero de 1999.

8 pp.

Contiene:

Antonieta Inga del Cuadro: **A mi padre**. *Mano silente; Y sé amarte; Mañana sabré de qué te nutres; L; CX; CXXX; CXXXVI; A mi padre; CLXXXVI; Cuando me encuentro contigo; Estambul; De ti se puede decir*.

110. Año XXXVI, N° 120, Lima, marzo de 1999.

8 pp.

Contiene:

Gustavo Armijos: *I, Cae el manto de la noche y los ancianos filibusteros; II, Parece un castillo en ruinas; III, Escribo para testimoniar lo que sucede; IV, Hay una hermosa historia digna de contar entre el agua; V, La nieve no alcanza a cubrir los picachos donde se encuentra; VI, Surgen rostros taciturnos a la espalda de la*

vieja nave; VII, Las figuras pasan intermitentes y mujeres, hombres y...

111. Año XXXVI, N° 121, Lima, mayo de 1999.

8 pp.

Contiene:

Domingo de Ramos: **La cena de las cenizas; Ardo como sarro rojísimo**.

112. Año XXXVI, N° 122, Lima, junio de 1999.

8 pp.

Contiene:

Raúl Jurado Párraga: **Tratado sobre las aves**. *Autoretrato; Los años; Del cuerpo y otros violines; Tratado sobre las aves*.

113. Año XXXVI, N° 123, Lima, julio de 1999.

8 pp.

Contiene:

Feliciano Mejía: **Cementerio I**. *Cementerio I; Fotografía azul del bucanero; La balada de Joe; Tesoros de pirata; Fort Tejón; Himno verde; Segundo Himno verde; Postal: el viejo del mar del norte*.

114. Año XXXVI, N° 124, Lima, agosto de 1999.

8 pp.

Contiene:

Elmys García Rodríguez: **Si miramos al mar**. *Si miramos al mar; El mar no puede ser la única salida para quien vive con las ma-*

nos en el fuego; *Detenidos entre las manos del tiempo*; *Un hombre no puede ser mejor que su guitarra*; *Al caminar por estas calles*; *Breve historia para un regreso*; *Habitando las sombras de mi cuerpo*; *Aquellas paredes que sirvieron de refugio a mi nostalgia*.

115. Año XXXVII, N° 125,
Lima, setiembre de 1999.

8 pp.

Contiene:

Bruno Mendizábal Delgado: *18 de junio...*; *El tiempo pasa*; *Z*; *Gianni*; *Eloy escucha*; *Yo te he nombrado...*; *Patricia*.

116. Año XXXVII, N°126-127
Lima, octubre-noviembre de 1999.

12 pp.

Contiene:

SUI YUN: *Yo como cualquier mujer*; *Querida mamá*; *Sí, soy la mujer primitiva...*; *Al principio, falta te hacía...*; *Poema de W.C...*; *Mi hombre mandó hacer una casa muy pequeña...*; *Los espacios secretos no ordeñados...*; *Cada vez que me siento en esta mesa y ...*; *Poema a Antonio Amado*; a J.G.; *Estoy manchada de sed*; *Obsesionada con el imán de tus huesos*.

117. Año XXXVII, N° 128,
Lima, noviembre de 1999.

8 pp.

Contiene:

Homenaje a Francisco Carrillo: *Busco tu poema*; *I*; *A menudo me pregunto por qué escribo*;

Amarte es como leer la Biblia; *Palermo*; *Al otro lado del mundo*; *Composición III*; *Poesía mía*; *Composición*; *Cuzco I*; *II*; *III*; *IV*; *Yaravíes*; *Brevidad del amor*. Testimonio sobre la creación de Harau. Enma de Carrillo: *Se han perdido los hilos...* (Selección de Enma de Carrillo y Maruja Carrillo)

118. Año XXXVII, N° 129,
Lima, enero 2000

8 pp.

Contiene:

Giovanna Pollarolo: **Peregrinos en el desierto**. *Peregrinos en el desierto*; *No fue en el quinto*; *¿Has visto alguna vez una bandada de estorninos?*; *Hotel sin estrellas*; *parafraseando (de mala manera) a don Pedro Salinas*.

119. Año XXXVII, N° 130,
Lima, marzo 2000

8 pp.

Contiene:

Augusto Scribens: **Canto al botón de rosa**. *Arte poética*; *Señora Villa*; *Cuando la noche cae*; *El colibrí*; *El bosque incandescente*. *La estatura del amor*; *He salido a caminar por el borde*; *Me he arriesgado a caminar con tu nombre*; *Rita a la sal*; *Soneto elegíaco a Francisco Carrillo*. □

Índice Onomástico

A

Abad, Carmela. N° 95
Adán, Martín. N° 44-45.
Alayo, Brander. N° 71.
Alonso, Dianora. N° 117.
Alvarado, Gilberto. N° 52.
Álvarez, Beatriz. N° 27.
Anónimo N° 82.
Araníbar, Néstor N° 79 - 80.
Arguedas, José María. N° 3.
Armijos, Gustavo. N° 61, 120.
Arp, Jean. N° 19.
Ávila, Fausto. N° 78.
Ávila, Johnny. N° 77.
Ayala, José Luis. N° 106, 109.

B

Bacacorzo, Jorge. N° 52.
Bacacorzo, Xavier. N° 5.
Baciu, Stefan. N° 20.
Baschuk, Claudio Fabian. N° 66.
Basho. N° 96-97.
Baush, Germán. N° 81
Bayón, María Elena. N° 117.
Bretch, Bertold. N° 6.
Brozovich, Raúl. N° 81
Brucher, Robert. N° 7.
Bueno Chavez, Raúl N° 5, 46, 79 - 80
Bueno, Leoncio. N° 19.
Burgos Benavides, Teresita. N° 117, 118.
Burgos, Carlos Elqui. N° 14, 60.
Buson. N° 96-97
Bustamante, Cecilia. N° 5.

C

Cabel, Jesús. N° 55.
Cabrera, Miguel. N° 74.
Caluff, Bertha. N° 118.
Cancino, Segundo. N° 33 - 34.
Cantuniarí, Mihai. N° 58.
Cardich, Samuel Armando. N° 65.

Carene, Maurice. N° 7.
Carmona, Julio. N° 76, 107-108.
Carrillo, Emma de, N° 5, 96-97, 128.
Caselaw, J.P. N° 2
Castañeda Vielakamen, Esther. N° 79-80, 98.
Castillo Rodríguez, Max. N° 57.
Castillo, Luis Alberto. N° 44-45, 49.
Castro Urioste, José. N° 66.
Cerna, José. N° 32.
Chiri, Sandro. N° 62, 104.
Chirinos, Eduardo. N° 62.
Chora. N° 96-97.
Churata, Gamaliel. N° 109.
Cilloniz, Antonio. N° 11.
Cisneros, Antonio. N° 3.
Claros, Antonio. N° 15.
Colchado Lucio, Oscar. N° 71, 82.
Contreras, Roger. N° 41.
Corcuera, Arturo. N° 4.
Cordova Márquez, Moisés N° 95
Cornejo Quesada, Carlos. N° 30
Correa Solís, Jorge N° 79 - 80
Cortez, Hernando. N° 6, 58.
Coullette, Henri. N° 1. gg
Coyné, André. N° 11.
Crasiunescu, Toana. N° 20
Cristóbal, Juan N° 18, 44-45, 68, 75, 94.
Cueva, Marco. N° 71

D

De La Cruz, Alfredo Pepe N° 95
De La Fuente, Juan Carlos. N° 67.
Dejo, Juan N° 79 - 80
Del Carpio, Rosa. N° 5.
Deleanu, Al Silvio. N° 20
Delgado León, Leonidas. N° 71.
Delgado, Washington. 2, 99, 100.
De Ramos, Domingo. N° 121.
Díaz Palacios, Alejandro. N° 110-111, 118.

Diez, José.

Domínguez Condezo, Víctor. N° 65.

Drinot Silva, Rafael. N° 7, 21.

Druck, Vlad Gheorghe. N° 20

Duncan, Robert. N° 7.

E

Egúsquiza, Vicente. N° 39

Eiji. N° 96-97.

Ekelöf, Gunnar. N° 3.

Elliott, Thomás Stern. N° 5, 46.

Eslava Calvo, Jorge. N° 56.

Espezúa Salmón, Boris. N° 82.

Espezúa Salmón, Dorian. N° 82.

Espino, Gonzalo. N° 60.

Estévez, Rolando. N° 118.

F

Fariñas Hernández, Magalyz. N° 118.

Ferlinghetti, Lawrence. N. 18.

Fernandez Cozman, Camilo. N° 79 - 80

Fiansón, José. N° 94.

Finatown, David. N° 1.

Flores Flores, Juan Felipe. N° 55.

Flori, Mónica. N° 20

Florián, Mario. N° 4.

G

Galbán Fernández, Alejo. N° 117.

Garayar, Carlos. N° 30

García Alonso, Margarita. N° 117.

García Rodríguez, Elmys. N° 117, 124.

García, María Cristina. N° 67.

Ghiur, Ion. N° 20.

Gómez, Livio. N° 11, 83.

Gonzáles Jiménez, Odi. N° 78.

Gonzáles, Guissela. N° 79 - 80.

González Viaña, Eduardo. N° 9.

Granda, Gabriel. N° 31.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. N° 89-92.

Guevara, Pablo. N° 1, 63, 64.

Guizado, Carmen. N° 3, 101.

Guzmán, Arsenio. N° 46.

Gyodai. N° 96-97.

H

Hdez. Milián, Juan Luis. N° 117.

Henderson, Carlos. N° 4, 17, 42, 75.

Henderson, Carlos. N° 9.

Hennart, Marcel. N° 11.

Heraud Larrañaga, José Luis. N° 103.

Heraud, Javier. N° 1, 19.

Herrera, Vladimiro. N° 29.

Hidalgo, Rafael. N° 95.

Hikusha-Ni. N° 96-97.

Hinostroza, Rodolfo. N° 9.

Hokoshi. N° 96-97.

Hokushi. N° 96-97.

Hopkins Rodríguez, Eduardo. N° 46.

Huamán, Miguel Angel. N° 79 - 80.

Hurtado, María. N° 39.

Husei. N° 96-97.

I

Ibarra, Eduardo. N° 52.

Inga del Cuadro, Antonieta. N° 119.

Issa. N° 96-97.

J

Jara, Cromwell. N° 47.

Jorratt, Pedro José. N° 42, 47.

Joso. N° 96-97.

Joyce, Brunilda. N° 36.

Jozsef, Attila. N° 37

Jurado Párraga, Raúl. N° 95, 122.

K

Kakei. N° 96-97.

Kansetsu. N° 96-97.

Kichiemon. N° 96-97.

Kicho. N° 96-97.

Kubonta. N° 96-97.

Kyoroku. N° 96-97.

L

La Hoz, Luis. N° 31.

Ladanyi, Mihaly. N° 37.

Lau, Mihai. N° 20.

Lauer, Mirko. N° 5.

Lawrence, David Herbert. N° 59.

Liang Rongke. N° 53.

Llerena, Julio. N° 88.
López Degregori, Carlos. N° 49.
López Maguiña, Santiago. N° 22.
Luque Mogrovejo, Rolando. N° 78.
Luque, Guillermo. N° 36.

M

M.R.R. N° 46.
Macha, Ruperto. N° 33 - 34.
Malpartida, Juan. N° 77, 79 - 80
Malpartida, Miriam. N° 81
Marcuzzolo, Aníbal. N° 1
Márquez, Alfredo. N° 78
Márquez, Wálter. N° 5.
Martínez Parra, Reynaldo. N° 40.
Martínez, Cesáreo. N° 94.
Martos, Marco. N° 1, 19, 44-45, 47,
Masías, Julio. (Washington Delgado).
N° 99.
Matta, Paulina. N° 43.
Mazzi Trujillo, Víctor. N° 44-45, 52, 84,
94.
Mazzotti, José Antonio. N° 55, 73.
Meitsesu. N° 96-97.
Mejía, Feliciano. N° 26, 123.
Miller, Vasser. N° 1.
Molina, Alfonso. N° 116.
Montes de Oca, Marco Antonio. N° 4.
Mora, Tulio. N° 14, 23
Morales, Jéssica. N° 61.
Morales, José. N° 47.
Morales, Manuel.
More, Ernesto. N° 59.
Moreno Jimeno, Manuel. N° 3, 7, 94.

N

Nadasau, Romeo. N° 20.
Nájar, Jorge. N° 25.
Nelson, Nicolás. N° 4.
Ninamango Mallqui, Eduardo. N° 33-
34, 40.
Nogueras, Luis Rogelio. N° 118.

O

Ocampo, Carolina. N° 72.
O'hara, Edgar. N° 49, 57, 87.

Ojeda, Juan. N° 14.
Oliver Labrá, Carilda. N° 117.
Olson, Charles. N° 7.
Orbegozo Aponte, Iván. N° 79 - 80.
Orellana, Carlos. N° 79 - 80
Orrillo, Winston. N° 3, 102.
Ortega, Julio. N° 2, 14.
Ostolaza, Carlos Alberto. N° 113-114.

P

Palacios, Pablo. N° 39.
Panez, Rosario. N° 30
Pantigoso, Gonzalo. N° 71.
Pantigoso, Manuel. N° 44-45.
Pantoja, Mario. N° 81.
Pérez Ocampo, Gustavo. N° 81.
Pérez, Hildebrando. N° 44-45, 48.
Pimentel, Jorge. N° 16.
Pinedo, Humberto. N° 27.
Ponce Santamaría, Víctor. N° 65.
Portocarrero, Aníbal. N° 5.
Portugal Speedle, Ana María. N° 5.
Pro, Raúl. N° 18.

Q

Qing, Ai. N° 53.
Quijano, Aníbal. N° 2
Quintero Segovia, Aramis. N° 117.
Quiroz Malca, Demetrio. N° 94.

R

Radu, Andrei. N° 20.
Rakos, Sandor. N° 37
Ramírez, Luis Hernán. N° 4; 50-51.
Ramírez Ruiz, Juan. N° 25
Ramírez Tenorio, Casimiro. N° 79-80
Ramos, Domingo de. N° 73; 121.
Randnoti, Miklos. N° 37
Ranke Graves, Robert. N° 2
Ratto, Luis Alberto. N° 1.
Razzetto, Mario. N° 33 -34.
Rebaza, Luis. N° 49.
Reyes Campos, César. N° 95, 105.
Reynoso, Oswaldo. N° 53.

Robles, Oswaldo. N° 39.
Rodríguez Ortiz, Pedro. N° 71.
Romero, Aydé. N° 33 - 34.
Romero, Víctor Hugo. N° 71.
Roncal, Jorge Luis. N° 48.
Rosas Ribeyro, José. N° 22, 85.
Rosas Paravicino, Enrique N° 81.
Rosas, Patrick. N° 29.
Rose, Juan Gonzalo. N° 7.
Rubio, Abel. N° 5.
Ruet, Noel. N° 7.
Ruiz Montes, Laura. N° 117, 118.
Ruiz Rosas, Dalmacia. N° 49; 73.
Ruiz Vasquez, Julio Armando. N° 65.
Ryota. N° 96-97
Ryuhó. N° 96-97.

S

Saint-John Perse. N° 1
Salazar, María Luisa. N° 30.
Sánchez Hernani, Enrique. N° 44-45, 49.
Sánchez León, Abelardo. N° 11.
Santivañez Vivanco, Roger. N° 49, 73.
Segovia, Edwin. N° 81.
Serbanescu, Tia. N° 20.
Shelma Guevara.
Sho- U. N° 96-97.
Shoha. N° 96-97.
Silva Santiesteban, Ricardo. N° 5.
Silva Santistevan, Rocío. N° 66.
Siu, Luz María. N° 66.
Sokan. N° 96-97.
Solano Hurtado, Pepe.
Solano Maraví, Pablo. N° 39.
Sologuren, Javier. N° 1
Sosekei. N° 96-97.
Stewart Garay, Alberto N° 79 - 80
Stubbs, Ricardo Wálter N° 94.
Suardíaz, Luis. N° 118.
Suárez Morales, Iván. N° 75.
Suter, Marius. N° 20.

T

Taigi. N° 96-97.
Tamayo Vargas, Augusto. N° 2.

Tamayo, Gustavo. N° 31
Teishitsu. N° 96-97.
Toro Montalvo, César. N° 18, 69.

U

Urbina, Andrés.
Urbizagástegui, Ruben. N° 27.
Urdanivia, Eduardo. N° 33-34; 77; 112.
Uricaru, Doina. N° 20.

V

Valcárcel, Gustavo. N° 54.
Valcárcel, Rosina. N° 19; 70; 113-114.
Valdivia ampuero, Oscar. N° 5.
Valdivia, José Gabriel. N° 78.
Valdivia, Oscar. N° 36
Vargas Viciña, Eleodoro. N° 115.
Vas, Istvan. N° 37.
Vasco, Juan Antonio. N° 67
Vásquez, César Eugenio. N° 61.
Vega Herrera, César. N°
Vega, Alberto. N° 5.
Vegas Posadas, Eduardo. N° 29.
Velarde, José Alberto. N° 73.
Velásquez, Carlos N° 81
Verástegui, Enrique
Vicaña Paredes, Manuel N° 79 - 80
Villanueva, Vidal. N° 94.

W

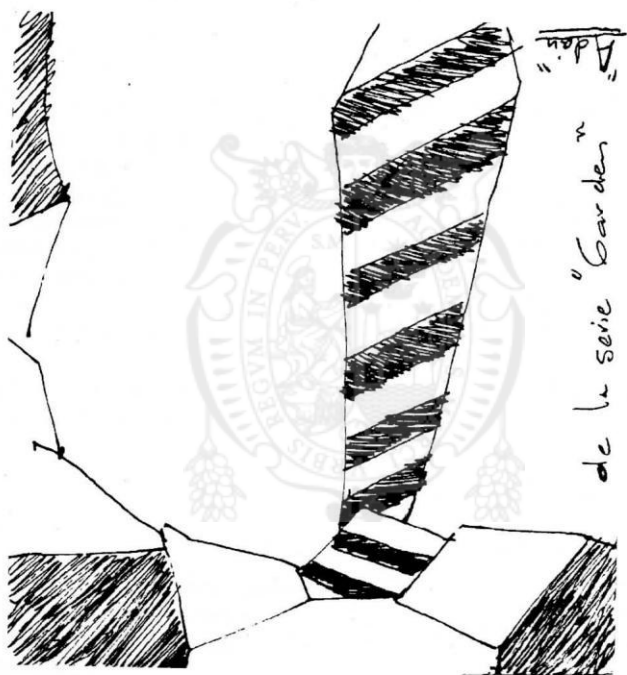
Westphalen, Emilio Adolfo. N° 11.

Y

Yábar, Américo N° 81
Yamasato, Rafael. N° 43,
Yauri Montero, Marco. N° 28.
Yerovi, Nicolás. N° 31.

Z

Zaldívar Muñoa, Alfredo. N° 117-118.
Zaldívar, Alfredo. N° 118.
Zapata, Rogér. N° 30.
Zeballos Gámez, Horacio. N° 5.
Zelk, Zoltan. N° 37.
Zevallos, Elizabeth. N° 79-80.



"Adon"

de la serie "Garden"

a
&
z

FANTASMAS DE PAPEL



z
&
a

FE DE ERRATAS

El título del artículo de Cecilia Moreano debe ser "**Un** primer cuento peruano: "Un amor en sueños" de Paulino Fuentes Castro" y no "**El** primer cuento peruano ..." tal como erróneamente aparece en el índice y en la página 159.



Dossier 3: Los orígenes del cuento moderno en el Perú

El primer cuento peruano: “Un amor en sueños” de Paulino Fuentes Castro

 Cecilia Moreano

1. Nuestro conocimiento de la literatura peruana del siglo XIX presenta aún muchos vacíos, pues, aparte de la obra de los consagrados, desconocemos mucho de la producción literaria de la época. Uno de estos casos es el de «Un amor en sueños», cuento de Paulino Fuentes Castro. Pese a que fue un abogado importante y diputado en tres períodos, casi no tenemos información biográfica sobre él. La más amplia es la que aparece en el *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*, de Juan Pedro Paz-Soldán. Según la información que allí se proporciona, Fuentes Castro nació en Cajatambo, Ancash, en 1854; estudió Derecho en la Universidad Mayor de San Marcos; fue autor de varios estudios sobre Jurisprudencia, además de ser “el primero que en el Perú realizó estudios sobre Antropología Criminal”. Fue colaborador de *El Comercio*, del semanario *El Correo del Perú*, de las revistas *La Alborada* y *El Derecho*, además de corresponsal de *La Prensa* de Buenos Aires. En 1890 fundó y dirigió el periódico *El Diario Judicial*. Manuel Moncloa, en su libro *Los bohemios de 1886*, sostiene que Fuentes Castro perteneció al grupo bohemio posterior al de Palma, el cual creó el Club Literario, que estuvo formado por los García Calderón, Ricardo Rossel, Ricardo Palma, Eugenio Larrabure y Unanue, Acisclo Villarán, Numa Pompilio Llona, Juana Manuela Gorriti, Constantino Carrasco, Paulino Fuentes Castro, entre otros. Este grupo posteriormente se convertiría en el Ateneo de Lima (265-266).

El interés de Fuentes Castro por la literatura se manifiesta también en la crítica literaria: publica comentarios a la obra de Aurelio Arnao (*El Lucero*, 23, 1903) y Manuel Ascencio Segura (incluido en su libro *Notas literarias y hojas para el pueblo*, de 1882), además de “Algunas anécdotas sobre Manuel González Prada” (*Mundial*, 51, 1921). En cuanto a creación literaria, conocemos “Los pies del banco”, “Empresario de obras” y “Aventuras de un patriota”, que aparecen en el semanario *El Perú Ilustrado* entre 1888 y 1889.

2. “Un amor en sueños” se publicó en 1878 en los *Anales de la Sección de Literatura del Club Literario de Lima*. En la revisión que hemos realizado de las antologías del cuento peruano, no hemos encontrado el texto del que se hace cargo este artículo, ni tampoco sabemos de su aparición en algún otro lugar que no sea en estos *Anales*.

Sorprende que un texto como éste se haya escrito en fecha tan temprana, pues existe consenso entre los críticos de que el cuento, como género autónomo, independiente del artículo de costumbres y de la leyenda, empieza a ser cultivado en el Perú con el impulso modernista de fines del siglo XIX e inicios del XX. En el volumen dedicado a “Cuentos” de la Biblioteca de Cultura Contemporánea, Estuardo Núñez plantea:

El cuento es una nueva expresión de narrativa que sólo aparece en el Perú, con caracteres vigorosos, a partir de fines del siglo XIX, ya que con anterioridad a esa época sólo se perfiló el auge de la llamada tradición, especie de cuento histórico y evocativo, creada por Ricardo Palma, y que también cultivaron algunos seguidores suyos como Clorinda Matto, Ricardo Rossell, Mariano Cateriano, Amalia de Losada, para no mencionar sino a los más significativos.

El cuento es así una verdadera floración del nuevo siglo...
(vii).

También Maureen Ahern, en su tesis doctoral “El cuento finisecular peruano 1890-1910”, encuentra “toda una rica y fascinante producción literaria que encierra el surgimiento y la afirmación del

cuento peruano como género literario en la escena nacional a fines del siglo pasado y comienzos del actual" (2). Núñez propone como una de las primeras manifestaciones del cuento peruano a la "Tragedia inédita" de Amalia Puga de Losada, pese a que aún mantiene elementos que lo vinculan con el costumbrismo; y Ricardo González Vigil, en la sección dedicada al siglo XIX de *El cuento peruano* (1992), incluye "Amor de niño" de Luis Benjamín Cisneros (publicado en 1864), que si bien es anterior al texto de Fuentes Castro, está aún lejano de las características del cuento moderno. Ya en 1963, Núñez planteaba la necesidad de un estudio de la producción del cuento en el Perú que se ocupara de aquellos autores cuya obra resultaba desconocida por estar olvidada en revistas decimonónicas y de inicios de siglo:

En el cuento se mencionan desde el comienzo del presente siglo a Clemente Palma (1872-1946), Ventura García Calderón (1887-1959), Enrique López Albújar (n. 1872), Manuel Beingolea (1881-1953), pero se postergan en la cita otros nombres de autores que muchas veces no llegaron a editar el volumen definitivo, aunque dejaron importante obra dispersa en periódicos y revistas. Es imprescindible consignar los nombres de una generación muy pródiga aunque tal vez poco organizada: Aurelio Arnao (1872-1940), José Antonio Román (1874-1920), José Félix de la Puente (1882-1959), Amalia Puga de Losada (n. 1866), Juan Manuel Polar (1868-1936), Augusto Aguirre Morales (1888-1957), Juan Manuel Osorio (1875-1922) y Carlos E. Ledgard (1877-1953) [...], Raymundo Morales de la Torre (1885-1936), Carlos Camino Calderón (1884-1956), Luis Esteves Chacaltana, Federico Blume (1863-1936) y otros autores menores. Ellos insurgieron en cuatro focos principales del país: Lima, Arequipa, Tacna y Trujillo. Unos quedaron en agraz, pero otros promovieron una inquietud, sin precedentes, hacia nuevas formas de la narración. (viii)

Esta minuciosa lista confirma lo temprano que resulta la aparición del cuento de Fuentes Castro, pues mientras él publicaba una *fantasía* con elementos del cuento moderno, los autores menciona-

dos por Núñez como innovadores de la narración eran o muy jóvenes o aún no habían nacido.

3. La calificación de *fantasía*, con que el índice de los *Anales* acompaña el título del cuento, es una pista que permite entrever la dificultad para clasificar el nuevo género. Al llamarse así, se opone al tipo de narración frecuente en la época, pues es claramente una oposición a la tradición, la leyenda o el cuadro de costumbres, que tenían en común partir de una verdad histórica. Ya Óscar Hahn ha reparado en esto al referirse a las anotaciones y calificaciones paratextuales que acompañan las primeras narraciones fantásticas hispanoamericanas:

Al calificarlos de ensueños de un delirante, el autor se eximía de cualquier responsabilidad frente a los lectores que podrían haber tomado los hechos como reales, en un periodo en que el cuadro de costumbres, la crónica de viajes y el cuento literario no delimitaban aún sus respectivas fronteras. (23)

Para Hahn, hay también un intento de justificarse o explicarse ante la estética romántica que exigía la identidad entre narrador y autor. Esos recursos justificatorios también aparecen en el cuento que presentamos por medio de otros mecanismos: aquí el narrador-personaje se duerme y eso da lugar a su fantasía; otro elemento que desde esta perspectiva también podemos considerar justificatorio es que el personaje se encuentra muy débil, lo que explica que mezcle la realidad y el sueño. Por esto no es de extrañarse que Fuentes Castro proponga como autor a Pablo Gor y Gor, nombre que coincide con el del narrador protagonista.

Ante un canon de narraciones directamente emparentadas con la realidad, como son el cuadro de costumbres y la tradición, no es paradójico que el cuento tome como materia prima lo puramente imaginativo, la *fantasía*.

4. "Un amor en sueños" presenta a Pablo, un pobre estudiante de Derecho que, durante el viaje en tren de Lima a Chorrillos, se enamora de la compañera de viaje sentada frente a él. A través del

discurso narrativo, nos enteramos de que ella acepta el cortejo amoroso del narrador-protagonista; y cuando él está a punto de pedir su mano, es despertado: todo no ha sido más que un sueño, que termina al arribar a Chorrillos.

El cuento está estructurado en tres secciones que manifiestan un plan cuidadoso. En la primera sección se presenta a los personajes y se delimita el escenario narrativo, tanto espacial como temporalmente; conocemos también el motivo del viaje del protagonista: no es por placer, sino por mejorar su “salud raquíca, quebrantada no tanto por el estudio cuanto por un ayuno forzoso”. La segunda es la sección epistolar, a través de la cual sabemos que se ha iniciado la relación amorosa de los personajes. En la tercera sección, participamos del encuentro entre Rosa y Pablo durante un paseo por el campo; es también la sección del fin del sueño y del cuento. La impresión inicial del lector es que “Un amor en sueños” está más cerca del modernismo finisecular que del romanticismo que le era contemporáneo. Esto se puede ver porque el cuento abandona la ubicación temporal en la que se desarrollaban casi todas las obras creativas de la época: el pasado peruano, para ubicarse más bien en un plano contemporáneo y cotidiano; y, en oposición a la tradición —género imperante en la época—, al narrador no le interesa crear una atmósfera de historicidad.

Otro elemento que sugiere la filiación modernista es, al final del cuento, la “vuelta a la realidad”, que contrasta con la idealización romántica de la amada producida durante el sueño; la imagen ideal se opone a la de la joven irritada que hace sentir en ridículo al narrador protagonista. Por otro lado, Pablo es un joven burgués que ve la posibilidad de cambiar de fortuna a través del matrimonio. Él representa a la modernidad: no es un terrateniente, sino un estudiante de una carrera liberal, es un intelectual de la mesocracia, como los que aparecerán a fines del XIX e inicios del XX en la literatura peruana. Otros aspectos de la modernidad son el viaje en tren, la alusión al alambre telegráfico y la elección del balneario de moda. Así, podríamos decir que estamos ante una manifestación de superación del romanticismo antes de la guerra con Chile, aunque suela considerarse que éste continúa en el Perú hasta después de esa fecha.

Es obvio que la superación del modelo romántico no es total, pues en "Un amor en sueños" se deslizan varios de sus elementos. Por ejemplo, Pablo Gor y Gor es un personaje casi marginal, en tanto enfermo y de ajustados recursos; otro elemento es el tema del amor desgraciado y entre miembros de clases sociales diferentes.

La prosa del cuento presenta cierto recargamiento retórico como: "venían a ser la chispa, desprendida de esos ojos ardientes, que penetrando hasta el fondo de mi corazón habían declarado allí un voraz incendio" (154), "como la esperanza en medio de la esterilidad de una vida que habían hecho insípida los desengaños de todo género" (155) y "un beso suave como las auras que en esos momentos besaban también las hojas" (159). Esto se explicaría, en términos de Hahn, porque "conscientes de que el cuento hispanoamericano no alcanza aún ni excelencia ni popularidad, y de que se vive en pleno auge de la poesía, los narradores proceden a 'prestigiar' sus escritos mediante fórmulas verbales provenientes de la lírica" (85). El peso del cuadro de costumbres aflora en ciertos detalles de la vida limeña de la segunda mitad del XIX, como los gastos que hará el protagonista en Chorrillos y las descripciones de la estación del tren, de los pasajeros, de los paseos, etcétera. El narrador tampoco deja de intercalar comentarios que aparentemente desarticulan la narración, como la extensa digresión acerca del tópico de la oposición entre la razón y la pasión —el cuerpo y el cerebro— que suelen estar en conflicto en el individuo; este tipo de digresión es semejante al que aparece en cuadros de costumbres y otros textos de la época.

También es un elemento importante el diseño estructural del cuento, que se levanta sobre una sucesión de paralelismos y contraposiciones que será característica del cuento moderno. Así, tenemos una primera oposición entre la mujer amante y la mujer desdénosa. La idealización de la amada llega al punto de que el narrador-protagonista quiere que se distinga de las demás mujeres incluso en su vestimenta, lo que nos lleva a una segunda oposición entre la amada y las demás veraneantes: "quiero que te distingas, y que entre todas, tú sola lleves el simpático signo de la esperanza" (158). La oposición más importante es la de realidad-fantasia. En el cuen-

to, la realidad sirve de marco para el sueño; al despertar se produce la *develación* para el narrador-personaje y para el lector.

El medio para pasar de un estado a otro es la lectura de la novela, que permite que el narrador personaje viva-sueñe el amor con la joven. A lo largo del cuento, el narrador deja entrever varios indicios de esto: desde el título del cuento y el de la novela que lee Pablo durante el viaje (“Un amor en sueños”), hasta las menciones del tipo “¿es esto un sueño?” y “solo en sueños”. Incluso el cuento mismo trasciende su función cuando, a semejanza de la novela que adormece a Pablo, distrae al lector para sorprenderlo al final. Esta confusión de la realidad con el sueño es un recurso usado también por escritores románticos peruanos, por ejemplo, Ricardo Rosel se vale del sueño para conocer el origen de la leyenda del Salto del Fraile (la narración está ambientada en 1876, es decir, cercana a la fecha de publicación del cuento que nos ocupa).

En conclusión, puede observarse que estamos ante un cuento iniciador del género en el Perú, cuyo autor superó las características que en su época tenían las narraciones cortas; así, encontró un tema y una manera de narrar distintos, y precursores con respecto a los que se desarrollarán en el Perú en las décadas siguientes. □

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Castro, Paulino. "Un amor en sueños". En: *Club Literario de Lima. Anales de la Sección de Literatura*. Primer Año, 1873-1874. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, Escuela Industrial Municipal de San Pedro, 1874. pp. [153]-160.

Bibliografía secundaria

Ahern, Maureen.

1961 "El cuento finisecular peruano, 1890-1910. Consideraciones y bibliografía". Tesis doctoral en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

González Vigil, Ricardo (compilador).

1992 *El cuento peruano hasta 1919*. Volumen II. Lima: Ediciones Copé, 1992.

Hahn, Óscar.

1982 *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*. 2^{da} ed. México: Premia.

Moncloa y Covarrubias, Manuel.

1901 *Los bohemios de 1886. Apuntes y recuerdos*. Lima: Gmo. Solte Editor, 1901.

Núñez, Estuardo.

1963 "Prólogo". *Cuentos*. Biblioteca de Cultura Peruana Contemporánea. Vol. X. Lima: Ediciones del Sol.

Paz-Soldán, Juan Pedro.

1917 *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

Rossel, Ricardo.

1890 "El salto del frayle". En: *Obras literarias. Leyendas en prosa, discursos y escritos diversos*. Tomo I. Lima: Benito Gil, 169-188.

Vidal, Luis Fernando.

1975 "Las antologías del cuento en el Perú". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2: 121-138.

UN AMOR EN SUEÑOS *

✍ por Pablo Gor y Gor
(D. Paulino Fuentes Castro)

Era la época de vacaciones.

Era también la época de baños. Chorrillos, entonces, era Chorrillos; lugar de citas, de salud, de juego, de lujo, de recreo, de retretas, de amores, de bellezas, de romances, de paseo, en una palabra, de vacaciones.

La estación de pasajeros de Lima, estaba invadida por una multitud de personas que ansiosas mostraban todas en su semblante la inquietud del que espera; pues se acercaba la hora en que debía abrirse la reja del gran salón de descanso y la puerta que comunica a la estación de los coches.

Se abrieron ambas; y la multitud se precipitó como un torrente contenido, que rompe el cauce.

¡Arriba! por aquí! este está vacío! al otro! y corrían los pasajeros de uno a otro lado procurando ganar cada cual el asiento mejor.

Cuando el agudo chillido del pito de la locomotora dió la señal de partida ya la inmensa muchedumbre estaba perfectamente acomodada en sus asientos respectivos. Metido yo en mi butaca, había sacado un libro, una novela, única clase de lectura que puede

* Se ha respetado la ortografía y la sintaxis del texto original .

tolerarse en un viaje por ferro-carril. No bien había leído este título –“Un amor en sueños”– que tenía en la portada, cuando me vi agradablemente sorprendido por unos ojos grandes, negros, rasgados y expresivos, cuya penetrante mirada, me hizo desviar la que por mi parte le dirigía. La dueña de esos ojos vestía del color de ellos mismos y llevaba colocado con arte sobre su cabeza un sombrerito sencillo, de donde pendían dos cintas que de vez en cuando batía el viento abriéndolas en graciosas alas.

Para un espíritu inflamable como el mío, aquella sorpresa, aquella niña, aquel sombrerito, aquellas cintas que jugaban impelidas por el viento caprichoso, venían á ser la chispa, desprendida de esos ojos ardientes, que penetrando hasta el fondo de mi corazón habían declarado allí un voraz incendio.

Del corazón á la cabeza hay una distancia que solo se mide por el nervio eléctrico del deseo; por consiguiente no hay distancia en realidad, como no la hay entre dos puntos unidos por el alambre telegráfico. El corazón comenzaba á hablar y la cabeza á responder. Entre uno y otro órgano se estableció desde aquel instante una correspondencia íntima, familiar, como la de dos amigos que se consultan, que proyectan en común, que tratan de allanarse el camino de las dificultades, ó que se fomentan las ilusiones que cada cual concibe y abulta mediante la fantasía. El corazón y la cabeza que habían vivido hacia algún tiempo separados, en entredicho, comenzaron á entenderse; se reconciliaron y cada cual se ofreció el concurso de su ayuda. Un tiempo! sí, un tiempo se separaron; porque no estaban acordes en su modo de resolver; mientras el corazón había dicho: amor é ilusiones son felicidad para la juventud; la cabeza respondía: trabajo y estudio son felicidad: mientras aquel había propuesto –matrimonio, para asegurar la vejez; ésta había objetado, soltería, para empuñar el porvenir; y en esta discordia había triunfado la cabeza, como mas vieja y mas experimentada.

Pero el tiempo ese habia pasado, con todo su séquito de desengaños, de palabras, de cartas amorosas, de promesas no cumplidas, de lágrimas, de suspiros y de tan tiernas cuanto fujitivas emociones; habia pasado con las horas crepusculares por las puertas de una casa, con la brisa de la tarde, besando el balcon donde solia ponerse *ella*, como el sol cuando va á hundirse en el horizonte; con las notas del piano, cuyos acentos no halagaban ya mis oidos; con la inocencia y el candor que esa pasion que habia sido mi gran catástrofe, me arrebató implacable para siempre; fué aquel un verdadero tiempo pasado; y el actual, el de esos momentos, que lo creaba una morena de seráfica presencia, era el tiempo presente, de la reconciliacion y de la alianza entre los dos poderosos que se disputan al dominio del hombre: el corazon y la cabeza.

Ni quien podia resistir: por muy endurecida que tuviese la sensibilidad, el efecto magnético de una mirada, encontrada como el oasis en el camino del desierto, como la esperanza en medio de la esterilidad de una vida que habian hecho insípida los desengaños de todo género.

Ahora mas: aquella morena, á juzgar por el estilo de su fisionomia y de su traje, debia ser la hija heredera de algun hacendado millonario, por cuya muerte vestia de luto; y hacer el amor á una hermosa y rica mujer, y luego ser correspondido á fuerza de constancia, y luego, casarse con ella y entrar en la comunidad de los escojidos, de los bienaventurados, era la suprema dicha, encontrada por un estudiantillo en vacaciones, en el wagon de un ferro-carril; cuando salvando mil y mil contrariedades habia logrado conseguirse unos cuantos pesos, cuya distribucion estaba bien ajustada á las cifras del siguiente presupuesto:

Hotel por dos meses	200
Baños por id	15

Trenes por id	20
Extraordinarios	5
Total.....	240 pesos

Un estudiantillo, cuyo talento no había pasado los claustros de la Universidad y allí mismo puesto en duda por unos y objeto de la envidiosa crítica de otros, cuyas glorias consistían hasta la presente en haber merecido improductivos honores en sus exámenes escolares, cuya salud raquítica, quebrantada no tanto por el estudio cuanto por un ayuno forzoso, le obligaba á ir en busca de las aguas marinas, ya que las del Leteo habían ahogado unos amorcillos que le habían hecho feliz en aquel aludido tiempo—pasado, ó pretérito perfecto.

Razon tenía, pues, y razon soberana, la cabeza, que como nunca, acudía con pronta solicitud en auxilio del corazón, el cual movido como una caja de música, entonaba ya —*il alma inamorata* del inmortal Donizeti.

II

—Oh! lo siento y no lo creo; yo, Pablo Gor y Gor, pobre estudiante de Derecho, que esta mañana colgaba su viejo gabán, aquel compañero inseparable de todos los inviernos, sostenido por cinco forros diferentes, gracias á la habilidad del maestro sastre D. Patricio, para ponerse este *triquin* nuevo con que poder bajar á los baños, pasearse en el malecón, asistir á misa y colocarse en la fila de ordenanza para ver pasar á las bellas; yo, Pablo, no solo estoy enamorado sino correspondido de *ella*, de la viudita del coche, de aquella cuyas miradas penetrantes hicieron desviar las mias que altaneras quisieron leer en su rostro lo que pasaba en su alma tal vez, y que vencidas y dominadas, se desviaron casi avergonzadas al contemplarme un mortal á medio hacer, un condenado del

purgatorio, expiando y purgando la pobreza de mis progenitores, un estudiante, en fin, que no dejaba en su humilde cuarto al levantar su tienda de campaña nada mas que un viejo gaban, mi compañero inseparable en los inviernos, de enamorado correspondido de una hermosa, y rica por añadidura. ¿Es esto un sueño?

Entre tanto, lo cierto es que esta es su letra ¡y qué bonito escribe! y estas palabras son las que ha trazado su propia mano.
Leo:

Pablo:

“Quiere U. que le diga por escrito lo que solo á hurtadillas y media voz he podido decirle en presencia de mi tia; pues bien, si, me siento arrastrada hácia U. por una irresistible simpatia. Mi padre me decia frecuentemente, antes de morir, que soy rica y que podia elegir el esposo que quisiera. La distancia de la fortuna nos separa; tambien debo esperar que termine U. su carrera; pero yo lo he escogido á U. entre todos los jóvenes que conozco, porque todo, su presencia y sus palabras, todo me dice que tiene U. no solo un corazon noble que sabe amar con lealtad, lleno de grandes y generosos sentimientos sino tambien una inteligencia destinada á dar á su patria dias de felicidad.

“No se ruborice U.; que mas razon tengo yo para encenderme cuando leo en sus cartas la palabra ‘hermosa’ que tanto gusta U. de prodigarme. Esta noche espéreme U. en el malecon. Como es de luna mi tia me llevará á dar una vuelta y la ocasion será propicia para entregarle esta y para recibir la suya.”

Rosa.

—Y bien, es preciso contestarle; no debo perder el tiempo que viene siempre estrecho para los enamorados cuando han pasado ya de los preludios. Escribo:

Mi adorada Rosa:

“Como me observarias, hoy te he contemplado tendida sobre las aguas, como un cisne; la pastora que tenias para cubrirte del sol, me hizo recordar aquel sombrero negro que con tanto arte llevabas la tarde feliz en que por primera vez te ví, cuando ambos veniamos á esta villa, que solo en sueños habia concebido tan deliciosa, y que al presente me es tan grata como pudo serlo el Paraíso á Adan antes del pecado, ó como debe ser el otro Paraíso celeste.

“Sí: me parece que esas cintas que flotan como tú sobre las aguas, son las mismas que llevabas y que solo hubieran cambiado de color. Sin embargo, las de la pastora me agradan mas; son encarnadas, como mi amor; y despiertan en mi mente la imagen de tu corazon; prefiero sin embargo las verdes con que las sustituirás; pues como habrás observado, son varias las que, imitando tu buen gusto han comenzado á usarlas rojas: quiero que te distingas, y que entre todas, tu sola lleves el simpático signo de la esperanza.

“Antes de concluir, debo decirte que, esa esperanza no debe alejarse de la felicidad de que debe ser precursora”.

Pablo.

He aquí la contestación:

Querido Pablo.

“Se conoce que tiene U. alma de poeta; y que es U. como ellos soñador é idealista. Tiene U. unos caprichos raros, que, en prueba de amor, me decido á complacer. Ya me ha visto U. con la cinta verde. Pronto, muy pronto, estas ilusiones darán con la realidad. No hay sueños eternos: el único que existe es –la muerte. Mi tia está encantado de U. desde el dia que lo conoció. Todo nos sonrie. Mañana salimos al campo; he

finjido la necesidad de un paseo, como me lo suplicó U., para ver si encontramos una ocasión de hablarnos con más libertad, en medio del campo, rodeados de árboles y flores.”

Rosa.

III

Ya hemos salido de la villa; ella vá hácia delante, en medio de un numeroso cortejo, montada en un pacífico jumento. Yo que he salido despues, caballero sobre un alazan de arrogante figura, tengo mi plan. Tomo la delantera, y hago un saludo tan respetuoso como galante á la comitiva, la que comienza á perderse por entre los naranjos y chirimoyos de las preciosas huertas de Surco, tan bellas y pintorescas como habia visto descritas las de Murcia. Entre esa multitud de copiosos árboles que apiñados forman grupos diferentes, dejando apenas lugar para distinguir los imperceptibles surcos de la cabalgadura, no es posible encontrarse, ni avisarse del rumbo que sigue cada cual. Yo sin embargo, al sentir el roce de un cuerpo con las ramas de un árbol inmediato, veo que mi plan se ha realizado por completo, y apuro el caballo para salir al encuentro del desconocido:

–Rosa.

–Pablo.

–Feliz encuentro.

–Sin embargo, tiemblo de miedo.

–Acaso no me amas?

–Como á mi vida.

En este instante pitea la maquina del tren que pasa cerca del pueblo en direccion á la villa, cuyo agudo sonido percibo, como el éco remoto de un despertador. Sé que es el tren que pasa, que no me ha de perturbar; y sin embargo me estremezco á pesar mio.

Tomo precipitadamente la mano de Rosa, como quien teme ser sorprendido, como quien vá á ser privado de una dicha para siempre, é imprimen ella un beso suave como las auras que en esos momentos besaban tambien las hojas; apuro nuevamente mi caballo, me despido con toda la ternura de un enamorado tímido, y me pierdo entre la espesura de los árboles.

Oh! que feliz soy en esos momentos. La he oido hablar, la he visto temblar de miedo, y me ha dicho no obstante, con todo el cariño de que es posible una mujer enamorada – “como á mi vida”.

En un paraje, donde concluian las huertas, y que daba comienzo á un camino llano, nos reunimos todos, saliendo cada cual de diversos callejones: yo fuí el último que llegué. Los jumentos, como para dar á comprender que tenian pies aligeros, y si habian andado tardíos y pesados, era solo porque sus jinetes así lo habian querido, los pusieron en polvorosa y echaron á correr como veloces corceles. El mio viéndolos en accion, no quiso quedarse atras, y cual desbocado corria tan ligero como el viento. Pegado á la silla, y adormecido por mil y mil ilusiones que habia despertado en mí el beso de la enramada y que mi cerebro exaltado calentaba y hacia aumentar con todo el poder de la fantasia, ya me creia en el Pegaso ascendiendo los cielos, ya me figuraba el genio del amor en triunfo.

Pero derepente cae una de las ginetes, y tan pronto como el deseo, me acerco, la levanto en mis brazos y la coloco nuevamente sobre el imprudente animal.

Era la tia.

Este incidente hizo que la comitiva se dirigiera á un ranchito campestre, cercano de allí, con el propósito de descansar. Yo rebosaba de satisfaccion y de júbilo, como que conmigo llevaba un mundo nuevo que el viaje habia creado en mi espíritu. Nada me separaba ya de aquella morena linda y rica, que intempestivamente habia conocido una tarde en el ferrocarril, y cuyo corazon habia respondido al mio. Nos amábamos; de eso no habia duda, nadie

podía romper una unión tan perfecta como la que entre los dos había hecho el amor. Al amor venía a agregarse la gratitud de la tía, en ese instante. Y bien ¿qué ocasión más propicia para pedir su mano? Ciertamente es que mi viejo gaban podía denunciar mi extrema pobreza, pero tendría buen cuidado de no exhibirlo a los ojos de la familia: lo regalaría aunque incurriese en la nota de ingratitud ¿quién se detiene en semejantes escrúpulos? Además, en esos momentos no pienso sino en dar la mano a Rosita; en tomar su delicada cintura y su diminuto pie cuidadosamente guardado en unas botitas de Preville. Todo esto lo hago en efecto: pero gran Dios!

—Caballero, me dice con altanería una voz que sale de esa misma boca que pronunciaba, no hacía cinco minutos, el más apasionado “como a mi vida”.

Sorprendido de tan repentina mudanza me enderezo sobre mi mismo cuán largo es mi cuerpo; pero oh! terrible escena: ella también se levanta tan erguida como es su talle; me veo rodeado de una multitud que se agrupa entre nosotros, movida por el escándalo; me restrego los ojos para convencerme de como en tan corto tiempo es mudable una muger, y me hallo oh! terrible situación! dentro del tren que se había detenido ya al llegar a la estación de Chorrillos.

—Mi libro, mi novela —“Un amor en sueños”, se había escapado de mis manos, mientras yo dormía, y por uno de esos sarcasmos de la suerte había rodado hasta los pies de mi vecina de viaje, de la sombrerito y de las cintas de alas. □

de la serie "Garden"



"fe"

NOTAS SOBRE *EL PERÚ ILUSTRADO* (1887-1892)

 **Marcel Velázquez Castro**

En los últimos años la investigación histórica sobre el siglo XIX peruano se ha incrementado considerablemente. El siglo XIX es el periodo donde se despliega un conjunto de discursos que formalizan categorías de identidad y procesos de construcción simbólica de nuestra cultura. Además, el espacio en donde se gestan rasgos perdurables del campo literario peruano y se diseñan líneas centrales que marcarán el devenir de nuestra historia literaria. Por todo ello, las inquisiciones literarias sobre este siglo se han multiplicado¹.

El manido tópico de considerar la literatura peruana del siglo XIX como un periodo estéril y sin logros estéticos notables oculta la profunda ignorancia de quienes prefieren repetir ideas ajenas a iniciar una investigación prolongada y laboriosa. Muchos textos literarios de esta etapa constituyen un archipiélago que se encuentra diseminado en las revistas culturales de la época; sin un conocimiento directo de estas fuentes jamás conseguiremos una visión integral y comprensiva de nuestra literatura.

El siglo XIX se encuentra poblado de revistas donde el aspecto cultural o literario era predominante. Por la calidad de sus textos y su significación en la historia de la cultura peruana debe mencionarse: *La Revista de Lima* (1859 –1863/1873), *El Correo del Perú* (1871-1878) y *El Perú Ilustrado* (1887-1892). En este artículo estudiaremos brevemente ésta última.

El Perú Ilustrado apareció el 14 de mayo de 1887 y concluyó el 17 de septiembre de 1892; fue de periodicidad semanal y alcanzó 280 números. Entre sus directores destacan: Abel de la Encarnación Delgado, Zenón Ramirez, Jorge Miguel Amézaga, Clorinda Matto de Turner (Valenzuela, 1977: IV). Luis Alberto Sánchez menciona que José Santos Chocano fue director por un breve periodo y como tal aparece el 31 de enero de 1891, antes de cumplir dieciséis años (1975: 33).

Aludiendo al periodo dirigido por Clorinda Matto de Turner, Sánchez califica a esta revista como "la más alta tribuna literaria de Lima" (1987, III: 1071). En la misma dirección, sostiene Porras que: "con marcada tendencia gráfica y comercial (...) concentra la abundante producción literaria de aquella época de nuestras letras en que subsisten todavía algunos románticos de 1848 y se inicia una joven generación de dispersas inclinaciones" (50).

Debemos mencionar que existe una guía hemerográfica de esta revista preparada por Alejandro Valenzuela (1974); sin embargo, dicho trabajo presenta algunas deficiencias: confunde inexplicablemente la adscripción genérica de los textos², no incluye todos los textos³ y no brinda información completa sobre la nacionalidad de los colaboradores extranjeros.

Dos rasgos centrales se pueden identificar en los textos literarios de esta revista: la pluralidad generacional de sus colaboradores y la de los géneros literarios empleados. En esta revista publican miembros del *Ateneo de Lima* y del *Círculo Literario*, Ricardo Palma y González Prada, escritores costumbristas, románticos, realistas e incluso algunos que ya poseen el aliento modernista. Entre los prosistas destacan: José Antonio de Lavalle y Arias Saavedra, cuyas tradiciones fueron publicadas casi en su integridad en este periódico; Abelardo Gamarra, con cuadros y artículos de costumbres aunque también publicó poemas; Manuel Moncloa y Covarrubias, con cuadros de costumbres y cuentos; y Aurelio Arnao, con cuentos realistas. Asistimos al inicio de la crítica literaria a través de los textos de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, el fundador de los estudios literarios sobre la novela indigenista con su artículo⁴ sobre *Aves sin nido*, y los artículos historiográficos de Eleazar Boloña Salazar. Entre los poetas destacan: Carlos A. Salaverry, Luis Benjamín Cisneros, Juan de Arona, Carlos Germán Amézaga, Teobaldo Elías Corpancho, Federico Flores Galindo, Acisclo Villarán y Francisco A. Loayza.

Estamos ante un inmenso arco donde encontramos los últimos logros de la generación romántica y los primeros textos de José Santos Chocano y Enrique López Albuja. También participaron activamente las escritoras: Juana Manuela Gorriti, Teresa González de Fanning, Carolina Freyre de Jaimes, Mercedes Cabello de Carbonera, Lastenia Larriva de Llona, Juana Rosa de Amézaga, Clorinda Matto de Turner, Amalia Puga de Losada y María Nieves y Bustamente, entre otras. Además esta revista presenta textos de reconocidos escritores hispanoamericanos de la época: Juan Valera (España), Justo Sierra (México), Ruben Darío (Nicaragua), Manuel Gutiérrez Nájera (México) y Juan Antonio Pérez Bonalde (Venezuela).

Un elemento muy significativo es la gran cantidad de avisos publicitarios de carácter comercial que presenta cada número de la revista. Es evidente el desarrollo y consolidación de grupos ligados a la importación de productos extranjeros para el consumo y a la prestación de servicios propios de ciudades que viven intensos procesos de modernización. Escogiendo arbitrariamente un número de la revista encontramos: cigarrillos egipcios, té chileno, cerveza, calcetines, botiquines sillones, armarios, pianos y artículos de ferretería norteamericanos, seguros de vida de la New York Life Insurance Company, aceite inglés para el cabello, salsa inglesa Lea & Perrins, lámparas, perfumes, Sapolio, Emulsión de Scott, gran variedad de licores, papel bromuro e implementos para la fotografía, joyas de G. Welsh & Co. La gran cantidad de productos para mejorar la apariencia física de las personas y las condiciones materiales de la vida privada nos remiten a las nuevas preocupaciones de una sociedad donde el cuerpo y el espacio doméstico se convierte en el centro de los afanes sociales y estéticos. El consumo de productos extranjeros se convierte en un signo de la nueva sensibilidad, apropiarse de los bienes simbólicos de la modernidad es el desafío del momento. Las relaciones entre el sector social que actúa como agente modernizador, las representaciones literarias de este nuevo mundo y las transformaciones del campo literario en este periodo, son un conjunto de problemas pendientes de estudio.

Los dos logotipos⁵ de la revista son significativos de los contradictorios estratos de la mentalidad finisecular peruana. En el primero, aparece en la parte central superior el nombre, más abajo un raudo tren une dos montañas sobre un imponente puente de metal.

Una montaña contiene signos de la cultura occidental: lira, compás, paleta de pintura; y la otra, relegada a la izquierda, signos de la cultura originaria: choza, cerámica, llamas, cañaverales y un hombre semidesnudo que se aproxima a los valores occidentales. El mensaje es claro: el Perú está alcanzando la tierra prometida donde los desarrollos tecnológicos y culturales están imbricados.

En el segundo logotipo tenemos en la parte superior derecha un tren que avanza por un puente de metal y se dirige hacia "El Perú". En la parte inferior de la izquierda, tres mineros trabajan en una mina donde resplandece una luz asociada a la segunda parte del nombre de la revista: "Ilustrado". En la parte inferior de la derecha se observa una máquina con una batería que simboliza las comunicaciones y se encuentra recostada sobre una estructura arquitectónica andina. En este segundo logotipo, la Naturaleza ha desaparecido, la máquina de las comunicaciones la sustituye; el hombre semidesnudo que formalizaba la cultura autóctona y su intento de unión con los signos clásicos de la cultura occidental, ha desaparecido junto con ellos. En estos gráficos la fusión entre lo occidental y lo nacional se ha producido pero el resultado es un híbrido que remite a una modernización que no puede liquidar un pasado andino.

En esta revista se gesta el difícil tránsito de una literatura marcada por el paradigma de la dependencia política y moral a un nuevo horizonte de autonomía del discurso literario e incipiente profesionalización del escritor; sin embargo, no se debe olvidar que nuestro modernismo literario se gesta y desarrolla en una sociedad con una modernidad abortada. El tránsito del artículo de costumbres a la crónica periodística; del cuadro de costumbres, la leyenda histórica y la tradición al cuento moderno; de la poesía pedagógica y romántica a la poesía modernista. Todos estos son procesos complejos que no siguen una secuencia temporal única ni culminan en esta revista pero que indican el proceso de transformaciones que se vive en el campo literario peruano de fines del XIX.

Los textos de Clorinda Matto de Turner escritos para la editorial de la revista, nos permiten una mejor comprensión de una escritora cuyos planteamientos originarios se conocen poco y tienden a ser idealizados. Matto es exponente de un optimismo positivista rayano en el delirio:

Clamaremos por la inmigración extranjera que, con el cruzamiento de sangre, componga este país, donde la mayor parte de los habitantes es de raquíticos y tuberculosos, moral y físicamente, y que en lugar de politiqueros, oradores y poetas que con la imaginación exaltada del tísico sueñen bellezas en teoría, nos den hombres robustos, hombres útiles, capaces de trabajar veinte horas como Edison, de escribir diez y seis horas diarias como Bismarck con sus 70 años, de sumergirse en el agua durante cinco días como Peral. Estamos por la vida práctica. Todo lo demás es utopía que debe ser combatida enérgicamente por los que, como quien escribe estas líneas, nada ambicionan en la sociedad sino el mejoramiento de su patria. (3 de mayo de 1890), (PI,156:1802)

No obstante, también se instaura como defensora del orden cultural y literario aunque empleando la gran metáfora del XIX (la máquina):

El estacionamiento de las ideas, la guerra á las letras importa en el orden social lo que el enmohecimiento de las ruedas dentadas de una máquina en el orden mecánico. Detiénese el curso, cesa la producción y viene la descomposición inmediata (13 de diciembre de 1890),(PI, 188: 1238)

En muchas editoriales, bajo el viejo paradigma horaciano del deleite y la educación, la idea que subyace es la del escritor como un médico de la sociedad. Por otra parte, son frecuentes sus reclamos de una auténtica literatura nacional y no una mera repetición de los modelos europeos.

Debemos ya concurrir á los certámenes del viejo mundo con elementos propios y no estar empeñados en la antigua labor de devolver con otra vestidura, elementos literarios que recibimos de Europa, sobre todo de Francia, cuya literatura se ha adueñado del continente con la invasión de las novelas de Zola, Daudet y otros semejantes autores. (1 de marzo de 1890), (PI,147: 1482)

Una carta del presidente Andrés Avelino Cáceres⁶ a la escritora revela el tramado de la política y la literatura en el siglo XIX, nótese que nuestro primer indigenismo está asociado al proyecto políti-

co de reconstrucción nacional—luego del desastre militar de la Guerra con Chile— liderado por una figura emblemática de la resistencia en el mundo andino. El segundo gobierno de Cáceres se desploma ante las montoneras de Nicolás de Piérola y este hecho provoca el exilio de Matto en 1895 y la ruptura de la tradición de la literatura indigenista en el género novelístico.

Hemos seleccionado dos textos narrativos asociados al proceso de fundación del cuento moderno en el Perú. El primero es “La herencia”, de Manuel Moncloa y Covarrubias, quien utilizaba el seudónimo de M. Cloamón, podemos encontrar en él además de una económica pero profunda caracterización de los personajes, ciertos paralelismos con “El banquete” de Julio Ramón Ribeyro. El segundo es “Ictérico” de José Santos Chocano, cuento escrito cuando el autor tenía diecisiete años y que prefigura algunos rasgos de su lenguaje poético. Aunque predomina un tono declamatorio y cierta inconsistencia en la composición; es un texto interesante porque combina la sustitución del paradigma romántico y la literatura pedagógica con una crítica al positivismo vigente en la época. Estos textos narrativos, completamente olvidados por la crítica y la historia literarias, nunca han sido incorporados en las múltiples y en algunos casos agobiantes antologías del cuento peruano.

Esta breve y parcial selección sólo pretende difundir textos narrativos no recogidos en libros y promover el interés de los investigadores literarios por esta revista. □

NOTAS

¹ *La literatura peruana del siglo XIX* (1992) de Alberto Varillas Montenegro; *El abanico y la cigarrera* (1996) de Francesca Denegri; *Imágenes de la inclusión andina* (1999) de Gonzalo Espino Relucé; *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)* (1999) de Graciela Batticuore.

² El texto narrativo de M. Cloamón que seleccionamos aparece clasificado en esa guía como artículo.

³ La célebre carta (8-2-1890) del presidente Andrés Avelino Cáceres a Clorinda Matto de Turner, publicada en el *Perú Ilustrado* 156:1802, no aparece consignada en la mencionada guía.

⁴ Fue publicado el 7 de diciembre de 1889 en el número 135: 1074-1080.

⁵ El logotipo inicial fue variado el 26 de mayo de 1888, en el número 55 de la revista.

⁶ El primer gobierno de Cáceres se inauguró el 3 de junio de 1886 y se prolongó hasta

el 10 de agosto de 1890; el segundo gobierno se inauguró el 10 de agosto de 1894 y fue interrumpido por la guerra civil de 1894-1895.

BIBLIOGRAFÍA

PORRAS BARRENECHEA, Raúl.

1970 *El periodismo en el Perú*. 1921. Miraflores: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

PORTUGAL, Ana María.

1999 "El periodismo militante de Clorinda Matto de Turner" en *Mujeres y género en la historia del Perú*. Margarita Zegarra (editora), 319-330.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1975 *Aladino o la vida y obra de José Santos Chocano*. Lima: Editorial Universo.

1987 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5 vols. Lima: EMISA.

TAURO, Alberto

1976 *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista*. Lima: Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones UNMSM.

VALENZUELA, Alejandro César.

1974 *Guía hemerográfica de El Perú Ilustrado*. Miraflores: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea. Texto mimeografiado.

LA HERENCIA*

 M. Cloamón

Allí se carecía de todo: el lujo no entraba ni a la puerta, lo necesario había huido. Se estaba mal, muy mal.

En esto una carta como heraldo de buenas nuevas, vino á sembrar las esperanzas en ese campo que ya empezaba a creerse completamente estéril. Un tío acababa de morir y dejaba una fortuna para sus sobrinos.

Y sobrinos eran ellos.

Luego la fortuna se les entraba por las puertas, y cuando ellos menos la esperaban; por manera que el gozo no tenía límites aquel día en la casa de don Bruno Tenia y Caldereta, exdiputado por Chumbivilcas, casado en segundas nupcias y autor de un tratado sobre la extirpación de las erupciones cutáneas.

Bruno, exclamó la mujer gozosamente, lo primero que deseo es tener un abanico de plumas, como el de Vicentita.

Esta Vicentita era una mujer de la benemérita clase de viudas en disponibilidad, con fortuna, y una nube en el ojo izquierdo; pero graciosa y zalamera como ella sola y muy leída y escribida; resultando, por ende, el tipo digno de imitación de todas las señoras cursis del barrio.

* Publicado en el *Perú Ilustrado* 7269:297, el 2 de julio de 1892. Se ha respetado la ortografía y la sintaxis del texto original .

Y como don Bruno era un buen hombre, un *pichilingue*, un Juan Lanás, como decimos por estos trigos, le ofreció á su mujer el abanico y á su hija un libro de misa de los de Lavalle con tapas de marfil y punteras de plata.

En cuanto al chiquitín, que era más malo que hecho de encargo, se contentó con desear un rifle, un sable, charreteras y demás arreos militares, pues tenía que librar batalla con el vecino de los bajos, el perro de enfrente y los gatos de los techos.

Además se pensó formalmente en renovar el mobiliario, pues el que había daba asco, por lo desflorado y mantecoso que estaba, no siendo extraño á todo ello el buen Juancito, hijo mimado del matrimonio Tenía.

Era necesario tener *sofáes* amarillos como los de la Vicentita, alfombra á cuadros, que eran las de moda, y, no olvidarse, por Dios, de comprar un buen piano, por que la Remedios estaba en estado de aprender: acababa de cumplir veinte años.

No está demás advertir que una de las cosas más importantes á que había que atender, con el cambio de fortuna, era el casamiento de la niña.

Ahora que tenía plata lloverían los *piquines*, pues hasta entonces, a pesar de no tener malas barbas ni despreciables bigotes; sólo le había salido, el verano pasado, un grano en la nariz, que casi se le traduce en grave enfermedad, por habérselo querido curar el padre de acuerdo con su obra famosa; la que dicho sea de paso, le había conquistado el título de miembro de una sociedad veterinaria de auxilios mutuos.

Todo iba pues, á pedir de boca.

Se esperaba la llegada del próximo correo con una ansiedad inenarrable, como dicen los novelistas.

Y, cosa del demonio, aquella semana los días eran de treinta horas lo menos; tan largos parecían.

Por fin llegó el correo y con él una carta en la que se le anunciaba á don Bruno, que para el próximo iría eso.

Demonios, decía la conjunta del sabio en sarampión, sarna, etc—que le costaría al buen señor decir— ya va eso, que asciende á

doscientos mil soles, ó cosa así!

Y en verdad que tenía razón.

Don Bruno quiso pensar que la cosa no valdría la pena cuando el otro sólo le hablaba de *eso*, como quien dice: de esa pequeñez; pero se abstuvo de darlo á entender, pues a él sólo le estaba permitido hablar de granulaciones.

Mientras tanto, la señora contrató los muebles, los trajes, el abanico y el libro de marfil, el uniforme y demás, dando como cosa hecha que era un fortunón el que se les venía encima.

Y no faltó comerciante, el de los muebles particularmente que había leído las cartas, que envió la mueblería á la casa inmediatamente; –todo sería en último caso, asunto de volver a cargar con ellos, quedándose con los trastos viejos por vía de indemnización.

La casa era pues un laberinto

Con unos cuantos soles que el sabio se consiguió prestados, ya era hombre que ofrecía garantías, se compro ipso facto el abanico de plumas.

Llegó, al fin, la herencia del tío –era una carta muy abultada.

Se reunió la familia solemnemente.

El tío dejaba á sus sobrinos –si estaban en buena posición– el encargo de pagarle unos reales á un su amigo de Lima, que en otra ocasión se los había facilitado: –poca cosa, decía el tío, son unos tres mil pesos, y así reposaré tranquilo en la tumba, como hombre honrado que he sido toda mi vida“... .

La mujer se puso de pie, miró á su marido con ojos de pante-
ra irritada y crispando los puños escupió estas palabras en honor del tío difunto:

¡Ladrón! Más que ladrón ¡asesino!

Y cayó desmayada sobre la alfombra nueva, *come corpo morto cade!*

ICTÉRICO *

(Á Aurelio Arnao)

 **José Santos Chocano**

Aquella era la nota lírica.

El poema de su vida había sido hasta entonces objetivo, sólo entonces comenzó el subjetivismo.

Es preciso ser egoístas – se había dicho; y con aire pensativo se había ido lejos de la ciudad.

Aquella alameda era muy angosta y muy larga. Las dos filas de árboles paralelas y estrechas se prolongaban lánguidamente. Y él en medio de esas filas miraba dilatarse ante sí una extensión encajonada de verde, que se iba allá, á lo lejos a resolverse en un boquerón enorme.

El viento húmedo soplaba á todo pulmón; el dombo gigantesco de los cielos se tupía de nubes; las montañas, hipopótamos de piedra, - sentían acariciar su frente por bruma bien tupida y bien blanca. El subjetivismo había comenzado.

En la frente marmórea de aquel joven, pálido como un verso de Musset, se arrugaban mil nubarrones de ideas, que luego se resolvían en una lluvia finísima de lágrimas.

* Publicado en el *Perú Ilustrado* 270 : 329, el 9 de julio de 1892. Se ha respetado la ortografía y la sintaxis del texto original .

El viento juguetón se reía entre los árboles con risa escandalosa y áspera

– Bien! Bien! Señor realista. Me alegro de esta transformación psíquica, -que diría un filósofo. ¿Dónde os habéis dejado a Zola? ¿Cómo? Y qué se hicieron vuestros ideales gastronómicos de positivismo comercial? Qué de las olorosas franquezas de Richepin?..... Vos el empedernido defensor de Spencer, el poeta de fierro, el canto épico hecho carne; vos, con lirismos? Vos, con arrebatos neurásticos, con excentricidades de temperamento bilioso?.... Y no volvéis á la prosa épica de la vida práctica y monetaria? Bah! Quédese esto para nosotros los que somos tan imbéciles que no somos capaces de enfermarnos, – que diría un vate del Rhin.

Así le hablaba al joven pálido, otro robusto de constitución ciclópea, con tórax levantado y manchas rojas en la cara; y el joven pálido se sonreía, con una sonrisa tenebrosamente alegre, para murmurar entrecortado, con convulsiones epilépticas: – ¡Estoy icterico!

– Pues allá

Y allá...estaba un café, con sus lamparones de color chillón y salpicado de letreros múltiples.

Muchos amigos esperaban.

– El primer poeta del mundo es Edgardo Poe!– gritaba uno levantando en alto una copa, que se tambaleaba en sus manos con temblores de borrachera....

– Propongo otro brindis! – gritó otro, haciendo rechinar con aspereza su aliento y arrojando bocanadas de alcohol.

– Sí!...Brindo por el amor, que es el champaña del alma.

– Yo por el mundo! El mundo es una copa y la vida es un trago....

– Y yo, –dijo el joven pálido,— brindo por mí.

– ¿Por ti? – preguntaron todos.

–Por mí! – respondió él, pausadamente y dándose un golpe en

medio del pecho - El hombre más sabio es el egoísta.

Se desbordó el lirismo.

Aquello era un maremagnum de articulaciones sin sentido: parecíase al hervor de una caldera.

Ronco, muy ronco, siniestramente ronco, era ese concierto híbrido, interrumpido por ásperas notas, por típicos chillidos y por voces grilladas....

Hablaban todos, revolucionaria y caóticamente; todos, arrebatados y convulsos, con el vértigo singular y especialismo de la embriaguez naciente.

La palabra brotaba temblando, retorciéndose á veces, volviendo sobre sí, zigzagueando con ondulaciones de culebra y crispándose; la palabra brotaba paralítica y con brincos de corcobeo.....

Los recuerdos del jolgorio le atormentaban.

Acodado en su ventana el joven pálido, veía esa noche los transeuntes encapotados que iban chapoteando sobre el lodo de las calles.

Y en el torbellino de ideas que le arrebataban con rapidez de vértigo sobresalía el recuerdo de *ella*.

Ella, con su belleza otoñal, lánguidamente hermosa, con sus ojeras símbolos de acendradas pasiones, con sus miradas tenues, le dominaba; y él, loco, soñador ya del todo, se veía el sucio traje y sonreía, con una sonrisa lúgubrementemente alegre ¡Era imposible!

Pensaba esa noche en *ella*.

El licor es un sobreexcitante horrible: La sangre se le agolpaba en el rostro, las sienas le repiqueteaban y sus pies estaban fríos como capas de nieve. Sentía correr por su interior mil víboras de hielo que le destrozaban las entrañas; y sentía que estas víboras luego se revolvían, se entremezclaban, formando una bola, -singular hecho!- incandescente y enorme, que le subía del vientre á la garganta para bajar de la garganta al vientre....

El viento arreciaba. La lluvia incesante caía desde las nubes

pardas. El, sonriente, irónico, con entonación olímpica, sostenía un monólogo negro y tembloroso.

-Ríe, ríe... ...Mira la Luna, que asoma en el cielo sus irónicos cuernos... ...Ríe, ríe..... ¡La vida es una carcajada del Destino!

Y luego tomaba aliento, fatigado como si hubiera subido una cuesta muy áspera y muy larga, para continuar murmurando:

- Pero, por qué te ríes?

- ¿Te acordarás de tus pasados gozos? ¿Te estarás quemando las alas del alma en la luz de la memoria? ¡oh que bella es la luz! Pero oye, oye ¡que viento tan fuerte hace! ¿No escuchas como crugén los árboles? ¿No ves cómo tiritan los vidrios?... ... Hasta los vidrios parecen temblar de frío ¡oh, que noche tan temblorosa! Arroja tus ensueños, desabrigate; y cojerás una tisis, ¡oh, la tisis del alma! ¡El desengaño! Bah! Bah! ¡Qué irónicos son los cuernos de la Luna! Ríe, ríe....

Nueva pausa y nuevo aliento.

Uf! Que frío tan horrible es el que hace!.....Se me ha helado la sangre en la cabeza. Pero tengo la fiebre del ansia..... ¡Amores imposibles! ... ¡Martirios sin premio!... ¡Almas con frío!... Byron ... Espronceda ...

Quiero calor, quiero fuego; me espanta el frío.... ¿Dónde encontrar algo que me de llamas, devolviéndome la paz?....

El cañón de su pistola estaba frío. □

a
&
z

NOTAS



z
B
B

UNA ANTOLOGÍA DISCUTIBLE *

 **Camilo Fernández Cózman**

No cabe duda de que hacer una antología implica sus riesgos. En muchas ocasiones preponderan el gusto del antologador o la falta de rigor. Sin embargo, lo importante es el marco epistemológico sobre el cual se aborda el estudio de la literatura peruana. Es medular el empleo de una teoría (o de varias) y de una metodología que conduzcan a seleccionar los mejores textos que constituyen una tradición literaria. Una antología es, pues, la selección de las más bellas páginas de una literatura, y esta tarea no es fácil.

Ricardo González Vigil intenta hacer una antología de la poesía peruana desde Manuel González Prada hasta nuestros días. Se trata de un trabajo erudito, cuyo resultado no conduce a una selección de los más importantes poemas de los autores más representativos, sino a una recopilación (esforzada y valiosa, sin duda) que transforma el libro de González Vigil en una especie de cajón de sastre donde vemos textos de más de doscientos poetas (¿?). La cantidad resulta, a todas luces, sorprendente: no hemos visto jamás una antología que abarque un solo siglo y que contenga tantos poetas.

Ni siquiera en la poesía francesa del siglo XIX (donde tenemos poetas como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine o Mallarmé que han influido poderosamente en la literatura universal) ni en la del siglo XX (donde hay escritores imprescindibles, cumbres de la lírica occidental, como Apollinaire o Saint-John Perse, verbigracia) podemos

* Ricardo González Vigil (comp.) *Poesía peruana, siglo XX*. Lima: Ediciones Copé, 1999, 2 tomos.

hablar de 200 poetas antologables. Si comparamos la poesía peruana del siglo XX con la francesa del siglo XIX, nos damos cuenta de que tal vez sólo Vallejo estaría a la altura de Baudelaire o Rimbaud; por lo tanto, ¿cómo admitir que nuestra poesía, en sentido riguroso, tenga 200 poetas antologables?

Además, hay cierto entusiasmo un tanto ingenuo de González Vigil. Es cierto que la lírica peruana tiene grandes autores (Vallejo, Eguren, Adán, Eielson, Moro o Westphalen, por ejemplo), pero considerar a Eduardo Rada o José Beltrán Peña en una antología es un verdadero insulto a la memoria de Vallejo o de Eguren. Nos parece que hay otros autores que han hecho más por nuestra poesía como Carlos Henderson, quien tiene mayor calidad que Rada o Beltrán y que, sin embargo, González Vigil omite en su pseudoantología. Asimismo, es discutible la inclusión de Esther M. Allison, quien, según González Vigil, es “una de las voces femeninas más altas no sólo de la poesía peruana, sino de la poesía del siglo XX en general”. Para enseguida afirmar que: “ya es hora de que ocupe su sitio entre las cumbres de la poesía femenina hispanoamericana” (t. I, p. 477). Por respeto a la memoria de la gran poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, nos parece que debemos decir que Allison está muy por debajo de su ilustre predecesora y muy lejos incluso, de Blanca Varela. González Vigil, cuando habla de Allison, se deshace en elogios, pero la selección de poemas que esgrime no resulta suficiente para convencernos acerca de la importancia de su obra.

La antología ofrece dos prólogos. En el del primer tomo asoma la falta de rigor de González Vigil. En primer lugar, la manera bastante deportiva como enfrenta el término “poética”, que es polisémico y de enorme complejidad en los estudios literarios. Poética significa conceptualización acerca de la literatura o de la poesía. Hay dos orientaciones: una artística y otra científica. En el primer caso, poética no tiene una finalidad teórica de proyecto científico, sino que es sinónimo de arte poética. Puede haber un arte poética explícita (por ejemplo, en algunos poemas, donde el autor habla de su concepción del hacer poético) o implícita (en todos los textos, de manera subrepticia, aparece una concepción de la literatura o del arte). En el segundo caso, poética es un proyecto de ciencia, de estirpe formalista o estructuralista generalmente. Como afirma Roman Jakobson, “[el] objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta

verbal" (*Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 28).

González Vigil dice textualmente: "Se debe valorar un poema no según una Poética (en singular y con mayúscula) por más que sea la que parezca reunir más cualidades artísticas y estéticas, por más que responda mejor a las reflexiones actuales de la Teoría Literaria; debe tenerse en cuenta la poética específica de cada texto" (t. I, p. 25). Nos parece que, en este caso, hay una cierta confusión de niveles. González Vigil considera que no debemos valorar un texto de acuerdo con una "poética actual"; sin embargo, aquí existe una confusión terminológica al poner en el mismo nivel la poética en el sentido teórico con el arte poética. Además, como veremos más adelante, la noción de historia que maneja el crítico es insostenible, porque González Vigil piensa que no hay un vínculo fructífero entre el pasado y el presente, sino que se puede reconstruir el pasado al margen de la reflexión actual, concepción totalmente equivocada.

Desde Karl Popper sabemos que el punto de partida del conocimiento no es la observación, como creían los positivistas del siglo XIX, sino una teoría de base que guíe nuestras observaciones: "No creo que hagamos nunca generalizaciones inductivas en el sentido de que empecemos con observaciones e intentemos derivar nuestras teorías de ellas. Creo que el prejuicio de que procedemos de esta manera es una especie de ilusión óptica, y que en ninguna fase del desarrollo científico empezamos sin algo que tenga la naturaleza de una teoría (...) que de alguna manera guíe nuestras observaciones o nos ayude a seleccionar de los innumerables objetos de observación aquellos que puedan tener interés" (*Miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 149-150).

Si el punto de partida es una teoría, ¿por qué González Vigil afirma, de manera cándida, que no se debe valorar un texto desde una poética por más que ésta responda mejor a las reflexiones actuales de la teoría literaria? Es decir, para González Vigil, no es necesario estar actualizado en el ámbito de la teoría literaria. Se trata de una apología de la era de los dinosaurios. Por lo tanto, según él, debemos leer a Chocano como se lo leía en los años veinte. O peor aún, leer a Vallejo tal como lo leía Clemente Palma, por ejemplo.

Indudablemente, no estamos planteando desconocer la

especificidad de cada texto literario que se sitúa en un contexto histórico determinado. El crítico tiene que situar el discurso literario en la órbita histórica donde éste nació. Tampoco proponemos la imposición de un método ni de una teoría; pero pensamos que es lícito leer un texto literario desde la óptica de una teoría literaria actual porque, de lo contrario, estaríamos asumiendo un punto de vista impresionista.

González Vigil afirma: “las poéticas han cambiado mucho desde el último tercio del siglo XIX. Juzgados anacrónicamente, con poéticas del presente, no pocos poemas corren el riesgo de lucir envejecidos, incluso de encarnar características riesgosas de cursilería, sensiblería, vacío experimentalismo, sujeción a lo anecdótico y a lo coyuntural, etc. (...) Se impone una perspectiva que sea flexible y ponderada, informada y responsable, que tenga en cuenta el contexto histórico-cultural y el consenso de las opiniones vertidas sobre una obra” (t. 1, p. 25).

Aquí hay otro error teórico muy grave. González Vigil confunde la historia con el pasado, y piensa que puede –metafísicamente, claro está– desconectarse de su presente y viajar al pasado. Vana ilusión. Es cierto que uno puede reconstruir el pasado, pero, como dice Lacan, “la historia no es el pasado. La historia es el pasado historizado en el presente, historizado en el presente porque ha sido vivido en el pasado”. (*Escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós, 1986, p. 27).

La historia es una reconstrucción discursiva del pasado desde una óptica presente. ¿Por qué Vallejo es importante? Porque, entre otras razones, no se puede entender el desarrollo de la poesía peruana actual sin Vallejo como antecedente. ¿Por qué Hinojosa es una figura imprescindible? Porque la poesía peruana de hoy ha asimilado creativamente su legado y ha reconocido en él a uno de los fundadores de la tradición poética peruana.

Las mejores antologías las hace el tiempo. La de González Vigil quedará no como antología, sino como una útil guía telefónica que sirva de base como documento o testimonio de la trascendencia de la lírica peruana del siglo XX. □

Aproximaciones a *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros

 **Carlos García Miranda**

Hace veintinueve años apareció *Monólogo desde las tinieblas* (Lima, Inti Sol, 1975), libro con el cual Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932) alcanzó gran notoriedad entre el público y la crítica. La primera edición fue posible gracias a la intervención de José Antonio Bravo, novelista destacado y en aquella época miembro del consejo editorial del sello Inti Sol, después de que se frustrara su edición en la editorial Milla Batres. Luego ha tenido dos reediciones. La primera en 1986, realizada por la Municipalidad de Lima Metropolitana en su serie Munilibros. Y la segunda, motivo de la presente reseña, en 1999, bajo el sello de la editorial Peisa. En esta última se agregaron seis relatos: "Murmuraciones en el portón", "Ñito", "El encuentro", "Una yegua parada en dos patas", "¡Ni que fuera inorante!", y "El pino de Goyo Corrales".

La crítica, desde su primera aparición, ha formulado una serie de líneas de interpretación: a) La inserción de la obra de Gálvez Ronceros en el proceso de la narrativa del cincuenta; b) Los planteamientos del grupo Narración y la influencia que tuvo en su narrativa; c) Las distintas corrientes narrativas a las que se le ha tratado de asimilar; d) Las interrelaciones existentes entre su narrativa y el universo cultural de los negros habitantes del valle de Chincha, en el sur de Lima, Perú.

En cada una de estas líneas interpretativas, la crítica ha evidenciado dificultades al interpretar los textos de Gálvez Ronceros. En la mayoría de los casos, debido al empirismo crítico con que han

empleado algunos conceptos, tales como lengua, habla, texto o autor, no se han tomado en cuenta los desarrollos existentes al respecto. Pero sí resulta sumamente interesante la línea de reflexión abierta por los trabajos de María Cuba Manrique ("*Monólogo desde las tinieblas*: lengua, literatura y cosmovisión de los negros de Chíncha", en *Escritura y Pensamiento*, Lima, N° 3, Año II, UNMSM, pp. 9-49, 1999) y Carlos Orihuela ("La heterogeneidad negrista en la literatura peruana: el caso de *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros", en *Asedios a la heterogeneidad cultural*. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar. Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996), porque inserta la discusión sobre *Monólogo...* en un nivel de crítica actual, como es el problema de la representación cultural.

En general, se puede establecer que *Monólogo...* forma parte de ese grupo de textos que buscaron ficcionar sobre las diferentes culturas rurales de América Latina. Tal es el caso de las obras de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo y Joao Guimaraes Rosa.

Como sucedió con las obras de los escritores arriba mencionados, *Monólogo...* viene a plantear también en su escritura las relaciones existentes entre el arte literario y lo popular. Algunos escritores inmersos en esta problemática, como el caso de Gregorio Martínez en *Canto de Sirena* (1977), han utilizado una serie de materiales para apropiarse del discurso popular, ya sea entrevistas con informantes o grabaciones magnetofónicas. Otros, como Juan Rulfo, en *Pedro Páramo* (1955), buscaron lo popular a través de recrear una manera de hablar y narrar historias amparándose en sus recuerdos de infancia, en sus experiencias como integrantes de esa comunidad cultural y en el contacto permanente con ellas. Gálvez Ronceros guarda relación con esta última forma de apropiación de lo popular. Esto lo ha dejado entrever en diferentes declaraciones periodísticas.

De esta manera, *Monólogo desde las tinieblas* aparece como una representación artística de la misma comunidad afroperuana del valle de Chíncha, localizada en la costa sur del Perú. En el plano de la expresión, Gálvez Ronceros utilizará una serie de recursos narrativos, destacando aquellos que se refieran a los rasgos orales

(diálogo, monodílogo y fonetización de la escritura). Y en el plano del contenido, *Monólogo...* se manifiesta como una evidencia más de pluralidad cultural peruano donde, desde la periferia, sectores minoritarios estarían proponiendo modelos etnoculturales alternos a los hegemónicos. En otras palabras, estamos ante una representación discursiva que modela una estructura social y cultural desde una plataforma literaria.

En este proceso se configura la imagen de un autor implícito, que actúa como un intermediario cultural interesado en racionalizar, a través de la ficción literaria, los contenidos de una cultura básicamente oral. En dicha racionalización, aparte de estructurarse modelos de identificación cultural, se produce también una serie de inversiones de aquellos valores discursivos que la tradición literaria había otorgado al sujeto negro. Uno de éstos es su incompetencia escritural, donde dicho sujeto siempre ha sido reducido a los ámbitos de la oralidad, jerárquicamente subordinada a la escritura. Este rasgo es asumido por el autor implícito invirtiendo su valor: desde su perspectiva, la oralidad negra constituye un rasgo de poder discursivo. Es a través de este rasgo que los personajes negros logran salir airoso de sus conflictos sociales y etnoculturales. Lo mismo ocurre con la caricaturización de su aspecto físico. En varios relatos de *Monólogo...* el personaje negro es presentado de manera caricaturesca, pues se exageran sus rasgos físicos y sus desplazamientos motores. Este aspecto, que la tradición narrativa utilizaba para subordinar al negro, en estos relatos se usa para establecer diferencias entre el negro y los otros. No se trata aquí de subordinación, sino de diferenciación. Y por último mencionaremos el humor, forma popular de expresión que en *Monólogo...* se utiliza como un medio de resistencia cultural frente a otros grupos sociales y culturales, y de relativización de sus propios contenidos.

Desde esta perspectiva, el autor implícito realiza una práctica deconstructiva de las jerarquías y valores a los que la tradición literaria ha sometido al negro. Y es a partir de esta práctica que se logra fijar en la dinámica narrativa los modelos culturales de transculturación y heterogeneidad.

Esta práctica deconstructiva es la que otorga un carácter utópico a esta narrativa. Utópico en el sentido de que la inversión de valores

que se realiza en la textura narrativa constituyen preocupaciones del autor implícito materializados en la dinámica ficcional, que es su soporte, la cual no necesariamente se ha de corresponder con las que se realizan en el plano empírico. De hecho, esto determina que se establezca la relación entre el plano de la ficción y el plano empírico a través de la ideología. En efecto, aquellos modelos de representación cultural evidenciados líneas arriba, son potenciados por las perspectivas ideológicas que enmarcan los contenidos de la narrativa de Gálvez Ronceros.

Esto último abre una nueva línea analítica en la reflexión sobre esta narrativa. Es decir, se plantea el estudio de la ideología en el proceso de construcción de estos modelos de representación cultural. En futuras investigaciones, el desarrollo de esta línea completará, no queda duda, lo esbozado en esta reseña, que es la fijación del carácter diegético de la narrativa de Gálvez Ronceros –no asumida por el grueso de la crítica– y el encauzamiento de su análisis en el ámbito de los estudios culturales. □



a
&
z

GALEÓN DE LIBROS



z
&
a

Marco Martos. *El mar de las tinieblas*. Lima: El caballo rojo – Atenea editores, 1999.

 **Carlos Garayar de Lillo**

El mar de las tinieblas es el exitoso resultado natural de la evolución de la poesía de Marco Martos, un poeta que, desde que en 1965 publicara *Casa nuestra*, mostró un perfil singular. Miembro de la Generación del 60, Martos no empezó especialmente atraído por la poesía anglosajona, que tanta influencia tuvo en los de su promoción, ni por los temas que sus coetáneos abordaban. Más bien, su poesía parecía transitar con comodidad por los caminos que habían afirmado, muy dentro de la tradición española, autores como Antonio Machado o, entre los peruanos, Washington Delgado.

En realidad –como es posible ver con claridad ahora que sus libros anteriores al que comentamos han sido recogidos en *Leve reino*–, la poesía de Martos siempre se movió a su aire, libre de ataduras de escuela, y ésta fue una dirección que el poeta asumió conscientemente, como que lo dice en “Contra Critias”, de

Casa nuestra: “Cojo la pluma y digo/ lo que me viene a la lengua/ lo que siento de adentro/ lo que nadie me dicta/ Cojo la pluma y digo/ radiografía daltónico/ o lo que me da la gana”. Lo que la hacía distinta era que no se trataba de una poesía experimental, sino experiencial. La vida cotidiana era su principal fuente, y derivaba su fuerza –además, por supuesto, del trabajo lingüístico– de la impresión de que apenas mediaba distancia entre el yo poético y el yo real. Los siguientes libros confirmaron esta tendencia al ritmo ríspido, al tono deliberadamente menor o a una visión desde el yo; a la vez que reafirmaban la maestría de su autor en el manejo de la lengua y precisaban algunos temas: el entorno familiar, la escritura y, fundamentalmente, el amor.

El silbo de los aires amorosos (1989) hace perceptible un cambio que se estaba gestando desde principios de los años 70 y que se reafirma en *Cabellera de Berenice* (1990). La poesía de Martos había venido haciéndose cada vez más reposada; no menos honda ni conmovedora, pero sí menos efusiva. Personalmente pienso que esa tendencia se acentúa cuando su autor se

acerca, con pasión de estudioso, a la obra de Baudelaire, uno de los poetas a los que más admira, y aprende de él aquello que Hugo Friedrich llamó la despersonalización de la lírica moderna. A partir de estos dos poemarios, esa tendencia se manifestará en la capacidad de adoptar —encarnando, no meramente actuando— diversas personalidades, técnica que le permitirá abordar una gran diversidad de temas e incursionar en el pasado y en otras culturas.

En la presentación de *Leve reino*, en noviembre de 1996, yo señalaba que la poesía de Marco Martos estaba en plena evolución y que había que esperar cambios en la dirección “de la sabiduría y la serenidad”. Pienso que ello se está cumpliendo y que *El mar de las tinieblas* despliega una serie de logros que son posibles, tanto porque el poeta se ha abierto a mayores y más diversas incitaciones, como porque ellas están perfectamente controladas por alguien que concibe la poesía ya no tanto como expresión cuanto como sabiduría, Sabiduría vital, por supuesto, no libresca.

Durante el Renacimiento, la “sabiduría poética” era concebida como un equilibrio entre aquello permanente y universal, los conocimientos poéticos —ritmos, figuras, etcétera—, y lo intransferible por individual, la experiencia. Antes, en la Edad Media, y después, en el Barroco, se pone

en primer lugar los conocimientos, de los que se enorgullece, por ejemplo, el Arcipreste de Hita en el famoso pasaje de su libro: “E compóselo otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz complidamente, segund que esta ciencia requiere”. En el Romanticismo, en cambio, se privilegia la experiencia, especialmente los sentimientos.

La perspectiva de *El mar de las tinieblas* es la del equilibrio. En un libro que bien podría haberse llamado *El mar de la tranquilidad*, Marco Martos concede espacio al juego formal y practica desde coplas de pie quebrado, a la manera de Manrique, hasta un diálogo surrealista, pasando por gacelas andalusís y sonetos, pero no se regodea en el manejo de las formas, sino que estas le sirven para calar el espíritu de quienes en su momento las practicaron. Así el libro es un recorrido por la historia de la literatura, en el que el poeta moderno va prestando su voz a los antiguos o lejanos y reviviendo de ese modo sensibilidades y formas de pensar distintas de las nuestras, y que por lo mismo nos sorprenden y conmueven de una manera extraña.

El mar de las tinieblas es un libro de madurez. Como todo artista consciente, Marco Martos ha sentido la necesidad de incorporar a su obra la reflexión

sobre la naturaleza del objeto artístico, una reflexión no racional, sino poética, especular. Su valor no sólo radica en los muchos excelentes textos que contiene –como los tres en los que su espejo recupera para nosotros a

Yasunari Kawabata y *La danzarina de Izu*, o ese otro en el que el Arcipreste celebra al vino–, sino en hacer patente que la poesía sigue siendo uno de los instrumentos más efectivos para navegar por ese inmenso mar que es la naturaleza humana.

Doris Moromisato. *Chambala era un camino*. Lima: NoEvas Editoras/ Colección Espejo, 1999.

 **Maia Rojas Brückmann**

Chambala era un camino es el segundo libro de poemas de Doris Moromisato, luego de *Morada donde la luna perdió su palidez*, el cual aparece casi doce años atrás, en 1988. Roland Forgues dirá sobre ese primer poemario que en él se reproduce la marginalidad casi absoluta, la soledad y la autocontemplación. El intervalo que separa ambas publicaciones está marcado por un cambio de registro, ya que durante este receso la autora se dedica a escrituras de distinto calibre: el cuento “El Riachuelo de le”, el ensayo “Estado de melancolía o la otredad en la escritura” y el testimonio (un trabajo sobre la inmigración japonesa al Perú). Paralelo a ello Moromisato participa con decisión en el movimiento feminista y dice investigar sobre el lenguaje y la cultura de mujeres. *Chambala era*

un camino, contrariamente a lo que pudiera presumirse, no se circunscribe dentro de lo que Martos llamaría la nueva corriente de erotismo en la poesía del Perú, cuyo inicio lo marca María Emilia Cornejo y más tarde, en la década de los ochenta, Carmen Ollé.

Un foco de atracción sobre la obra de Moromisato será sin duda su ascendencia japonesa, aunque ello no garantice (al menos aquí) su filiación a la tradición de aquella isla, cuya faceta más conocida es el *haiku*. La inclusión de léxico en japonés en sus poemas es sólo un estilema, una huella tremendamente sonora que relata algo lejano y sugerente. Pues si bien el *haiku* es un modo de expresión altamente condensado y, por lo tanto, abiertamente disímil respecto de la escritura extensa de Moromisato, la longitud no será el único detalle divergente, aunque sí el más visible. Hablamos de la particular disposición del *haiku* hacia el presente (suspensión en el ahora) y de su ensayo por capturar la imagen

única, sea ésta virtual o real/ inventada o soñada. Al respecto Basho nos dice: *haiku* es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento... (recordemos que este poeta es considerado el padre del *haiku* y que es también una referencia para Watanabe). En tal sentido, el caso de Moromisato es simplemente otro.

Este segundo poemario se propone a partir de una triangulación mínima, nuclear, formada al menos por tres identidades familiares: por un Padre ("el sol iba a las cinco a morir a sus brazos"), por una Madre ("por eso nací/ para refrescar por las tardes su frente apacible"), ambos vocablos formulados como si fueran nombres propios. El tercer personaje es la autodenominada *hija* (alter ego de la autora). La apariencia neutral de estos sujetos menguará cuando vayan revelándose como piezas y valores cambiantes según la posición que ocupan en el tablero. ("Hasta la muerte le llegó de puro esperar/ nada heredé de su pobreza, sólo un catre viejo/ dónde ella y mi padre solían hacer los hijos"). Estos mismos sujetos llevarán a cabo emisiones y dicciones múltiples, urdirán y parcelarán con sus voces el armazón o el universo denominado por ellos *Chambala*. Chambala existe. Es una villa agrícola ubicada en las afueras de la ciudad de Lima. Existe además como el lugar en donde la autora nació y pasó su infancia : de tal

manera que este espacio común deja, poco a poco, de pertenecer a un estrato puramente geográfico. El nombre Chambala se convierte –para efecto de la lectura– en una palabra-llave, un corpus oscilante que propicia la regresión ("¿de qué sabor será mi historia, de qué color la sangre que esparcí?/ ¿habrá terminado padre de sembrar el arrozal?"). Pero, sea cual sea el alcance de la memoria poética, se presume que en cualquier instante habremos de rozar algún objeto sólido ypreciado. Es así que Chambala resulta ser una cierta materia sedimentada, un lugar al cual se vuelve para nuevamente colonizar.

En esta urdimbre, el tercer personaje fijo (la hija) presenta el desdoblamiento propio de una sobrevivencia en el tiempo: subyace, digamos, una suerte de conjugación en imperfecto, un sentido de permanencia, continuidad y a veces de costumbre; procedimiento mediante el cual irá reconstruyéndose la historia familiar. ("Al terminar el día yo juntaba las manos/ orando para que el infierno desapareciera/ de todas las enciclopedias y el dolor/ abandonara el rostro de mi hermano"). Este personaje serpentea entonces entre dos vértices, lo infantil y lo adulto y, en medio, una gama imprecisa: el montaje hecho a base de sombras y otras texturas/ el privilegio de los detalles/ los gestos involuntarios de sus integrantes/ las interferencias propias de la memoria.

Uno no retorna a Chambala íntegro, como tampoco se espera que él se mantenga de una sola pieza. Sucede que el libro no es un inventario: no hay aprehensión, pues la firmeza física e incluso afectiva de los lugares y los instrumentos, celebrados familiarmente alguna vez, se pone en duda ante nosotros. Sucede entonces que lo único patente es el desplazamiento, la travesía, pues hasta los elementos escénicos o comúnmente de utilería (velas/camisas/cuerdas/machetes/pañuelos) abandonan la pasividad de su función original y toman parte en la acción evocativa como recordatorios de ciertas fracciones temporales o impresiones varias. ("Mis ojos reposaban dóciles sobre la leña./ "todo tronco es bueno", me decías/ y yo te miraba sin saber a ciencia cierta si tu lo eras o no") O en ("y un triste reloj/ quieto/ cansado/ negándonos la vejez"). Intervienen en esta trama en la medida que Chambala, como materia del recuerdo, es indivisible: todo en él porta un ánima, una contraseña, una pista que nos lleva a la siguiente escena.

Al mismo tiempo, la naturaleza en el poemario de Moromisato muestra su carácter benéfico, holgado en asociaciones. Desde la perspectiva de la poesía oriental, en este caso la japonesa, la naturaleza resulta ser un factor esencial en la composición poética y puede, además de fungir como símil o metáfora, incorporarse en el texto

para hacer referencia al momento de la escritura o al de la visión que es recreada: en ambos la información se traduce en la mención (tácita o no) de las estaciones, que proveen una paleta de términos derivados. Chambala afianza sus imágenes con esa suerte de correlato natural. ("Mi única certeza es este riachuelo/ abriéndose camino entre gujarros y hojarascas/.../ Aguacero de enero, íntimo amigo/ rocía mis lágrimas/ mi escaso y blanco cabello"). Imágenes que en Moromisato, a pesar de la proximidad, pertenecen y son reclamadas por el pasado: con frecuencia cancelatorio, como en el caso de la muerte.

Al final, un punto de contacto entre ambos modos, aunque minúsculo (forzando la comparación), se encuentra en la inquietante precisión o severidad que caracteriza a la poesía japonesa tradicional (de ahí el *haiku* con la distribución de sus diecisiete caracteres) y lo que calificamos de expresión educada, reservada y dosificada que exhibe Moromisato en su último libro... ("Y Chambala, cubierta de sauces y cañabrava, se mecía/ como una hamaca en el caliente sopor del verano").

José Pancorvo. *Profeta el cielo*. Lima: Alba Editores, 1997

✍ José Gabriel Cabrera Alva

Antigua la relación entre poesía y misticismo. Relación hecha de lazos que más allá de lo formal se dan en la invisibilidad del sentido. Sin duda, tanto el místico como el poeta buscan en su propio balbuceo, inmersos en la oscuridad del lenguaje, lo indecible, para luego, en un instante (que no se puede calificar de otra manera que de sagrado) recibir una iluminación y hacerse videntes de una realidad oculta para el hombre no iniciado. Y sin embargo, la poesía y el pensamiento contemporáneos se pretenden divorciados de la búsqueda de lo santo. Edad postmetafísica, postcristiana, diría más de uno, a pesar de lo cual el hombre busca, como siempre, un sentido que ilumine su vida.

Es por esa vía que transita *Profeta el cielo*, y a pesar de nutrirse de elementos y formas antiguas o quizá por lo mismo, es, contra lo que podría pensarse, renovador: en la medida en que vuelve a ser nuevo un tema antiguo que, paradójicamente, no cuenta con una real tradición en la poesía peruana: la poesía de espíritu místico.

En este poemario se siente la influencia de San Juan de la Cruz. Por ejemplo, en la sección *Cantar de la Eternidad* (a nuestro modo

de ver la más lograda del libro) el yo poético dice: "Muero porque no muero en el sentido" (poema XXV), lo cual no sólo es una cita, una apropiación del "muero por que no muero" de Santa Teresa a través de San Juan, sino una asimilación de la intención escritural del Santo; al colocar luego de la cita, una palabra rica en contenido para éste: sentido. Dicho elemento sería para el místico: "sentido espiritual", "capacidad del alma para lo divino", "receptáculo de las grandezas de Dios", etcétera.

Quisieramos mencionar con relación a esto, que *sentido* para San Juan se asocia también con "el más profundo centro", elemento que en la poesía de Pancorvo es fundamental y se sugiere por semas de unión y equilibrio presentes en los lexemas: / únete/, / inmóvil /, / equilibra /, / unidad /, / estática /, etcétera. Además de ser señalado de manera explícita cuando el poeta dice: "cuando soñamos juntos las balanzas/ del sueño se equilibran hasta el centro" (Cantar de la Eternidad-poema I).

Dentro de este tópico del centro y de la unidad, José Pancorvo ha escrito: "Ciencia como unidad/ Unidad en fuego sobre ruedas evidéntísimas" (Post Jerusalem-Gran Sabaoth sobre la tumba del caos). Cabe señalar con relación a esto, que el Amor Divino, lo místico en San Juan, no tiene implicaciones puramente espirituales sino también intelectuales,

pues lo entiende como una ciencia, es decir, como afirma Helmut Hatzfeld: "un *eros* intelectual que antecede el enamorarse del alma porque, sin él, el objeto de amor no podría reconocerse" (Helmut Hatzfeld. *Estudios sobre mística española*, Madrid: Gredos, 1976, p. 377). Es a esta ciencia a la que se refiere el yo escritural del poemario que nos ocupa, la que asocia con una unidad en fuego, vale decir una fusión mística; fusión que reposaría sobre ruedas evidéntísimas; a saber, el develarse, el desocultarse del ser de lo íntimo que es en nosotros lo divino, evidenciado cuando se ha escalado difícilmente el camino virtuoso, y cuando uno se ha hecho vidente de la profundidad del Verbo.

Hemos hablado de unión mística, mencionemos somera-

mente lo siguiente para concluir: los símbolos que atañen a la unión mística (en España al menos) tratando de mostrarnos lo que se siente al iniciarse el "beatífico arranque de amor", pueden asociarse (en casos como el de Santa Teresa, Fray Luis y San Juan) con el sema / luz / ; y de hecho, la luminosidad / claridad, o el destello / estallido son ejes fundamentales de *Profeta el cielo*, utilizándose lexemas como: / estalla /, / aclararé /, / fuego /, / brillo /, / relámpago /, / relumbre /, entre otros.

Luz, quizá sea éste el sema fundamental que determina la virtud última del presente poemario: restituir con luminosas palabras, en una época de indignancia metafísica, lo divino (el Verbo) a nuestro horizonte cultural.

José Watanabe. *Cosas del cuerpo*, Lima: Editorial Caballo Rojo, 1999.

✍ Víctor Coral

Refiere una antigua leyenda que cierta vez los mejores discípulos de Ko-Ning, el quinto patriarca de la China, entraron en conflicto para sucederlo. Entonces el viejo sabio los llamó a un concurso de poesía, para determinar quién era el más logrado seguidor de la doctrina de

Buda. Así, muchos maestros presentaron sus versos, pero los del venerable Jin-Shu fueron los más celebrados: "El cuerpo es como el árbol del conocimiento./ La mente es como un espejo brillante./ Ella debe ser cuidadosamente limpiada./ Hagamos que el polvo se mantenga alejado." Ko-Ning reconoció la enorme sabiduría de estos versos, fundándose de esta manera la llamada Secta del Norte.

Pero se dio que Eh-No, un pobre ujier que trabajaba en pa-

lacio, había escuchado el poema de Jin-Shu, y se atrevió a dar su impresión: "Son muy bellos versos —dijo—, pero no perfectamente buenos." Dicho esto escribió lo siguiente: "No haya nada parecido al árbol del conocimiento./ No existe cosa parecida a un espejo brillante./ Si nada tiene una real existencia/ ¿De qué mantienes el polvo alejado?"

Apenas terminó de leer estos versos, el viejo patriarca nombró al pobre ujier, a quien nadie conocía, como su sucesor. Así se fundó la Secta del Sur, matriz y principal influencia del budismo zen japonés.

Pues bien, a la obra de José Watanabe (Laredo, 1946), podríamos ubicarla sin problemas dentro de la primera vertiente del budismo Ch'an (la palabra "zen" no es otra cosa que la transliteración fonética de este vocablo chino), aquella que, como se puede colegir del poema de su fundador, Jin-Shu, confía en la capacidad del lenguaje, la metáfora, la analogía, para expresar lo inefable, además de asumir el control de la mente, la meditación y la vida ascética como medios indispensables para lograr la liberación.

Y es que la poesía de Watanabe, aunque ha tenido una evolución estilística y lineal desde *Álbum de familia* (1971), su primer libro —donde aún se pueden rastrear leves rasgos estridentes de juventud—, hasta

Cosas del cuerpo, jamás ha abandonado esa implacable racionalidad, muchas veces visceral, irónica, que tiene su más alto exponente en *El huso de la palabra* (1989). Muchos de sus textos, monotemáticos y elusivos, semejan enormes y excesivos haikus, aun cuando es posible saborear, en algunos de ellos, cierta tristeza o resignación andinas: "A los cincuenta años/ ya sabes que ningún dios te va hablar claramente./ En el viejo ojo de agua/ esta vez tampoco hay imágenes definitivas./ Aquí abandona tu arrogante lucidez/ y bebe" ("En el ojo de agua", p. 53).

Pero el poeta confía en las palabras, aparentemente, no porque tenga fe en su enorme potencia mimética o creadora, sino más bien porque no concibe nada que escape al entorno concreto y material de la vida humana. Nada de trascendentalismos, nada de abstracciones volátiles, Watanabe nos ofrece en *Cosas del cuerpo* una radicalización extenuada del materialismo poético del que hacía gala ya en *Historia natural* (1994), su libro anterior.

Pero este racionalismo escéptico y descarnado, este antiintelectualismo (tan intelectual), parece beber de fuentes más modernas y occidentales: "Pronto se acabará esta noche con su estrella compasiva /en la ventana/ y tampoco hoy sabrás/ si el ojo que viaja por tus confines/ es el ojo de Dios que observa maravillado a

cada órgano/ Haciendo incansablemente y todavía lo suyo/ o si es el indiferente pero acucioso ojo de la nada." ("El ojo", p. 29).

Poco se ha trabajado, por ejemplo, la influencia de Francis Ponge en la obra de Watanabe. Sobre todo la de ese libro fundamental titulado *Le parti pris des choses*, donde el poeta francés aborda con un lenguaje aséptico y afilado como un bisturí la materialidad de ciertos elementos concretos, tratando de encontrar una esencia no trascendente en ellos. El último trabajo de Watanabe se inscribe definitivamente en esta dirección. Basta dar una ojeada a poemas como "El lenguado", "Mate burilado" o "La ranita", entre otros, para percibir la intención de captar en el texto la naturaleza última—desde un sentido materialista—, pero cercana siempre al hombre,

Reynaldo Santa Cruz. *El evangelio según Santa Cruz*. Lima: Arteidea Editores, 1998.

 **Marcos Mondoñedo**

Un tradicional argumento teológico que da explicaciones de la imperfección humana adquiere, en torno al libro de Santa Cruz, una gran relevancia. Según ese argumento, las leyes divinas que gobiernan a los hombres se diferencian de las que gobiernan al resto de las especies por la

del elemento elegido.

En un plano meramente estilístico, este cuarto libro de Watanabe parece plantear serias interrogantes al poeta. La mayor parte de los textos abusan de una retórica (porque ya se ha convertido en una lo que antes era limpieza y desembarazo ideológico) que luce exhausta o trajinada.

Pese a todo, *Cosas del cuerpo* es sin duda uno de los mejores poemarios de la década; de hecho, el mejor que haya dado su generación, la de los 70, en los últimos años. Pero al trabajo le puede estar haciendo falta un respiro creativo de lenguaje, un poco más de aventura, de riesgo, para que la llama poética no se ahogue con el excesivo combustible de tanto virtuosismo formal.

acción con conocimiento de causa que sólo el hombre posee. En el libro que ahora nos ocupa, dicho argumento adquiere una concreción radical. Incluso podría decirse que, en *El Evangelio según Santa Cruz*, el libre albedrío llega al extremo del deicidio que, sin embargo, no deja de ser una ejecución religiosa.

Este es el segundo libro de cuentos que Santa Cruz nos entrega. En el lapso transcurrido entre éste y *La muerte de dios y otras muertes* (1990), su primera colección de cuentos, ha publi-

cado *El arte de escribir, introducción a la narratología* (1998), un ensayo sobre técnicas narrativas, y ha sido merecedor de varios reconocimientos nacionales e internacionales. Santa Cruz es uno de los narradores de esta década que ha evitado cuidadosamente el imperio del sujeto marginal en sus mundos representados. Esto nos lleva claramente a cuestionar la marginalidad como rasgo unificador de la producción última, pero también abre la posibilidad de observar un humanismo de corte tradicional en el libro de Santa Cruz.

La importancia de la figura del hombre y de los actos de su voluntad puede observarse desde la carátula del libro. En ella sorprendemos a un joven en el acto de la lectura de un libro cuyo título es el mismo que el lector real tiene en sus manos. Pronto comprendemos que ese joven concentrado en la lente de la cámara y no en las páginas frente a él es el propio autor de *El evangelio según Santa Cruz*. El acto de nuestra lectura parece entonces augurarse como una intromisión planificada y por lo tanto una pseudointromisión en el acto del autor de leerse a sí mismo. La lectura es, entonces, la actividad con la que el autor se identifica y es la imagen que quiere proyectar hacia nosotros. Pero no la única. También su identificación se establece a partir de la escritura. Esto puede parecer algo evidente, pero aquí dicha identificación adquiere el cariz de

un elemento de coherencia general. El epígrafe tomado de Pablo Neruda nos da una pauta para entenderlo, en él, el poeta chileno se define sobre todo como sujeto de la escritura; en ese sentido, destruir el texto equivale a destruir al hombre.

El autor implícito del libro de Santa Cruz también asume esa fusión como algo muy significativo. El título del mismo nos da cuenta de un intento de simbiosis entre algunos relatos de fuerte raigambre occidental y una personalidad particular. Más aún, podemos decir que ese enunciado ¿el título? es una manifestación de la voluntad de asimilar e incluso someter una tradición que va más allá o más acá de lo literario.

Dicha tradición es la cristiana: marco de nivel general para el libro. Pero la lectura adquiere la forma de una indagación por lo particular; el lector devela la intimidad de un texto que es a la vez la del propio escritor. Esa es una de las estrategias narrativas más importantes: la incitación al voyerismo del lector. Este tipo de curiosidad es satisfecha desde el primer relato cuya trama bordea osadamente lo pornográfico. Pero más allá de esto ¿o quizás a través de ello? lo que observamos es una cosmovisión religiosa trágicamente fragmentada.

En este sentido, Santa Cruz asume altos relatos de la colectividad cristiana para ade-

cuarlos al desencanto contemporáneo. Tal adecuación, por lo tanto, comporta una desmitificación, a veces cruel, de tales relatos. Este es el caso de los mejores cuentos del libro "En el arenal", que se encuentra publicado en su libro de cuentos anterior, y "La elegida". En el primero, el deicidio supone una salida diferente a la tradicional y cristiana. Ya no es aquí el dios convertido en hombre la potencial salvación sino el hombre sin divinidad quien se adjudica, truncando la otra posibilidad, su propia redención. En "La elegida", se añade una posibilidad exclusivamente humana: la opción a partir del género, posibilidad también paralizada pero latente.

En estos cuentos, sin embargo, el mencionado intento de adecuación no logra descomponer una profunda voluntad piadosa. Existe, pues, un contenido religioso muy comprometido, paradójicamente, en esa minuciosa desacralización. Si aceptamos en la etimología del vocablo religión una asociación con el concepto de "religar", este procedimiento de actualización narrativa es, a su manera, evangelizador.

Dicha ruptura deicida, religiosa, que neutraliza la intervención divina en la transformación de los acontecimientos humanos (antiguo recurso trágico y

clásico), es evidente en "Vía crucis", donde la dimensión humana del cuerpo fatigado, sudoroso y doliente trasciende hacia la del compromiso con la divinidad. Esta religiosidad humanista (quizás renacentista aunque a deshoras) sugiere también que el libre albedrío de los hombres es el único camino de su salvación dada la incompetencia de los dioses para sobrevivir en el mundo moderno o posmoderno.

Técnicamente el discurso de *El Evangelio...* no tiene mayores problemas. Tampoco mayores innovaciones. Los relatos se amparan varias veces en el final sorprendente. Reynaldo Santa Cruz hace, pues, un uso de las estrategias cuantísticas tradicionales para un fin tradicionalmente humanístico: ubicar al hombre ¿al hombre moderno? en el centro de sus relatos míticos y explicativos de su devenir. Posiblemente se esté demostrando con este libro que el uso de las formas tradicionales, correctamente asimiladas, significa también vivificar los contenidos tradicionales que aquellas transmitían. Al parecer, los lazos que las unen son más fuertes de lo que pudiera pensarse. Y siempre es grato, a despecho de las vanguardias, observar el renacimiento de la vieja, buena, tradición literaria.

Domingo de Ramos. *Cenizas de Altamira*. Lima: edición del autor, 1999.

 **Víctor Coral**

Ha llegado a nuestras manos el quinto libro de poemas de Domingo de Ramos, titulado *Las cenizas de Altamira* (Edición del autor, 1999). El libro consta de diez textos de variada extensión e intensidad, que conforman un corpus cohesionado a partir de dos coordenadas: la ciudad y la relación que establece un migrante andino (y culto) con esta, y la historia de Altamira, una isla que está en todas partes y en ninguna, contada a partir del diálogo con Don Diego, un personaje en quien muchos han reconocido con justicia al poeta cubano Eliseo Diego, pero que también alude a cierto don Diego presente en algunos cronistas.

Lo primero que sorprende de este libro, además de la estupenda ilustración a cargo de fotógrafos de prestigio —entre los que destaca José Carlos Martinat—, es la preocupación por el tema religioso que el autor ha desarrollado, y que era casi inexistente en sus anteriores trabajos: “Y Dios sabe que tiene tiempo para enseñarme/ el reverso claro de la muerte/ los días de la semana con la eternidad/ el canto irrestañable de las esferas” (p. 10). Incluso en algún

momento el narrador —pues se trata de una narración en verso, más o menos en la línea del *Omeros* de Walcott, un Walcott del cono sur, podríamos decir— ensaya una alabanza que, de alguna forma, marca un giro copernicano en su poesía: “Y sólo Dios se alzaba como un arco de rebeldía Dios es la razón del más alto organismo/ el cosmos bruñido de la naturaleza el nómada de los nómadas” (p. 36).

Este tipo de preocupaciones, por cierto, no convierten —como se ha discutido cándidamente por ahí— a nadie en un poeta místico, ni mucho menos, aun cuando se hallen en sus textos dislates y faltas ortográficas y de coordinación, elementos que la estudiosa Luce López-Baralt en su libro *San Juan de la Cruz y el Islam*, reconoce como señales de una poesía que brota directamente de la experiencia trascendente (como en el “Cantar de los Cantares” bíblico o en el “Cántico Espiritual” de San Juan de la Cruz).

Más allá de estas precisiones, encontramos en *Las cenizas de Altamira* dos elementos fundamentales para su comprensión, desde el punto de vista en que los hemos abordado. Uno es la conciencia de ambigüedad, reflejada en la dicotomía alto/bajo (“silencioso atacado indefinidamente hacia lo alto como hacia lo bajo”, p. 89), y otro

es la sensación de marginamiento, de desarraigo, la *periferación* del narrador, que se puede percibir con claridad en varios momentos: "Safados de la armonía universal por una gris e incierta inmensidad" (p. 91); "No hay dónde dormirse sin esfuerzo no hay sitio ni rincón donde retratarte/ como un pedazo de mí como una hortensia en el estañado lago/ que no es más que tu cielo de una fábula inexpresable" (p. 78).

En el plano estilístico, de Ramos parece tener logros indiscutibles. Su adjetivación ríspida y agresiva, que con frecuencia opera por aglutinación, cumple su cometido de llegar al lector, hacerlo partícipe de los sentimientos expresados. El uso de la jerga callejera es acertado y dosificado, aunque hay anacro-

nismos indeseables (por Dios, ¿quién utiliza "ñangas" ahora?). Los neologismos son en su mayoría novedosos: "visperoso"; "póbridas"; "oseadumbres". Lo más importante: el dominio del texto corto se vislumbra en este poemario, la sutileza con que se cierra el libro así lo anuncia.

Las cenizas de Altamira, libro complejo, poliedro poético que ofrece muchas caras a la exegesis, expresa un deseo del autor de ampliar sus horizontes de comprensión, de mirar a lo alto, donde ve "un dios que nos mira siempre ausente", y la voluntad de descifrar el secreto de esa "única identidad en un país sin identidad". Enorme esfuerzo que nos deja vestigios, cenizas de buena poesía.

Carlos Fuentes. *Los años con Laura Díaz*. México: Alfaguara, 1999.

Fuentes, *Los años con Laura Díaz*.

 **Agustín Prado Alvarado**

Octavio Paz señaló en el prólogo a *Cuerpos y ofrendas* (cuentos, 1972) que en la obra de Carlos Fuentes encontramos jeroglíficos en los que la mujer es un elemento central. La aguda observación del bardo mexicano se reafirma nuevamente y con infalible precisión en la reciente novela de

En sus cuentos, novelas y ensayos el escritor mexicano ha explorado con gran maestría desde diversas técnicas, posiciones y puntos de vista, la historia mexicana y latinoamericana. Pero es la primera la que ha ocupado gran parte del cuerpo narrativo de sus textos. Por las páginas de sus libros se ha contado la historia del México prehispánico, el de la conquista y la colonia y el México contemporáneo, teniendo en este último escenario a la Revolución Mexicana como la piedra de toque

fundamental para explicar los anhelos, frustraciones y también los éxitos y diferencias de México con el resto de países latinoamericanos.

En su nueva novela *Fuentes* cuenta de manera paralela la historia de Laura Díaz y la historia del México del siglo XX, creando una estupenda simbiosis entre la protagonista y los acontecimientos nacionales y extranjeros que de manera oblicua o directa afectan su vida. La obra está ordenada en veintiséis capítulos, iniciándose en fechas recientes en la ciudad de Detroit, 1999, y finalizando en Los Ángeles el año 2000, diseñando una arquitectura temporal circular en la historia. La estrategia narrativa del novelista mexicano ha sido la de utilizar un narrador omnisciente (heterodiegético), que permite tomar el timón de la narración cuando alguno de los personajes enuncia sus puntos de vista. El orden del discurso es de alguna manera también tradicional, pues mantiene una linealidad que muy brevemente es interrumpida por rápidas analepsis en la historia (recuerdos o imágenes).

La protagonista, nieta de emigrantes alemanes nacida en Catemaco (Veracruz) inicia su historia personal marcada por los personajes femeninos de su familia materna (abuela, madre y tías). En todas ellas, Laura encontrará tanto un abanico de sensaciones como de derrotas personales, decepciones y tam-

bién, en pequeñas dosis, cierta esperanza y alegría que de alguna manera le sirve de aprendizaje a lo largo de su vida. En esta novela de educación (tal como la define Bajtin) presenciaremos las diversas facetas de Laura en sus roles de hija, esposa, amante y madre. En todos estos libretos Laura Díaz intentará amalgamar los papeles tradicionales de la mujer y la búsqueda de cierta independencia en un país marcado por el machismo.

En la novela aparecerán personajes de la historia mexicana que se enredarán con la protagonista, entre los que destacan Diego Rivera y Frida Kahlo. De alguna manera el reconocido muralista mexicano viene a representar la intención de esta obra: la de aspirar a convertirse en un gran mural narrativo de la historia mexicana del siglo XX, pero un mural que también muestra acontecimientos mundiales ligados a México y a la vida particular de Laura Díaz, como la Guerra Civil Española. Las redes intertextuales también forman parte del tejido de la novela. En esta ocasión la mención de autores y obras de la literatura latinoamericana (Azuela, Villaurrutia, Vallejo, Neruda) se extiende a la propia obra de *Fuentes*, por la aparición de Artemio Cruz, personaje central de *La muerte de Artemio Cruz* (1962), lo que permite al lector establecer cómo se complementan estas dos novelas (en sus similitudes y diferencias).

Finalmente, puedo señalar que esta es una de las novelas más logradas de su autor, porque mantiene gran solidez en la construcción de personajes y en el desarrollo de la historia, que

Bruno Mendizábal Delgado.

Nocturno de San Felipe (Blues).

Cambridge: Asaltoalcielo editores,
1999.

 **Carlos Espinal Bedregal**

En el poemario que nos ocupa, el primero de su autor, resalta el peculiar tratamiento del lenguaje y la construcción del espacio referencial. Con respecto a lo primero, llama la atención la suficiencia con la que Mendizábal Delgado asume la tradición poética local como la de occidente. Ecos de la buena poesía de los 70 y 80, así como de la poesía norteamericana, más precisamente de la producida por el estallido *beat*, Ginsberg y compañía. *Nocturno de San Felipe* es un libro sobrio, solvente, ajeno a las estridencias o al recurso fácil de la retórica, tan propios de estos tiempos de acomodados, de proliferación de poetas prefabricados, surgidos de las fondas del periodismo cultural.

Mendizábal Delgado constru-

aparece como un gran mural con diversos matices. Por su extensión, *Los años con Laura Díaz* es un ladrillo fundamental en la narrativa hispanomexicana.

ye su primer libro bajo la impronta que Baudelaire pedía a todo texto que se reclamara moderno: la unidad, la idea de conjunto que debía ser propia de la obra artística.

Partiendo de la estructura, *Nocturno de San Felipe* se nos antoja como un recorrido, en distancias terrestres e interiores.

Es interesante ver cómo el poema que da inicio al libro "Loneliness point" sirve como un necesario prólogo a este recorrido. En estos primeros versos se deja constancia del tono, que como un ruido de fondo abarca en su totalidad a los textos posteriores, tono sostenido por el marcado redoble agri dulce de la soledad, en la cual el yo poético busca configurar su origen y su destino a través de la constante alusión a los amores reales o imaginarios. Miradas, recuerdos o ausencias. Como en los poemas "Moongirl", "Pinball Queen", "The eternal boys", entre otros.

Es significativo también observar cómo en el poema inicial, la imagen del "hombre sentado que recuerda y ve pasar la vida,

sin atinar a nada". Nos entera del lugar que elige el yo poético al interior del texto para enunciar su discurso. Un discurso construido a partir de la observación impenitente y feroz de la claseme-diera marginalidad de los sujetos a los cuales se busca retratar o representar en este libro. Esta materia es puesta a prueba por la existencia, como en una suerte de resistencia de materiales sobre la cual no se puede ejercer cambio alguno que pudiera modificar su curso. El yo poético es consciente de ello y acota: "observando lo que hubiera que observar y recordando lo demás". Ese observar y recordar van configurando un archivo en el que se anotarán recuerdos, vivencias, los que serán concienzudamente sopesados por el trabajo poético —aquel arte de "fabricar objetos" de que nos habla el texto—, darán forma a ese círculo en el que el sujeto con su propio lenguaje dará cuenta del desasosiego que le produce la imposibilidad de oponerse, de conformar un sujeto estable frente a los códigos aparentes e hipócritas del mundo en que habita.

Nocturno de San Felipe es también una requisitoria contra una forma de existencia; maraña cultural que ejerce sobre sus miembros más sensibles, más libres, una forma de desapego, traducida en la extrañeza hacia ellos, utilizando calificativos como "raro", "peligroso" o "loco", que buscan silenciar sus voces homogeneizan totalmente un espacio; en

este caso el conjunto habitacional, y un tiempo determinado.

Mendizábal Delgado ha optado, con un resultado feliz, por oponerse a esa conjura de silencio; ubicando al yo poético como eje de esta rebelión, ha dejado todo en esa lucha sin cuartel frente a San Felipe, el conjunto habitacional surgido a fines de los 60 con la aspiración de ser un espacio total, un mundo pleno al que le corresponden nuevos rituales colectivos de integración, una forma peculiar de agruparse y de ser de sus habitantes. También de dominar sus espacios: los parques, el muro, los jardines, los corredores. Lugares comunes que para los usuarios y para el yo poético de Mendizábal Delgado constituyen una nueva historia, una nueva forma de estructurar la realidad, de aprehenderla. San Felipe, la residencial, y en esto tenemos tal vez ejemplos más consolidados en años recientes, con el surgimiento de los *shopping centers*, busca confrontarse con la ciudad, no sintiéndose parte de ella, siendo ella entre comillas "La ciudad", para sus habitantes, lo que constituye una intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de la cultura moderna, la que gira sobre sí misma y considera a su propia producción cultural como su contenido. Desde esa cartografía social única, Mendizábal Delgado nos entrega su voz.

Hidefuji Sameda. *El imperio de los incas. Imagen del Tabuantinsuyu creada por los cronistas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.

✍ Miguel Maguiño Veneros

La población del Perú visualiza el gobierno de los Incas como la época más prospera y feliz de nuestra historia. Sin duda la visión del Inca Garcilaso ha jugado un papel preponderante en la conformación de nuestro imaginario histórico. Pero a la par de la imagen idílica construida en la crónica del Inca se forjaron otras representaciones que niegan la idea de un gobierno pacífico y moderado de los antiguos habitantes de estas tierras. En el origen de estas representaciones se encuentran intereses e ideologías que discuten tanto el estatuto de la conquista como la forma de gobierno de los pobladores andinos, tal como lo sostiene Sameda.

Hidefuji Sameda es un historiador japonés interesado en el estudio y comprensión de un momento especialmente importante para Latinoamérica: los primeros años de la conquista y la colonia. Así lo atestiguan sus traducciones al japonés de obras tan relevantes de nuestra historia como la *Instrucción al Licenciado Lope García de Castro* de Titu Cusi Yupanqui, la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* del padre Las Casas, entre otras;

además de una buena cantidad de libros y artículos publicados en uno y otro lado del Pacífico.

El libro que ahora reseñamos posee un doble objetivo: observar cómo se construye la imagen del "Imperio de los Incas" en las crónicas, y apreciar en qué medida la información que transmiten puede ser tomada como datos confiables por las investigaciones actuales. Para tal fin el autor divide su estudio en tres grandes secciones: la primera intenta describir cómo se forjó la imagen idílica del "Imperio de los Incas"; la segunda muestra, y a contra parte de la primera, la difusión de una historia negativa de dicho imperio; finalmente, una tercera donde, y en contrapunto con las investigaciones actuales, se releen las crónicas para verificar la probanza de sus informaciones.

La metodología implementada por Sameda para responder a los objetivos planteados se caracteriza básicamente por la contextualización de las ideologías que gobiernan la escritura de los textos; lo que supone implementar una rigurosa lectura de las crónicas en relación a la información que transmiten y, a su vez, leerlas como documentos sustentadores de un determinado orden.

Los méritos de este estudio son sin duda varios. En primer lugar cabe resaltar la forma de abordar el corpus en cuestión. Estamos frente a un trabajo que asume explícitamente el vínculo

capital que existe entre las crónicas y el discurso colonialista europeo, y ello no es poco si se advierte que este trabajo proviene de la historia; además de compulsar sus hallazgos e interpretaciones con los de otros especialistas, situándose de esta forma en un nivel reflexivo y dialógico poco común entre nuestros estudiosos. Sin embargo consideramos que en la lectura realizada por Someda funcionan criterios implícitos que no compartimos: la idea de poder determinar con claridad qué datos son productos de la imaginación del cronista y cuáles han acaecido realmente resulta a todas luces un punto polémico, sino incidental; y ello por una razón muy sencilla: tanto para los estudios históricos como literarios¹ la noción de verdad se relaciona directamente con criterios culturales, lo cual esta a su vez emparentado con la ideología que, explícita o implícitamente, propugnan los textos.

Otro aspecto relevante de este estudio se relaciona con la labor de cotejo realizada por el investigador japonés: la comparación realizada entre lo sustentado por algunas crónicas con otros documentos de la época, para de esta forma cerciorarse de la legitimidad de la información transmitida, es sin dudas una muestra de seriedad de la investigación y del alcance de sus afirmaciones.

Pero al lado de los hallazgos que contiene esta obra también se puede verificar una cantidad de

afirmaciones que no compartimos. Por ejemplo, y en relación a la obra de Cieza de León, se sostiene que "los Incas descritos en la primera parte de la crónica (...) no son belicosos, sino más bien benefactores" (p.194), si bien esta imagen no deja de ser cierta es incompleta. En la escritura del Príncipe de los Cronistas se ejerce una violencia simbólica sobre los pobladores andinos, y ello con la intención de utilizarlos como garantes de la información que proporciona su crónica.

Tampoco coincidimos con Someda en la idea de que Betanzos logra trasladar sin ningún conflicto a la escritura la información oral que le proporciona su mujer, Angelina Yupanqui, y los antiguos nobles incaicos del Cuzco. Tal como lo afirma Mazzotti (1993) en la *Suma o narración de los Incas* de Betanzos se observa a nivel lingüístico constantes interferencias que suspenden el relato de los informantes, interferencias que sirven para guiar y aclarar algunos puntos al destinatario de la obra.

Lejos de estas y otras objeciones que se pueden realizar a las interpretaciones de Someda, es indudable que su investigación constituye un importante aporte para el estudio y revisión de un momento crucial dentro de nuestro imaginario nacional.

¹ En este contexto se utiliza la palabra literatura en su acepción más amplia; aquella que liga discurso, oralidad y escritura.

Lady Rojas Trempe.
Alumbramiento verbal en los 90.
Escritoras peruanas: signos y
pláticas. Lima: Arteidea editores,
1999.

 **Milagros Munive Córdova**

La literatura escrita por mujeres se distingue por su diversidad de temas y estilos, no obstante, avanza hacia un mismo punto: un mundo que las identifica, sin exceptuar lo heterogéneo de las voces que la integran.

Teniendo en cuenta esta premisa, Lady Rojas –catedrática de la Concordia University– toma como punto de partida para su labor la selección de catorce escritoras peruanas que, desde distintos registros literarios (dramaturgia, poesía, novela y cuento), buscan reestructurar el canon y codificar un mensaje diferente, acorde con su propia realidad.

El presente trabajo de Lady Rojas (que promete un segundo volumen según el auspicioso prólogo de la crítica literaria Susana Reisz) contiene, como acabamos de mencionar, creaciones de catorce escritoras, las que se organizan de acuerdo con las variadas modalidades literarias dispuestas a lo largo del texto. Si bien son conocidos los casos de escritoras que entran cada vez con más fuerza en el ámbito de la

narrativa, es sintomático el exiguo número de dramaturgas que se mencionan y que, a decir por la propia autora, se debe al escaso material bibliográfico sobre el teatro peruano actual escrito por mujeres. Ante esta insuficiencia, la única guionista antologada es la, conocida periodista Marcela Robles.

Aunque nos resulte alentador y significativo el gesto de la autora al solidarizarse con escritoras desvalorizadas por la crítica literaria, nos llama la atención los altibajos cualitativos de los textos seleccionados. Cabe pensar que estos desniveles se deben al afán desmedido de la autora por “alumbrar” a aquellas escritoras olvidadas por la crítica literaria patriarcal o, tal vez, al escaso material de producción de muchas de ellas.

Desde otro ángulo, la autora conjuga acertadamente las piezas seleccionadas con sus respectivos análisis desde diversos ámbitos de la crítica literaria, y cierra el círculo con las entrevistas a cada una de ellas. Creemos que el acto de poner a hablar en una misma mesa: creación y testimonio, invita al lector no sólo al diálogo abierto sino a conocer más de cerca a escritoras disponibles y solícitas a cualquier pedido literario y que no se inmutan con el éxito o el fracaso en el mercado editorial.

De otro lado, la particularidad de la mayoría de ellas es que

están marcadas por los cambios sociales, políticos y económicos surgidos en el Perú de la década del setenta, y que, en algunos casos, se ven reflejados en sus creaciones y actitudes frente a la vida. No nos hallamos frente a simples y pasivas espectadoras del quehacer literario y cultural, sino de activas partícipes de la vida pública. Si indagamos en las escuetas notas biográficas observamos que más de una es catedrática, labora en una ONG o forma parte de los grupos feministas Manuela Ramos y Flora Tristán.

Esto último se enfatiza en el caso de las escritoras Doris Moromisato y Rosina Valcárcel. La primera explora en el campo de la narrativa el sugestivo tema del sujeto homoerótico adolescente en el marco de un país en plena crisis política, económica y social. Y en el caso de Rosina, su actitud combativa y de compromiso social se evidencia ante el análisis comparativo, propuesto por la

misma Lady Rojas, con su colega y contemporánea Esther Castañeda, quien de manera inversa opta por el juego formal y la evanescencia del sujeto lírico, preconizando las singulares posturas y signos que las diferencia de otras escritoras.

Por experiencia vital sabemos que la pasión feminista cuando se desborda hunde antes que ayuda. Las escritoras peruanas ya han sido enarboladas, zarandeadas, sacudidas y hasta esgrimidas, ya no necesitan de sonrisas condescendientes sino de un merecido respeto a sus valores literarios, si los tienen. Es por esta razón que agradecemos las buenas intenciones de la autora, admiramos su osada y desinteresada selección, pero a la vez tememos que en ese impulso de hacer justicia termine por levantar un gueto del que esperamos ya no formar parte.

Alonso Rabí do Carmo. *En un purísimo ramaje de vacíos.*
Lima: Editorial El caballo rojo,
2000.

 **Víctor Coral**

El tercer libro de Alonso Rabí, *En un purísimo ramaje de vacíos*, nos halló relejendo el *Personae* de

Pound, lo que nos permite una lectura en clave —entre tantas posibles— que trataremos de desplegar en esta reseña.

En primer término cabría dejar establecido que este volumen significa un peldaño importante en ese ascenso del poeta desde una narratividad desembozada aunque

atildada (*Concierto en el subterráneo*, 1992), pasando por un leve rito de iniciación lírica (*Quieto vaho en el espejo*, 1994), hacia una retórica amorosa sugerente, por momentos diáfana, incluso cuando quiere apelar a la oscuridad.

En un poema del libro citado de Ezra Pound, "Marvoil" –un homenaje al *trouver* Arnaut de Marvoil– encontramos estos versos: "¡Oh, hueco en la pared! Sé mi trovador,/ y aunque suspires al viento mi tristeza,/ conserva en ti mi secreto/ como yo guardo su imagen en mi corazón".

Cómo no ligar los versos del poeta de los *Cantos Pisanos* con estos de Rabí do Carmo: "Oh, Alta Dama, aquí donde yacen tantos y hermosos muertos/ brillan para ti las mustias espinas que adornan mi/ corazón,/ aquí, en la indomable rompiente que no cesa". ("El encuentro", p. 27).

Como sabemos, la temática de la poesía de los *trouveres* de la antigua Occitania era básicamente amorosa, se exaltaba a la mujer como un ser superior, dotado de belleza, sabiduría y bondad. A diferencia de los trovadores de España y Galicia, los *trouveres* casi no se permitían el escarnio y las bufonerías, y cuando su amor por la dama era rechazado, la tristeza

y el desasosiego cubrían de frutos ácidos el poema. Rabí no anda lejos cuando dice: "Que las apariencias no te engañen: estos versos nacen/ de un jardín oscuro y luz es lo que buscan./ Sed de azul poseen y entre vocales que se ahogan/ hay un dolor más antiguo que los astros,/ un dolor que las palabras no conjuran." ("Y canto tal vez para nadie", p. 51).

Por cierto sería injusto reducir *En un purísimo ramaje de vacíos* a una reelaboración del tópico clásico de la amada medieval. El espectro formal y de contenido de este breve poemario se extiende, desde aquel punto, hacia adelante y hacia atrás. Basta recorrer algunos versos de "Danza" (p. 31), "Poema" (p. 39) y "He de alcanzar" (p. 25) para reconocer al antiguo eje luz/oscuridad operando en modalidades novedosas. Por otro lado, la impronta del Pound más económico –desde el punto de vista del lenguaje, por supuesto–, aquel de "La aparición de esos rostros entre la multitud:/ pétalos de una rama negra y húmeda", se hace patente en un par de poemas de Mínimas, la segunda parte del libro: "Naciste bajo la desnuda torre del alba./ De ahí tu voz frágil, ese fabuloso aullido de cristal." (Origen, p. 37); pero sobre todo: "El viento inesperado. Unas hojas cayendo, por ejemplo." La impronta

del *haiku* japonés puede estar merodeando en estos versos también.

El poeta Marco Martos ha señalado con maestría en su prólogo a *En un purísimo ramaje de vacíos*, que la poesía de Rabí “se nutre de la visión de Dante y de los poetas del dulce estilo nuevo (...) atraviesa el romanticismo y (...) gracias a Mallarmé llega lozana a nosotros y libre”. Sólo agregar que el tópico nuevo en este libro, con respecto a sus libros anteriores, es el del silencio, preocupación

inicial, tal vez balbuceante, que apunta a consolidarse en próximos libros.

El tema de la ciudad como emporio de impureza y monotonía, en oposición a “la floresta” y al purísimo ramaje de vacíos, patente en el poema que abre el conjunto, acaso sugiera una vuelta de tuerca en la *weltanschauung* del poeta (comparar con el “urbanismo” del primer libro). Eso lo sabremos en el futuro. Por ahora, sorpresa y placer es lo que nos depara el tercer libro de Alonso.

Lorenzo Helguero. *El amor en los tiempos del cole*. Lima: Colmillo blanco, 2000.

en los tiempos del cole, si no me equivoco, el quinto libro de Lorenzo Helguero.

 **Víctor Vich**

A veces, siempre, a veces, *digo, es un decir*, los poemas nuevos de un autor hay que leerlos en el conjunto de todos los otros que los han precedido. Un poema no es solamente un poema sino además un fragmento, un resto de una totalidad mayor que previamente lo ha determinado y a la cual, como lectores, nunca vamos a tener un acceso completo y total. Esta es la primera imagen que se me vino a la cabeza después de leer con vehemencia y satisfacción *El amor*

Dos son las problemáticas —una sobre el amor, otra sobre la literatura— que recorren su obra y que aquí se manejan a contrapunto en un gesto que nos obliga a pensarlas simultáneamente y casi sin regodeos. La pregunta parece haber sido la siguiente: ¿Cómo conciliar la escritura literaria y la realidad interna de los textos con la experiencia externa y vital del amor? Las palabras son sólo palabras, un reflejo pálido de la vida y desde niños se nos ha enseñado diferenciar: una cosa es el amor, otra, muy distinta, es la literatura. La literatura es sólo un aterrador conjunto de imágenes escasas, visiones fantasmáticas,

pérdidas de todo tipo. Por ahí, sin embargo, en esos intersticios, entre la literatura y la vida, una pequeña luz aparece y podemos intuir un primer intento de respuesta. Podemos concluir, por ejemplo, que la literatura es el espacio que suplanta al amor y al deseo; que fuera del amor sólo existe la literatura, y que el discurso literario es la forma agónica y desgarrada que tenemos los hombres para satisfacer una necesidad que por otras vías nos ha sido negada.

Aquí, sin embargo, quisiera realizar una brevísima aclaración: por literatura no estoy entendiendo los textos consagrados por la tradición occidental y, a veces, melosamente discutidos en las universidades y los departamentos de letras. Por literatura yo entiendo todo, menos esa ideología autonombrada cuyo objetivo consiste en consagrar, clasificar y jerarquizar algunos signos a los que ventrílocuamente propone como "superiores" y más "elevados." Al leer la poesía de Lorenzo Helguero cualquiera descubre exactamente lo contrario: descubre, sin complejos, que todo es importante y que el canon cultural es un invento absurdo y risible. Betty Mármol, por ejemplo, la esposa de Pablo Mármol, resulta ser aquí una imagen tan digna y trascendente como la Victoria de Samotracia o cualquier maja desnuda pintada por Francisco de Goya u otro artista famoso. La Caperucita Roja parece encontrarse al mismo nivel que las

consagradas ninfas del célebre Garcilaso y, finalmente, el estrambótico mago Houdini parece esconder cosas tan importantes como los famosos lamentos del barbado Segismundo.

Entonces, para la poética de este libro, vale decir, para el significado de esta poesía del cual ni el autor ni yo tenemos absoluto control, el lenguaje ha dejado de ser una específica forma de *decir* y se ha convertido en una contundente manera de *hacer*. En sus libros anteriores y en éste en especial, la literatura es una acción que duda de todo y que siempre pretende desbaratar nuestras concepciones clásicas. Los signos y las imágenes que este libro nos proporciona han vuelto a poner sobre el tapete, no ya la pregunta acerca de qué es y no es lo literario sino, justamente, la irrelevancia de tal jerarquización; vale decir, la inutilidad social de los discursos tautológicos.

Resuelta la pregunta sobre el canon, regresemos a aquella sobre el amor y el deseo. Había dicho que, en su visión más amplia o, si se quiere, desconstruída, la literatura funcionaba como un sustituto del amor, como el medio para transferir y deslizar todo el desgaste de la vida social hacia un conjunto de signos que desesperadamente desean ser permanentes.

Ahora bien, ¿no ocurrirá exactamente lo contrario? ¿no será más bien que la literatura,

lejos de ser el sustituto, es el agente original y anterior al amor y al deseo? ¿No será, en todo caso, que nos enamoramos porque hay algo por detrás que nos dice que tenemos que hacerlo y que en cierta medida nuestros sentimientos ya están predeterminados? Quizás, como creen los críticos escépticos –y a veces pienso que yo soy, también, uno de ellos– el amor sea simplemente un efecto del discurso, vale decir, algo que inventamos y nos inventa sin piedad. La pregunta queda abierta y cada uno debe intentar responderla a su manera. Lo que sí, es que tanto como sobre el amor,

este es un libro sobre la pérdida y que en sus páginas nos encontramos ante una realidad invertida y desdoblada.

En todo caso, en este vergonzoso comienzo de un nuevo milenio, y sobre todo en este impresionante libro, la literatura –la consagrada y específica–, se deshace y se disemina en el horizonte. Por el contrario, la poesía de amor, continúa muy intensa y *digo, es solamente un decir*, tan apasionadamente urgente como pocas veces antes lo había sido. □



DATOS DE LOS AUTORES

JOSÉ GABRIEL CABRERA ALVA (Lima, 1971)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1999 publicó el poemario *El libro de los lugares vacíos* y obtuvo el Segundo Premio Adobe de Poesía, con el conjunto de poemas *Música para una donna*. Ha publicado poemas en diversas revistas y diarios del medio.

VÍCTOR CORAL

Estudia Literatura en la UNMSM. Obtuvo una mención en el concurso *El cuento de las mil palabras*, de la revista *Caretas*, en 1996. Poemas y ensayos suyos han sido publicados en algunas de las mejores revistas literarias del medio: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Fórnix*, *Flecha en el azul*, entre otras. Tiene en prensa su primer libro de poemas, *Luz de Limbo*. Ha publicado reseñas sobre literatura y filosofía en el diario *La República*.

Actualmente colabora en *El Dominical* del diario *El Comercio*, con artículos y críticas literarias.

CAMILO FERNÁNDEZ CÓZMAN

Magister en Literatura Peruana e Hispanoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, es actualmente profesor de la misma universidad y de la Universidad San Ignacio de Loyola. Obtuvo el Primer Premio en el Concurso para jóvenes investigadores "Raúl Porras Barrenechea" en el género ensayo en 1998. Ha publicado los siguientes libros: *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* (1990), *Ritual del silencio* (1995), *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson* (1996), *Raúl Porras Barrenechea y la Literatura Peruana* (2000). Ha traducido *Bestiario* de Guillaume Apollinaire y *Poemas* de Paul Éluard, y ha publicado diversos artículos especializados en diversas revistas nacionales y extranjeras

CARLOS GARCÍA MIRANDA
(Lima, 1968)

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha estudiado en la Maestría de Literatura Peruana e Hispanoamericana en la UNMSM. En 1992 obtuvo el Primer Premio en los Juegos Florales de la UNMSM en el género narrativa. En 1996 publicó un libro de relatos *Cuarto Desnudo*. Ha publicado artículos y reseñas en *Dedo Crítico*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Cuestión de Estado*, *Letras*, *Escritura y Pensamiento*. Actualmente ejerce la docencia en la UNMSM.

MIGUEL MAGUIÑO VENEROS

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha estudiado en la Maestría de Literatura Peruana e Hispanoamericana en la UNMSM. Obtuvo la Beca Intercampus para realizar estudios de Literatura en la Universidad de Alicante en 1998. Ha participado como ponente en diversos seminarios y ha publicado artículos en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Qlisgen* y *Dedo Crítico*.

VÍCTOR MAZZI H.

Docente de la Universidad Nacional de Educación. Ha publicado *Presentación de Juan Yunpa* (1994), *Mito y racionalidad en el*

Manuscrito Quechua de Huarochiri (1995). Ha dirigido la revista *K'ollana*. Editor de la revista *Extramuros y Harauí*.

CECILIA MOREANO

Graduada en Literaturas Hispánicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde ejerce la docencia. Ha editado, junto con Ricardo Silva-Santisteban, la obra narrativa y el teatro de César Vallejo. También ha colaborado en las revistas *Lienzo*, *Lexis*, *Scientia* con ensayos sobre literatura.

MILAGROS MUNIVE

Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha editado algunos números de la revista *Magdala*.

AGUSTÍN PRADO ALVARADO
(Lima, 1973)

Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtuvo la Beca Intercampus para realizar estudios de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Autónoma de Barcelona, en 1997. Ha publicado en las revistas *La casa de cartón* y *Escritura y pensamiento*. Ha participado como ponente en el Congreso Nacional Homenaje a Jorge Luis Borges, 1996, y en el Seminario Antonio Cornejo Polar: Heterogeneidad y

conflicto en las Literaturas del Perú, 1998. Fue uno de los organizadores del Coloquio El Laberinto de Borges, octubre de 1999.

JAIME RODRÍGUEZ

Publicó la plaqueta *Las Ciudades aparentes* en 1997. Actualmente se desempeña como colaborador de la revista *Somos de El Comercio*.

MAIA ROJAS

Estudiante de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado poemas en la revista *Magdala*.

RUBÉN SILVA

Poeta y lingüista. Ha publicado una traducción de *Bestiario* de Apollinaire y tiene en prensa El encantador que se pudre, del mismo autor. Actualmente es editor de Literatura de la prestigiosa Editorial Norma. Un libro de poemas suyo permanece inédito.

CÉSAR SILVA-SANTISTEBAN

Ha sido finalista de la X Bienal de Cuento Premio COPÉ en 1998 y ha ocupado el Segundo Lugar del Premio *El cuento de las mil palabras*, de la revista *Caretas*, en 2000. Ha colaborado en diversos diarios y revistas de la capital.

ROCÍO SILVA SANTISTEBAN (Lima, 1963).

Escritora y periodista. Es graduada en Derecho y Ciencias Políticas, ha realizado una Maestría en Literatura Peruana y Latinoamericana y un diploma en Estudios de Género. Ha publicado cuatro libros de poesía *Asuntos Circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1988), *Mariposa Negra* (1993), *Condenado Amor* (1995) y uno de relatos *Me perturbas* (1994). Actualmente es columnista del diario *El Comercio*, profesora de Literatura Griega en la Escuela de Filosofía Antonio Ruiz de Montoya y trabaja en Demus (Estudio de Defensa de los Derechos de la Mujer).

FRIDA TRISTÁN (Arequipa, 1972)

Bachiller en Antropología por la UNMSM. Ha realizado investigaciones sobre multiculturalidad y sobre cultura Chicana en los EE.UU. Actualmente culmina una ambiciosa novela épica en verso sobre la vida de los migrantes peruanos en Norteamérica.

DANTE TRUJILLO RUIZ (Lima, 1973)

Está culminando sus estudios de Literatura en San Marcos. Cursos superiores de Literatura en Casa

de las Américas (La Habana, Cuba) en 1995. Ha publicado relatos en revistas de Cuba, España y Francia. Finalista de algunos concursos. Actualmente trabaja como periodista en el área de revistas de *El Comercio* y prepara una novela.

ELIO VÉLEZ MARQUINA (Lima, 1979)

En 1997 obtuvo la gran mención en el concurso Binacional de Poesía Argentina-Perú, convocado, a modo de homenaje a César Vallejo, por la Sociedad Argentina de Escritores, seccional Delta Bonaerense. En 1999 obtuvo mención honrosa en el Primer Premio Bial de cuento y poesía convocado por la Facultad de Estudios Generales Letras de la Universidad Católica del Perú. En la actualidad es alumno de la Facul-

tad de Literatura de dicha universidad.

MARCEL VELÁZQUEZ CASTRO

Bachiller en Derecho por la Pontificia Universidad Católica y en Literatura por la UNMSM. Profesor de literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha obtenido el Primer Premio de los Juegos Florales *José Martí* el año 1995, en el género ensayo; el Primer Premio de Investigación *Homenaje a la Generación del 98*, en 1998 y el Primer Premio de Investigación "Mujer: deseos y posibilidades ante el nuevo milenio" en 1999. Ha participado como ponente en diversos congresos sobre literatura, historia y cine. Ha publicado artículos en *Lexis*, *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, *Alma Mater*, *La Casa de Cartón*, *Hydra*, *Favilla* y *Debate*. □



el segundo número de *ajos & zafiros* se terminó de imprimir:
el 25 de octubre del 2000, año de las muertes de
alberto escobar y césar calvo
en taller visual
jr. cailloma 451 of. 206
lima

el tiraje fue de 500 ejemplares

Bryce / Martos / Watanabe / Reisz / Elmore / Raquel García / Chocano / Fuentes
Wilde / Fietta Jarque / Gálvez Ronceros / Eltit / Moromisato / Garayar
Fernández / Alonso Rabí / Víctor Vich

Te amo $\sqrt{-1}$
Eres un amor
Imaginario

